

МУЗИКОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ АБО: ЧИ НАУКА ПРО МУЗИКУ МОЖЕ СТАТИ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЮ ДИСЦИПЛІНОЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Свій 45-річний науковий шлях історика музики автор есею оцінює через призму свого загального бачення місця й ролі музикознавства в системі гуманітарного знання. Обґрунтовуючи на теоретичному рівні важливість повернення науки про музику її центрального місця в університетській освіті, дослідник акцентує увагу на практичному пошуку балансу між «своїм» і «чужим» у руському (українсько-білоруському) музичному мистецтві ранньомодерної доби і на прикладі власних джерельних пошуків виявляє в ньому органічну єдність етнокультурного і загальноцивілізаційного первнів.

Ключові слова: музика, музикознавство, університет, гуманітаристика, джерелознавство.

Музика постійно була в центрі уваги розмірковувань філософів – чи то в сенсі гармонії світу, чи гармонії душі і тіла. При цьому головні теоретичні засади музики розумілися подібно до математичних. В уяві античних мислителів музика не лише тісно перепліталася з симетрією та символікою чисел (арифметика), просторовою симетрією (геометрія) чи світовим порядком у всесвіті (астрономія), але й займала в цьому ряді найвищу позицію, позицію Деміюрга, Логосу, що творило таке всеосяжне поняття, як *harmonia mundi*. Музиці відводиться провідне становище і в теорії етосу: за своєю силою впливу на емоційний стан людської душі вона була наділена здатністю приносити спокій і умиротворення розтривожених і втомлених людей. Саме на таке розуміння музики спирався св. Йоан Златоустий:

Природа наша так насолоджується піснями й струнками напіввами і має до них схильність, що грудні діти, коли плачуть і бувають неспокійними, ними заспокоюються [...]. І жінки, і мандрівники, і землероби, і мореплавці роблять це для того, щоб співом полегшити трудність

праці, оскільки душа при звуках настроєної добре пісні легше переносить одноманітність і працю¹.

Ще в античну епоху було створено струнку систему наукових уявлень і знань про музику, подібною до якої не міг похизуватися жоден інший вид мистецтва. Тож не дивно, що з моменту Гумбольдтової реформи університетської освіти на початку XIX ст. музикологія посіла напрочуд високе місце в сузір'ї наукових дисциплін. Тут доречно запитання: А чи сучасні українські філософи, історики, культурологи усвідомлюють ці фундаментальні засади музики? Маю сумнів, бо зазвичай вони мають дуже слабке уявлення про музику. Мусимо з прикрістю константувати, що в сучасному науковому дискурсі музика й музикологія займають дуже скромне місце.

А чому так сталося? Чи то зумисне, чи то через культурно-мистецьку обмеженість ще в радянській освітній системі музично-теоретичні дисципліни були вилучені з університету, що й обмежило їх роль до суто практичних потреб у вихованні музикантів-виконавців. Показовим під цим оглядом є той факт, що з приходом радянської влади до Львова (1939) була ліквідована кафедра музикології в університеті, а викладачів на чолі з її засновником і керівником проф. Адольфом Хибінським перевели до консерваторії. Впродовж одного року наукові інтенції на вимогу «зверху» швидко розвіялися й перетворилися у відомий нам до сьогодні «науково-методичний дискурс»². Звідси й зниження рівня музично-теоретичних дисциплін, у результаті якого їх функція звелася до зацелення студентам лише елементарних знань про музику. Сьогодні ситуація виглядає ніби й краще, але сама суть залишилася незмінною: навчально-педагогічні зусилля спрямовані майже виключно на виховання музиканта-практика, музиканта-професіонала, а власне наукове осмислення музично-теоретичних дисциплін залишається на маргінесі.

Правда, в консерваторіях існують історико-теоретичні факультети, на яких, здавалося б, мали б розвивати знання про музику. Та програми й загальна спрямованість навчання на цих факультетах в основному такі ж самі, як і у виконавців: той самий цикл обов'язкових предметів, лише трохи глибший і дещо ширший. Кінцевою метою освітнього вишколу є

¹ Цит. за укр. перекладом: *Музична естетика західноєвропейського Середньовіччя* / упор. В. П. Шестаков. Київ 1976, с. 72.

² У. Граб. *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)* [= *Історія української музики*, вип. 16: *Дослідження*]. Львів 2009, с. 80.

виховання педагогів для середніх спеціальних навчальних закладів. Тож про науковців, хоча б з додатком «педагог», аж ніяк не йдеться.

Серед університетських дисциплін музикологія повинна б мати передусім теоретичний вимір – як наукове осмислення сутності музики. «Космос наук» Гумбольдтового університету передбачав опанування теоретичних знань, а практичні навички (гра на музичних інструментах, спів, як і чужі мови) мали б здобуватися в консерваторіях і середній школі. Ці практичні знання музики повинні ставати інструментарієм, основою для теоретичного осмислення сутності буття, природи, Бога, людини в їх тісному зв'язку. Не випадково статус університету міг отримати лише той навчальний заклад, дисципліни якого увінчувала філософія чи богослов'я. На Заході гуманітарний вишкіл дотепер завершується вченим ступенем *доктора філософії*.

Українська ж університетська освіта спрямована головню на педагогічні завдання, що, зрештою, закріплено й випускними іспитами, серед яких чільне місце займає педагогіка. Навчальні програми заповнені практичними дисциплінами, і то не лише в Україні, але почасти й на Заході, і це «дрібнотем'я» університетських знань розмиває Гумбольдтів «космос наук», спрямовуючи зусилля на дуже вузьку спеціалізацію на шкоду загальному освітньому комплексові.

Таке становище негативно впливає на загальний стан українського музикознавства, як історичного, так і теоретичного. Історія музики й досі не в змозі вийти з «дитячого віку» й обмежується здебільшого переказами вже давно усталених поглядів на музично-стильові еволюції і «творчі портрети» класиків. А теоретичні знання зводяться до засвоєння твердо встановлених правил шкільного зразка щодо музичної форми, гармонії і контрапункту. Тож елементарні теоретичні основи лише прислужують мистецькій діяльності, прибравши ім'я «науки».

Усе ж, в останні 20–25 літ помітно розвинулися й інші напрямки музикології: історія і теорія музичного виконавства, музичні психологія, соціологія, культурологія. Та якщо виконавська проблематика логічно впливає з програмових завдань консерваторій, то цього не можна сказати про інші напрямки. До того ж, навчальні програми консерваторій не передбачають опанування базових знань психології, соціології, культурології, а це не створює відповідних умов для глибшого і насамперед наукового розвитку цих напрямків.

І як за таких умов молодому досліднику пускатися в невідому й таку невиразну мандрівку, як музикознавство, особливо коли йдеться про історію музики?

* * *

Сьогодні мистецтво чітко виокремилася в самостійну практичну діяльність і, як пише Хосе Луїс Рамірес, часто не приносить конкретної користі й служить радше декором³. З іншого боку, в університеті наука як фундамент пізнання дійсності маліє, дрібніє, перетворюючись у такий самий декор, а тому стає несправжньою. Методи опанування знань спираються на строго нормований технологічний процес: студент засвоює готові знання за чітко встановленими програмами й кодифікованими підручниками, а тому все виразніше позбавлений спроможності здобувати знання самостійно, мислити, шукати, критикувати й сумніватися. Вже не йде мова про сотворення нових знань, засобів і моделей, а лише про опанування певного кола готових знань, як у школі. В результаті університет уже не навчає мислити чи досліджувати, а йде твердим уторованим шляхом. Такий інструменталізм, зауважує Рамірес, поширився й на етику⁴. Все частіше поцінуються ті людські дії, які продиктовані не загальнолюдськими цінностями, а правилами, що встановлені певними корпораціями, партіями, тоталітарними режимами і т.п. Людина стає щораз менш відповідальною за власні переконання; уже не треба виховувати добрі звички, вправність, доблесть чи відвагу, що стають зайві розумові. Роби те, що приписує технологія, – і цього досить для успіху. А задля якої мети це робиться, звідки й куди йде людина (якщо переосмислити відомий латинський вислів) – ці віковічні базові дилеми людини і природи, а також еволюційні процеси чи знання про минувшину як джерело самопізнання, вже перестають цікавити студентів і молодих науковців.

А між тим, у контексті гуманітарних наук, зокрема історії, знання музики може значно доповнити й розширити розуміння минулого, допомогти глибше пізнати й зрозуміти сутність людини. Ще на початку ХХ ст. саме таким був зміст лекцій про музику, які читав Ромен Роллан у Вищій економічній школі в Парижі⁵. На його переконання, дивно, що про людський дух і його еволюцію намагаються писати поза одним із найглибших його проявів – музикою, тоді як «політичне життя народу – це лише найповерховіший бік його сутності. Щоб пізнати його

³ Х. Л. Рамірес. *Поновлення Риторики як основи громадянства і освіти* / пер. з ісп. Є. Гулевич [= *Університетські діалоги*, 7]. Львів 2008, с. 87-88.

⁴ Там само, с. 88-89.

⁵ Р. Роллан. О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории // *Музыка души и музыка слова* / пер. з фр. Ю. Л. Римская-Корсакова [= *Лики культуры* / Отдел теории и истории культуры ИНИОН РАН]. Москва 1995, с. 5-22.

внутрішнє життя, джерело його енергії, необхідно проникнути в глибини його душі за допомогою літератури, філософії й мистецтва, в яких відобразилися ідеї, пристрасті, думи всього народу»⁶. Ближче до нашого часу, 1977 року, подібне стверджував відомий німецький музиколог, професор Берлінського технічного університету (!) Карл Дальгаус⁷.

Музика, мистецтво, красне письменство подають повніший і глибший образ минувшини. Музика здатна, мабуть, найвиразніше об'єднати джерельний фактаж, реляції документів тощо і наблизити минувшину через її емоційне сприйняття. Згадаймо й слова Йогана Гердера: якщо хочете пізнати душу якогось народу, то йдіть і послушайте його пісень.

Норман Дейвіс цілком слушно пише: «Зважаючи на те, що в Європі так і не було загальної для всіх усної мови, тобто, спільної словесної *mousike*, музичну мову Європи – її несловесне *mousike* – слід вважати за найтривалішу лінію її спільної культури. Справді, оскільки вона простягається від Іспанії до Росії, але не поширюється на Індію чи ісламський світ, виникає спокуса припустити, що музика – єдиний універсальний паневропейський засіб спілкування»⁸. Подібно про феномен Середньовіччя писав Фердинанд Зайбт:

Можна раз у раз спостерігати, як усю латинську Європу пронизують особливі інноваційні імпульси: саме через те, що попри свою політичну строкатість вона таки творила культурну єдність. Донині дивує, чому історики так мало цікавляться тими імпульсами та їх передачею, або, як це називають соціологи, перенесенням інновацій. Насправді ж, як припустив у 1975 році Джозеф Стреер, за цим питанням може критися ключ до всієї європейської історії⁹.

* * *

Як же розвивалася українська музика в історичному контексті і як вона осмислюється в сучасному науковому дискурсі? Здебільшого історія української музики сприймається як поступова зміна періодів, стилів,

⁶ Там само, с. 5.

⁷ С. Dalhaus. *Grundlagen der Musikgeschichte* [= *Musictaschenbücher*, 15]. Köln 1977 (цит. за польським перекл.: *Podstawy historii muzyki* / з нім. пер. Z. Skowron. Warszawa 2010, с. 4).

⁸ Н. Дейвіс. *Європа: Історія* / пер. з англ. П. Тарашук. Київ 2008, с. 136.

⁹ Ф. Зайбт. *Блиск і вбогість Середньовіччя: Історія з початком і кінцем* / перекл. з нім. Х. Назаркевич. Львів 2008, с. 57. Див. також цікаву з цього погляду статтю Андрія Заярнюка «Література в історії та історіографії» // *Історія літератури: Збірник статей*. Київ 2010, с. 1-40 (другої лічби).

жанрів і форм, музичної мови, естетичних поглядів, які так чи інакше інспіруються фольклором як вищим виявом національної ментальности і тісно з ним пов'язані. Переломові періоди розуміються насамперед як результат того ж таки внутрішнього розвитку, хоч і визнається певна роль зовнішніх впливів. На жаль, таке іманентне сприйняття історії української музики переважає і в узагальнюючих працях, і в окремих дослідженнях.

Та як слушно підкреслюють чимало сучасних науковців-гуманітаріїв, українська культура не лише розвивалася іманентно, згідно з власною природою й особливостями, але й постійно була відкритою для широких запозичень і адаптацій багатьох явищ європейської культури й не тільки. Особливо ж міцно вона закорінена у візантійську й середземноморську цивілізацію, а тому глибше розуміння нашої музики, особливо ж церковного співу й зосібна сакральної монодії як найдавнішої верстви нашої писемної музики, неможливе поза спадщиною ромеїв. Власне цей фактор визначив головний стрижень української музики як музики передовсім вокальної.

Історія української музики, як і культури загалом, позначена двома переломовими епохами, які різко змінили її подальший розвиток. Це Княжа доба, яка ввела музичне мистецтво русичів у християнсько-візантійський культурний простір, і доба Бароко, яка не лише змінила вектор культурної орієнтації, але й розширила європейську культурну традицію на Схід, сотворивши, за влучним висловом Ніни Герасимової-Персидської, новий музичний світ – *Europa Magna*¹⁰.

Разом із християнством Київська Русь перейняла з Візантії найрозвиненіший на той час літургійний спів, його форми, жанри, богословсько-етичну сутність, а також багату виконавську практику, систему вишколу професійних кадрів, писемні форми запису, музично-теоретичні основи. Візантійсько-християнська спадщина заклала міцні підвалини руської (української) писемної професійної музики¹¹.

¹⁰ Н. Герасимова-Персидська. Роль України у становленні музичної культури *Europa Magnae* // *Українська тема у світовій культурі* [= *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського*, вип. 17]. Київ 2001, с. 49-52.

¹¹ Тут свідомо поминаємо власне східну пов'язаність української музики, що безумовно впливала на загальний її розвій. Йдеться передусім про середньоазійську інструментальну культуру, що напливала в Русь-Україну вздовж Шовкового шляху й передавалася далі на Захід (нещодавно це явище було добре презентоване в міжнародному проєкті «Музика побіч Шовкового шляху») й музично-поетичну епіку (билини, думи, історичні пісні). Це так звана професійна музика *усної* традиції, яку ми свідомо (хоч і не без жалю) опускаємо в контексті розгляду професійної *писемної* музики.

На порозі раннього Нового часу розпочинається кардинальна переорієнтація культурного вектора на Захід, а в добу Бароко формується новий культурний феномен. У музичному мистецтві оновлення торкнулося чи не всіх суспільних верств – від високого професіоналізму в середовищі вищої церковної і світської влади до народно-побутової музики міщан і селян. Партесне концертне багатоголосся, яке утверджувало найновішу композиторську техніку Західної Європи, привнесло нове розуміння естетичної сутності музики як мистецтва динамічного, бурхливого, в різнокольорових барвах, що хвилювало, бентежило слухача й прославляло Всевишнього. Формувалися нові теоретичні й естетичні засади, а також музичне шкільництво, що було здатне виховати новий тип професійного музиканта-співака, регента й композитора і створило потужну хорову культуру, яка органічно вливалася як у соборно-парафіяльне, так і в монастирське літургійне життя. Нове стрімко наповнювало й інші сфери суспільного життя: триголосі канти (релігійні і світські), міська сольна пісня, нові форми інструментального музикування аж до створення цілих оркестрів, професіоналізація побутової музики через цехові організації. Великі зміни відбувалися і в народній пісні, яка також зодягалася в європейські шати: твориться новий інтонаційний словник на засадах оновленого музичного мислення, вливаються танцювальні європейські ритми, формується нове тонально-гармонічне мислення. Нові естетичні погляди на музику були суголосні європейській музичній естетиці Ренесансу та Бароко, зокрема в утвердженні рівновартости вокальної й інструментальної музики.

Та при всіх цих новаціях, чи то в середовищі традиційного православ'я, чи то в унійній Церкві, літургійний спів залишався співом візантійського обряду, що забезпечувало збереження соціокультурної ідентичності. Це зумовлювало тяглість у розвитку української музики впродовж багатьох століть. Українська церковна музика, висхідний розвиток якої охоплює кінець X–XVIII ст. (до Дмитра Бортнянського включно), за змістом і суттю була якнайтісніше пов'язана з музикою Візантії, а через неї і з глибшими витоками – античними, старогребрайськими. Цей зв'язок виявлявся в таких аспектах, як

- богословські концепти і літургійна практика,
- жанри і форми,
- мелодичні моделі або інтонаційний фонд,
- гласи як універсальна система ладових і ритмічних властивостей,
- одноголосий вимір, тобто монодія (принаймні у записах),
- розвинута система писемної фіксації (нотації),
- музично-теоретичні засади,

– музична освіта і педагогіка, що забезпечували постійний приплив необхідних кадрів.

Звідси випливають першочергові завдання у вивченні української музичної спадщини та впровадженні її в сучасну виконавську практику, літургійну й концертну. На Ювілейному конгресі з нагоди 1000-ліття хрещення Києва Мирослав Антонович (1917–2006) виступив із доповіддю «Питоменності українського церковного співу», у якій зосередився на таких основних питаннях:

- витоки нашого церковного співу,
- церковні мелодії і народна пісня,
- усне передання,
- виконання,
- всенародний церковний спів.

Такий цілісний погляд на історію й сутність нашого церковного співу був результатом багатолітньої праці над джерелами, їх інтерпретацією і теоретичним осмисленням, що доповнювалося постійною виконавською діяльністю.

На переконання Антоновича, український церковний спів упродовж тисячоліття

розвивався у різних церковних, політично-суспільних і культурних обставинах, переходив різні фази розвитку й витворив різні регіональні та локальні різновидності, варіанти й діалекти [...]. Для того, щоб збагнути, в чому полягають питоменності українського церковного співу, треба перевести конфронтацію з його праджерелами, що знаходяться у трьох різних музично-культурних комплексах, а саме: 1) в музичній культурі християнського Сходу; 2) в музичній культурі Заходу та 3) в українсько-слов'янській музичній культурі. [...] Український церковний спів перебрав, поєднав і розвинув різні первні тих музичних культур, що, з одного боку, мають, так би мовити, універсальні, а з другого – національні, питоми українські риси. Складний процес культурно-історичного ендосмосу між Україною і культурами Орієнту та Окциденту виявляв постійно тенденції розвитку від універсального до національного, а далі до регіонального і локального, самобутньо українського¹².

Ці міркування Мирослава Антоновича спонукують поглянути на цілісний розвиток нашої музики, на її історію. А це підводить нас до головної методологічної засади: А що властиво є історією, історією музики, що є історією національної музики, музики української? Сьогодні

¹² М. Антонович. Питоменності українського церковного співу // *Збірник праць Ювілейного Конгресу* / ред. В. Янів. Мюнхен 1988–1989, с. 458.

серед істориків точаться запальні дискусії щодо розуміння самого предмету історії та її національних версій. Зокрема, часто стверджують, що національні історії розпадаються на регіональні та локальні або ж розчиняються в історії загальній. У той же час такі національні історії й надалі пишуться, бо в них є потреба, в тому числі й для університетської освіти¹³.

Одним із ключових питань в українському науковому дискурсі є осмислення історії української музики в контексті музики світової. Справді, найдавніша писемна музика в Україні – сакральна монодія – вийшла з візантійської, тривалий час розвивалася у контексті візантійської, і до сьогодні візантійське осердя залишається цілком виразним. Це, між іншим, стало надійною запорукою збереження національної ідентичності під час прискороеного зближення з музикою західного, латинського світу на порозі ранньомодерного часу. Тому-то історія музики є важливою, а може й головною, складовою музичної україністики.

З іншого боку, осмислення історії української музики, як і історії світової музики, немислиме без теорії музики, яка покликана не лише бути інструментом пізнання цього надзвичайно складного явища людського духу, але й зміцнювати музично-історичне знання. Такий підхід спрямовує нас до єдиної науки про музику – музикології, у якій міцно переплітаються історичний і теоретичний типи пізнання. Цілком очевидно, що саме університет є оптимальним освітнім закладом для розвитку музикології як наукової дисципліни.

* * *

Поділюся власним досвідом осмислення історії української музики, а насамперед пошуку та опрацювання основних джерел церковної монодії – нотолінійних ірмолоїв. У довголітній праці над цими пам'ятками застосовувався широкий спектр дослідницьких методів – від пошуків та ідентифікації ірмолоїв через археографічно-кодикологічне опрацювання до створення наукових описів і каталогів. Тобто на практиці реалізувалося модне сьогодні гасло *ad fontes*, за яким ховається нелегка і скомплікована праця.

Під кінець 1960-х років, коли вже була визначена й достатньо опрацьована тема моєї дипломної праці «Музика давнього Львова», снувала думка – а що робити далі? Я почав прислухатися до порад відомих

¹³ М. Павлишин. Історія літератури і здоровий глузд // *Історія літератури*: Збірник статей / Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. Франка. Київ 2010, с. 1-31, зосібна, с. 2-3.

львівських науковців Віри Іларіонівни Свенціцької та Ярослава Дмитровича Ісаєвича: у бібліотеках і музеях Львова, в інших містах України та за її межами зберігається велика кількість нотолінійних ірмолоїв, яких ще ніхто з українських музикознавців не досліджував. Ярослав Дмитрович часто натрапляв на ці пам'ятки, шукаючи матеріяли до історії української культури. Віра Іларіонівна завідувала відділом рукописів і стародруків у Національному музеї, де зосередилася дуже велика кількість рукописних ірмолоїв (як виявилось згодом – 208, що є найбільшою збіркою таких рукописів в одному фондосховищі). Така велика кількість збережених ірмолоїв, безумовно, засвідчує їх неабияке значення для розвитку української музики; до того ж у новій, уже новоєвропейській формі запису – п'ятилінійній мензуальній, яка, на противагу давнішній невменній, дає повноцінне розуміння нотного тексту.

Між тим, завершувалася підготовка дипломної праці, основним аналітичним матеріалом для якої слугували багатоголосі партесні композиції. Тут варто нагадати, що в 1960-х роках партесний спів став першим серйозним зацікавленням українських музикознавців давньою музикою. Композитори й музикознавці почали зводити ці твори з поголосників у партитури, дописувати втрачені голоси (Віталій Кирейко, Мирослав Скорик, Ярема Якуб'як), з'являються перші публікації партесів (Онісія Шреєр-Ткаченко), починають досліджувати історію виникнення й розвитку цього стилю (Ніна Герасимова-Персидська). Тож зрозуміло, що вибір упав саме на партесний спів, генеза якого була тісно пов'язана зі Львовом: львівські братчики ще наприкінці XVI ст. спеціальною патріяршою грамотою офіційно запровадили цей багатоголосий спів до церковних служб.

Та не так сталося, як гадалося. Хоч захист відбувся успішно й навчання я завершив з відзнакою (1970) та рекомендацією до аспірантури, а попереднього 1969 року в березні й квітні дебютував на наукових конференціях у Новосибірську, Києві та Львові (саме в такій послідовності), при вступі до аспірантури з темою виникли ускладнення – замало було власне музичного матеріялу для львівського контексту. Справді, у Львові, за винятком кількох нотних уривків, партесні твори не збереглися (велика збірка партесів львівського Успенського братства, відома за докладним описом 1697 року, кудись безслідно зникла¹⁴). Тому Онісія

¹⁴ Про зникнення цієї збірки ходили різні чутки: у Львові говорили, що то росіяни вивезли її під час окупації Львова в роки Першої світової війни, а в Києві – що цю збірку вивезли австрійці та що її треба шукати у Відні. Ярослав Ісаєвич висловив інший здогад: втрата сталася, мабуть, давніше, бо в XIX ст. ніхто з дослідників уже не згадував цієї ко-

Яківна Шреєр-Ткаченко та Іван Федорович Ляшенко (завідувач кафедри історії української музики і ректор Київської консерваторії) порадили ще подумати над дисертаційною темою й запропонували вступати наступного року, хоч і прикріпили до кафедри історії української музики для написання дисертації, а керівником призначили проф. Ляшенка. Як виявилось пізніше, це була доля, яка спрямувала мої наукові зацікавлення в інше, давніше русло історії музики – дослідження нотолінійних ірмолоїв, а ширше – сакральної монодії і гимнографії. Я одразу ж спрямував свої зусилля на пошуки й описи рукописних ірмолоїв у Львівській науковій бібліотеці (ЛНБ) ім. В. Стефаніка АН УРСР.

Щотижневі дво- й триденні відвідини Львова (в той час я мешкав і працював у Коломиї) за рік праці дали перші результати. Був приготований до друку опис і каталог ірмолоїв (142-х), куди я включив також латинські манускрипти церковної монодії та один грецький. І коли наступного 1971 року я приїхав до Києва знову вступати до аспірантури, то зі мною вже був цей каталог. Це не лише вплинуло на позитивний вислід вступних іспитів, але й змінило тему дисертаційної праці, якою стали нотолінійні ірмолої. З усмішкою пригадую, як у ті далекі часи мої професори в Києві спершу з напругою вимовляли слово «ірмологіон». А російських колег-музикологів спершу дуже дивувала назва книги, бо, фактично, це був мішаний збірник різних жанрів і служб, тоді як у балканських слов'ян і в Росії був відомий лише візантійський Ірмологіон, що містив тільки ірмоси.

Праця в маленькому читальному залі рукописного відділу ЛНБ ім. В. Стефаніка поступово ставала осмисленою, я набував необхідних археографічних знань. На полицях у вільному доступі була література з палеографії, різні каталоги й описи рукописних книг Львова та інших міст і країн, а також давніші видання з різних ділянок гуманітарних дисциплін, серійні видання, в тому числі й «Записки Наукового товариства імени Шевченка». Наукові працівники відділу були моїми постійними консультантами. Пізніше, багато працюючи в різних бібліотеках, я зауважив, що переважно так було всюди: працівники рукописних відділів були зазвичай прихильними до своїх читачів, які приходили чи приїжджали для вивчення давніх рукописних книг, усіляко допомагали різними фаховими порадами – як у пошуках відповідних пам'яток, так і в їх опрацюванні. До відділу постійно приходили відомі науковці з різних ділянок гуманітарних знань: історики культури, мовознавці,

лекції. Ймовірно, вона загинула в 1779 р., коли Успенська вежа, де зберігалася бібліотека, згоріла від удару блискавки.

архівісти, такі як Ярослав Дашкевич і Ярослав Ісаєвич, Іван Керницький і Юрій Мушак, Павло Жолтовський, Яким Запаско, Володимир Овсійчук, Уляна Єдлінська, Лідія Коць-Григорчук, Олег Купчинський, пізніше – Ігор Мицько. Всі вони допомагали добрим словом чи порадою, заохочували до праці. Іноді я запрошував для консультації відомого львівського архівіста, знавця паперу й водяних знаків Ореста Мацюка, який не лише допомагав уточнювати датування рукописів, але й щедро ділився своїми знаннями. Всі вони постійно твердили, що науковець, який узявся за давню тему, повинен навчитися самостійно працювати над рукописними книгами, описувати, датувати, читати їх, розуміти стилістику мистецького декору.

Тут варто сказати, що в консерваторії я навчався заочно шість років, і за цей час у мене виробилася стійка звичка самостійної праці. Я часто приїжджав до Львова і відвідував лекції в консерваторії (переважно з історії музики у проф. Стефанії Павлишин, а також обов'язкового фортеп'яно, з яким мав труднощі, оскільки раніше грав на скрипці), розшукував у бібліотеці консерваторії потрібні матеріали (я мав велику підтримку й довіру з боку тодішньої директорки Ярослави Олександрівної Колодій, яка вивчала музикологію під керівництвом проф. Адольфа Хибінського у Львівському університеті), навчився швидко розшукувати й конспектувати потрібну літературу, робити виписки й укладати картотеки. Та найбільшу увагу я приділяв спеціальності (у консерваторіях здавна існує така форма індивідуальної праці з керівником за вузькою обраною спеціалізацією – в ті часи часи з третього курсу, а сьогодні вже з першого). За порадою Ліді Корній (сьогодні – провідний історик української музики, авторка посібників, доктор мистецтвознавства, професор Київської консерваторії), яка в той час завершувала навчання в консерваторії, я звернувся до Олександри Сергіївни Цалай-Якименко з проханням узяти мене під опіку. Довгі роки вона була моїм науковим керівником і консультантом.

Олександра Сергіївна щедро ділилася знаннями і віддавала «бідному» студентові дуже багато свого часу. Найбільше уваги вона приділяла опрацюванню фахової літератури й аналізу музики (це дуже складна ділянка музикології, якою моя Професор володіла блискуче), а також постійно спрямовувала мене до суміжних ділянок культури й мистецтва давнього Львова та України. Вона наставляла мене не лише вчитися за книжками, але й спілкуватися з найбільшими авторитетами у певних ділянках, багатьох з яких знала особисто. За її рекомендаціями я не тільки отримував потрібні консультації, а й багато з ким зав'язав дружні стосунки (у Львові це були вже згадані Ярослав Ісаєвич, Віра Свенціцька, Ярослав Дашкевич

та ін., у Києві – Василь Німчук, Володимир Кречотень, Олена Апанович, Олекса Мишанич). Розширювалися й поглиблювалися знання культурно-мистецького простору ранньомодерної доби, зростало зацікавлення історією культури, мистецтва, літератури та мови, рукописною і стародрукованою книгою. У бібліотеках та архівах формувалися професійні навички праці над рукописами.

Водночас формувалося глибше розуміння історії української культури, усвідомлювалася її специфіка, пов'язаність із ближчими і дальшими сусідами, спільні елементи із західноєвропейським культурним простором. Завдяки цьому змінювалися погляди на власне українську історію музики, все виразніше розрізнялося «своє» і «чуже». Формувалося розуміння складних взаємин з російською культурою.

Незважаючи на різні ухили від музикологічної проблематики (історія культури, рукописна книга, стародруки), історія музики залишилася пріоритетною темою.

Велику роль у формування наукового інструментарію у вивченні давньої музики, зокрема ірмоліїв, відіграли видатні російські науковці-гумантарії, насамперед академіки Дмитро Ліхачов і Олександр Панченко в Ленінграді, мовознавець Лідія Жуковська в Москві. Відділ давньої літератури Інституту російської літератури (Пушкінський дім) у 1970–1980-х роках був найавторитетнішим науковим середовищем, у стінах якого панував дух доброї старої школи гуманітарних наук. Це насамперед праця над джерелами, давніми текстами, вироблення вміння прочитати давній текст і зрозуміти його, тяглість і спадкоємність культурної традиції, обережні висновки, відсутність галасу і сенсацій. Тільки послідовна щоденна праця, спокійна, виважена, терпелива, приносила успіх (Олександр Панченко якось зауважив, що його щоденна норма – дві сторінки тексту). Два-три рази на місяць відбувалися публічні «научные заседания», на яких науковці різних гуманітарних профілів зачитували свої доповіді (періодично на сторінках щорічника інституту – «Трудов отдела древнерусской литературы» – друкувалися звіти про ці засідання). Доповідь потрібно було надіслати заздалегідь, з нею ознайомлювалися співробітники відділу, запрошували дискусантів із суміжних ділянок (музикознавців-«древников» у моєму випадку). Саме засідання відбувалося в присутності чи не всіх членів відділу та запрошених гостей (загалом десь 20–30 осіб). Дискусія, особливо ж стосовно доповідачів-гостей, була доброзичливою, і це підтримувало й заохочувало до праці. 1979 року мені трапилася нагода побувати на двомісячному науковому стажуванні в цьому відділі й глибше пізнати тамтешню методологію наукової праці.

Дуже талановитий науковець відділу Ліхачова, останній докторант Варвари Павлівни Андріянової-Перетц, майбутній академік Олександр Панченко погодився бути моїм опонентом на захисті кандидатської дисертації і вперше (!) приїхав до Києва. Його виступ зробив велике враження на київських науковців (захист відбувався в гуманітарному будинку Академії наук на теперішній вул. Грушевського). Після раптової смерті Панченка в травні 2002 р. я написав спогад про нього й опублікував на сторінках «Калофонії», додавши його рецензію на мою дисертацію¹⁵.

Особлива трудність на початкових етапах праці над ірмолоями полягала в тому, що я мав дуже слабке уявлення про ці книги як книги літургійні. Та з часом пощастило зустріти кваліфікованих консультантів, зокрема у Львові. Це о. Володимир Ярема (згодом патріарх Української Автокефальної Православної Церкви Димитрій), який не лише ввів мене в суть основних літургійних питань, але й подарував ноти й декілька десятків книг з історії церковного співу, а також випозичив на тривалий час львівський першодрук нотолінійного Ірмологіона 1700 р. У цьому примірнику я віднайшов важливий запис з 1704 р., що спростував поширену думку про вихід цієї книги у світ нібито десь близько 1708 р., але з датою «1700» (цю інформацію я подав у статті 1975 р. про львівські нотні першодруки); згодом були віднайдені й інші примірники з пограничними записами, ранішими за 1708 р.). Пізніше моїм консультантом був професор Ленінградської духовної академії Микола Успенський, який не лише допомагав зрозуміти зміст і структуру літургійних книг, але й позичав потрібні книги до Львова, де я їх ґрунтовно опрацьовував, конспектував, копіював. Так, зокрема, я зробив мікрофільм двох томів праці Івана Гарднера, що з'явилася друком 1978 р. в США і досить скоро вже була у проф. Успенського вдома на Большому проспекті Петроградської сторони, а також праць українських літургістів на еміграції, які він високо поцінював.

* * *

Поділюся досвідом пошуку рукописних ірмолоїв як основних джерел до вивчення української церковної монодії. Найперше потрібно було визначити, описи яких фондів варто переглядати докладно. У цьому зазвичай перші поради давали працівники відділів рукописів у бібліотеках і музеях. Деякі фонди мали опубліковані каталоги – як правило, досить давні й переважно дорадянські, особливо в Україні. Та навіть якщо такі

¹⁵ Олександр Михайлович Панченко // *Καλοφωνία*, ч. 2. Львів 2004, с. 298-307.

й були, все одно доводилося переглядати й інвентарні описи, бо часто фонди поповнювалися, змінювалися шифри, а окремі рукописи іноді виявлялися втраченими. Така праця, хоч і була дуже трудомісткою, дала змогу побачити широку панораму відомостей про рукописні фонди, які склалися в окремих закладах, бібліотеках, архівах, музеях чи приватних колекціях. Нерідко траплялися й інші музикалії, які я занотовував, «брав на олівець», як колись любили говорити. Багато з них: партесні поголошники, збірники духовних пісень, грецькі й латинські нотовані рукописи – так чи інакше ставали предметом уваги чи то моєї, чи то інших науковців, яким я передавав цю інформацію.

Чимало праці було затрачено в пошуках ірмолоїв у центральних бібліотеках Києва, Харкова, особливо ж Москви та Ленінграду. Зазвичай, позначок «український» (чи «білоруський») у каталогах і фондівих інвентарних описах не було. Зате справу полегшувала ремарка «нотолінійний», що найчастіше вказувала на українське чи білоруське походження. Приємний виняток становлять описи збірки рукописних книг українського колекціонера старожитностей Івана Лукашевича, збірки одного з перших істориків церковної музики Дмитрія Разумовського та «Музейного собрания» Російської державної бібліотеки (Российская государственная библиотека – РГБ), опубліковані під редакцією Іллі Михайловича Кудрявцева¹⁶ за участю наукового співробітника відділу рукописів Ярослава Миколайовича Щапова (був науковим редактором мого каталогу нотолінійних рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка, пізніше – академік відділення історії РАН, † 2011)¹⁷. Сучасні російські публікації описів рукописних книг – наприклад, описи збірки Погодіна та Придворної капели в Російській національній бібліотеці (РНБ)¹⁸ чи опис давньоруських церковних рукописів у Національній

¹⁶ І. М. Кудрявцев уже був на пенсії, коли розпочалися мої візити до Москви, а оскільки він мав хворі ноги, то вже не з'являвся в рукописному відділі. Та все ж, мені вдалося з ним познайомитися в нього вдома, куди я приходив за якимось дорученням Олександри Цалай-Якименко. Дуже щира й привітна людина, він зацікавився моєю темою й подарував два примірники каталогу рукописів Разумовського і Одоєвського (один для бібліотеки консерваторії, а один мені).

¹⁷ Я. Н. Щапов. *Собрание И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича*: Описание / ред. И. М. Кудрявцев. Москва 1959; *Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского*: Описания / ред. И. М. Кудрявцев. Москва 1960; *Музейное собрание рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина*: Описание, тт. 1-2. Москва 1961, 1997.

¹⁸ *Рукописные книги собрания М. П. Погодина*: Каталог / ред. О. В. Творогов, вип. 1-3. Ленинград 1988, Санкт-Петербург 1992, 2004; *Рукописные книги собрания Придворной певческой капеллы*: Каталог / уклад. Н. В. Рамазанова. Санкт-Петербург 1994.

бібліотеці у Варшаві¹⁹ – теж не відзначають українських рукописів. Тим часом і в Україні вже з'являються описи українських нотолінійних ірмолоїв – наприклад, Еріки Клименко й Ольги Гальченко²⁰.

Пошукам і описам ірмолоїв у російських сховищах також дуже посприяли наукові працівники відділів рукописів. В РГБ це насамперед Микола Борисович Тихомиров, прекрасний знавець передусім пергаментних рукописів. На моє наївне запитання: «А як ви відрізняєте українські рукописи від російських?», – він відповів: українські рукописи зовсім інші – вони багатші оздобою, мають інший тип почерку, а церковнослов'янська мова наповнена українізмами; відрізняється навіть організація тексту на сторінках. Він допомагав прочитати складні маргінальні записи й уточнити літургійний зміст. Також порадив переглянути архів Разумовського, який зберігся майже повністю й розкриває багатий світ наукової роботи цього видатного дослідника церковного співу, що походив з Київщини і був, очевидно, українського походження. Микола Борисович погано бачив і не мав жодного бажання писати дисертацію, зате мав великий авторитет серед «рукописників-древников». «Святой человек» – називали його колеги.

У Державному історичному музеї в Москві я ще застав на посаді завідувачки відділу рукописів і стародруків Марфу В'ячеславівну Щепкіну, внучку актора й друга Шевченка Михайла Щепкіна (обоє були викуплені в Україні з кріпацтва) й дочку відомого російського палеографа В'ячеслава Щепкіна. Вона вирізнялася довгим чорним одягом старого російського покрою і строгим характером; постійно звертала увагу читачам, у тому числі й мені, як потрібно працювати з давніми книгами, щоб їх не пошкодити: не водити пальцями по сторінках, не надто сильно розкривати і завжди закривати навіть при короткочасній перерві. Пізніше мені багато допомагали співробітники відділу Костюхіна, Діанова (добрий знавець водяних знаків), Іван Васильович Львовчкін. Саме вони допомогли мені прочитати розлогий, але дуже пошкоджений запис одного з переписувачів ірмолюя – білоруса Гавриїла Аранесовича, який прийняв чернечий постриг у чернігівському Свято-Іллінському монастирі, а на диякона його висвятив архієпископ Лазар Баранович.

¹⁹ Г. М. Малинина. *Древнерусские церковные рукописи в Национальной библиотеке Варшавы*: Каталог. Москва 2004.

²⁰ Е. С. Клименко, О. М. Гальченко. *Кириличні співочі рукописи монодійної традиції XII–XX ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*: Історико-кодікологічне дослідження: Каталог: Палеографічний альбом / Інститут рукопису НБУВ НАН України. Київ 2011, сс. 185-190, 199-201, 209-212, №№ 50-51, 59, 64-65.

Сприятлива атмосфера панувала також у відділі рукописів Публічної бібліотеки ім. Салтикова-Щедріна в Петербурзі (тепер – Російська національна бібліотека). Особливо прихильними до мене були Микола Розов, В'ячеслав Загребін (допомагав прочитувати складні записи й уточнювати датування рукописів за філігранями), Броніслава Градова (допомагала в пошуках ірмолоїв у деяких не опрацьованих тоді ще фондах, зокрема у фонді Новгородської духовної семінарії, до якого ввійшла частина бібліотеки Феофана Прокоповича, що деякий час був новгородським архиєпископом).

В Інституті російської літератури (Пушкінський Дім) я застав ще засновника «древлехранилища» Володимира Івановича Малишева. Втім, пошукуваних нотолінійних ірмолоїв тут було мало – лише чотири, і всі з колекції відомого українського філолога Володимира Перетца (тут зберігається також його архів та унікальна картотека).

* * *

Моє розуміння історії української сакральної монодії впродовж 45-літньої наукової праці суттєво еволюціонувало, починаючи від апології народно-національного первня до щораз сильнішого усвідомлення її візантійської сутності. На початковому етапі моєї наукової діяльності все, що жило й розвивалося на теренах русько-українського етнічного простору, сприймалося як «своє», «питомо українське», за аналогією з «исконно русским» у патріотичному дискурсі російської історіографії. Без сумніву, таке переконання мало певні підстави: у княжому Києві редагувалися церковнослов'янські переклади літургійних текстів, які переважно були текстами співаними, а тому, очевидно, до слов'янських текстів адаптувалися відповідні мелодії. Як доказ цього – не лише запозичення й адаптація кількох типів візантійського нотопісу (екфонетична, кондакарна, тета-нотація), але й створення власної знаменної нотації («кулизмяної» за українською термінологією ранньомодерної доби). Це було одним з головних аргументів на користь твердження, що власне руські форми церковного співу витворилися нібито вже за Княжої доби.

Таке переконання стало моєю теоретичною метою для розуміння сакральної монодії за нотолінійними транскрипціями з кінця XVI ст. як власне української, репрезентованої понад тисячею збережених до нашого часу ірмолоїв. Масовий характер їх перепису, локальні відгалуження, ремарки напівів *київський*, *острозький*, *волинський*, *підгірський*, *львівський* та інші – начебто свідчили про інтенсивну творчість на певних етнолокальних територіях, у школах та осередках церковного співу. Паралельно співіснували чужоземні за назвами напиви, які також

супроводжувалися відповідними ремарками: *грецький, болгарський, сербський, молдаво-волоські*, – котрі російська історіографія часто вважала за ті ж «малоруські», зодягнені в «чужі» шати задля підкреслення їхньої високої артистичної вартости.

Паралельно з пошуками й описами ірмолоїв старанно фіксувалися й копіювалися піснеспіви за цими ремарками. Вдалося визначити їхній жанровий репертуар, ареали та хронологію розповсюдження, а згодом розпочалася музично-аналітична праця з метою виявити їхні стилістичні ознаки. Пошуки відповідних методів, списування у «партитури» різних мелодичних варіантів задля унаочнення спільного та відмінного ніяк не давало позитивних результатів, за винятком цілком виразної окремішности чужоземних напівів. Приходило усвідомлення, що спершу необхідно зрозуміти музично-стильову сутність основного репертуару церковної монодії за транскрипціями в українсько-білоруських нотолінійних ірмологіонах, тобто, відповідно до універсальних законів пізнання, рухатися від загального до часткового. Зрозуміти й аргументувати інакшість грецького й болгарського напівів пізніше вдалося Олександрі Цалай-Якименко та Лідії Корній. Поява цих напівів була інспірована потужними пізньо- й поствізанійськими стильовими новаціями в руслі *калофонічного стилю*, поширення якого в Україні та Білорусі було пов'язане з південнослов'янським культурним впливом.

Довелося відмовитися від початкового плану вивчення стилістичної сутности місцевих напівів. Та все ж, ця праця дала певні практичні результати. Коли я переписував і переспівував ці напиви, порівнюючи їх за різними ознаками й аналізуючи їх музичний розвиток, все виразніше вимальовувалися контури досконалости музичних текстів, мелодичні й ритмічні моделі, увиразнювалася логіка музичного розгортання, незалежного від словесних структур. Врешті прийшла думка описати ці найзагальніші закони формування музичного тексту церковної монодії за різними жанрами й незалежно від певних конкретних напівів. Задля цього довелося зануритися в цілком іншу ділянку – теорію музики, особливо ж у чи не найскладніший її розділ – аналіз музичних творів. Тут, з одного боку, мені змогла допомогти мій науковий керівник Олександра Сергіївна Цалай-Якименко, яка була прекрасним знавцем цієї дисципліни й блискуче її викладала у Львівській консерваторії. А з іншого – радянське музикознавство мало безперечні успіхи у теорії музики, а зокрема, в методології й методиці аналізу творів. Правда, об'єктом аналізу була майже виключно музика класицизму й романтизму, а давня музика як переважно церковна знаходилася переважно на узбіччі наукових зацікавлень, а то й зовсім ігнорувалася. Та як ми тепер дедалі виразніше розу-

міємо, найзагальніші закони музичного розвитку охоплюють різні стилі й епохи, і в церковній монодії виявляються ті самі закономірності досконалості музичного процесу, що й у композиторів-класиків²¹. В результаті кандидатська дисертація отримала логічне завершення. В її третьому, заключному розділі був представлений музичний феномен церковної монодії за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби. Головний висновок полягав у тому, що вдалося обґрунтувати самодостатність процесу музичного розвитку і його виразну незалежність від словесних структур.

І сьогодні, через 35 літ після захисту кандидатської дисертації, я бачу її достоїнства. Вперше вдалося виявити, науково описати й визначити оригінальну сутність нотолінійного Ірмологіона як руського (українсько-білоруського) літургійного збірника. Крім того, були виявлені та проаналізовані основні музично-стильові особливості жанрового кола піснеспівів і підкреслена їх досконала музична організація.

Наступний етап дослідження полягав у подальшому накопиченні джерельного матеріалу: в науковий обіг вводилися новознайдений рукописні ірмолої, вдосконалювалися й методи їх наукового опису. На пораду академіка Ліхачова, ці описи та огляди публікувалися згрупованими за різними фондами й територіальними ознаками²². А 1996 р. було завершено й опубліковано зведений каталог нотолінійних ірмолоїв, який охопив 1111 українських і білоруських рукописів²³.

Між тим, добре запам'яталися слова-побажання мого опонента на захисті Олександра Панченка про те, що для подальшого успішного вивчення феномену українсько-білоруського типу Ірмологіона необхідно зрозуміти його витoki, пов'язаність із давньоруськими та південно-слов'янськими літургійними збірниками, а головне – співвіднести його

²¹ Про цю єдність, між іншим, свого часу писав глава мюнхенської музикологічної школи грек Трасибулос Георгеадес: див.: А. Єфіменко. Трасибулос Георгеадес – засновник Мюнхенської музикологічної школи // *Українська музика* 3-4 (2012) 43-56.

²² Перший такий опис з'явився, як уже згадувалося, 1979 р. (колекція Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаніка), пізніше були опубліковані огляди й описи ірмолоїв з фондів Національної бібліотеки України ім. Вернадського та з Поділля (1982), білоруських пам'яток і колекцій Ленінграда (1984), РГБ у Москві (1986), збірки Івана Франка (1987), колекції Наукового товариства ім. Шевченка (1990), Перемиської єпархії (1994) та ін.

²³ *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження* / ред. Я. Ісаєвич, О. Цалай-Якименко [= *Історія української музики*, вип. 2: *Джерела* / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів 1996.

з візантійською спадщиною. Ця проблема стала однією з центральних у наступні два десятиліття і певною мірою була розв'язана в докторській дисертації, хоч і не цілком достатньо, особливо ж стосовно старокиївських літургійних пам'яток, на що слушно звернув увагу проф. Крістіян Ганнік на захисті в червні 1998 року. І лише в наступне десятиліття, коли стали доступні через публікації низка важливих літургійних книг Княжої доби, ця проблема значно прояснилася й досить виразно окреслилися структурні контури нашого Ірмологіона серед інших типів літургійних книг минулого, таких як Кондакар, Мінея празнична і Октоїх воскресний.

З початком нового міленіуму був започаткований ще один важливий етап дослідження церковної монодії – публікація текстів піснеспівів, яка здійснювалася й продовжує здійснюватися окремою серією «Антологія візантійсько-слов'янської та української сакральної монодії». У дев'яти випусках опубліковано твори різних жанрів за різними рукописами. Поступово вдосконалювалася методика текстологічного опрацювання, наукові коментарі, і сьогодні стало зрозуміло, що цей напрямок має стати пріоритетним на найближче десятиліття. Лише критично опрацьовані й опубліковані тексти зможуть стати основою для подальших, більш спеціалізованих і поглиблених студій над церковною монодією.

Тим часом, зокрема завдяки співпраці з проф. Ганніком, починають відкриватися і горизонти власне візантійської музики. Приходить усвідомлення її історії, понад тисячолітньої еволюції, стильових наверствувань. І вже перше й досить скромне порівняння ірмосів Різдяного канону Козьми Маюмського «Христос раждається» показало глибоку пов'язаність цих творів з їх греко-візантійським першовзором. Загальна музична композиція, мелодичне розгортання стишків, каденційні формули виразно демонструють не лише велику подібність, але часто й повну тотожність. Аналіз музичної стилістики піснеспіву «Бог Господь» дуже виразно виявив збереження у слов'янському перекладі грецької просодії.

Ці перші порівняльні нариси переконливо демонструють, що музична стилістика при перекладах візантійської сакральної монодії слов'янською мовою в основних контурах і в багатьох деталях залишається незмінною, зокрема і в українсько-білоруських транскрипціях на лінійну систему ранньомодерної доби. Ба більше, саме ці транскрипції дозволяють побачити й зрозуміти всю велич і досконалість піснеспівів візантійської церковної монодії як високо організованої музичної «матерії», так що їх без перебільшення можна назвати «класичними».

* * *

Історію музики, як це ґрунтовно довів у методологічному аспекті Карл Дальгаус, можна розуміти у двох вимірах: як історію створення музичних творів (*Wirkungsgeschichte*) і як історію їх сприйняття, рецепції (*Rezeptionsgeschichte*)²⁴. Історики музики теж часто мають справу з творами, що були створені в минулому, але в силу своєї великої естетичної вартости долають часові відстані й продовжують жити (звучати) до нашого сьогодення.

Історик музики як дослідник минувшини покликаний також віднайти, відкрити ці забуті й незнані сьогодні музичні твори, вміти їх прочитати, зрозуміти логіку їхнього музичного розвитку й структурної організації, осмислити виконавську інтерпретацію й, урешті, дати їм відповідну естетичну оцінку. В результаті ми здатні краще й глибше пізнавати минувшину, розуміти й усвідомлювати творчі й життєві інтенції суспільних груп та окремих індивідів минулих і давно минулих часів. Водночас пригадування минувшини стає не лише актом логічного, інтелектуального розмірковування. Музичні твори з минулого здатні доносити до наших сучасників «вічні істини» добра, краси, моральних чеснот. Високі моральні засади минувшини оживають, відновлюються і набувають здатності впливати на нові й нові покоління людей. Тисячоліттями сотворювана богонатхненна релігійна піснетворчість і сьогодні дивує нас щирістю й безпосередністю етичного вислову, глибиною богословського змісту, досконалістю формальних засобів, дотепер залишаючись головним осердям літургійного дійства християнської обрядовости, зокрема, Київської Церкви.

Український католицький університет покликаний підтримувати й розвивати ідею класичного університету у сфері гуманітарних знань і протиставлятися загальній кризі вищої школи. Це особливо важливо сьогодні, на тлі загальної дегуманізації знань, нівеляції наукових методів пізнання. Слід не розпорошувати й дробити знання по різних закутках надто вузьких спеціалізацій, а інтегрувати його навколо фундаментальних наук, передусім історії, філології та філософії. Треба також орієнтуватися на великих науковців-гуманітаріїв, які так чи інакше спричинилися до створення, відновлення та зміцнення ідеї Українського католицького університету – Ігоря Шевченка, Омеляна Пріцака, Ярослава Ісаєвича.

²⁴ C. Dalhaus. *Podstawy historii muzyki*, с. 4-5.

Yuriy Yasinovsky

MUSICOLOGY IN CONTEMPORARY SCIENTIFIC DISCOURSE, OR CAN MUSIC STUDIES BECOME A UNIVERSITY DISCIPLINE IN CONTEMPORARY UKRAINE?

The author assesses his 45-year experience in the field of music history in the light of his general vision of the place and role that the musicology should have in the overall system of humanities and argues theoretically for restoring musicology to its central place in the university education. He also focuses on the practical search for a balance between “the native” and “the foreign” in the musical art of early modern Rus’ (now Ukraine and Belarus’) and, using the example of his own source studies, demonstrates the organic unity of ethnic culture and more general civilizational principles which is inherent to this art.

Keywords: music, musicology, university, human sciences, source studies.