

Юрій Ясіновський (Львів)

**ОТЕЦЬ ПОРФИРІЙ БАЖАНСЬКИЙ
ЯК ДОСЛІДНИК ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ
(у 180-ту річницю від дня народження)**

Минуло 180 літ, як народився о. Порфирій Бажанський, довголітній парох підльвівського села Сороки, церковний співак, регент і вчитель церковного співу, композитор і музикознавець, автор першої в Україні систематичної праці з історії церковного співу¹. Компонував церковні й світські музичні твори, збирав і записував народні пісні, працював на освітній ниві села.

Дослідниками церковного співу в Галичині спершу були священики, які в міру своїх знань і задля практичних потреб намагалися осмислити сутність літургійного співу, його богословські та естетичні основи, шляхи розвитку, освітні практики. Розмірковуючи над станом церковного співу, ще в першій половині XIX ст. галицький клір сприяв пошвавленню дяківської церковно-музичної освіти, а 1817 р. у Перемишлі виникає її вища форма – Дяко-учительський інститут. У 60-х роках на південно-східних землях Галичини на Покутті розгортає свою пошуково-дослідницьку працю Порфирій Бажанський, якому судилося внести значний вклад в осмислення сутності літургійного співу, його витоків і розвитку, зібрати матеріали про актуальний стан речей і закласти основу для наукового вивчення історії церковного співу.

Народився 22 лютого 1836 р. у селі Белелуя на Покутті в родині дяка Івана, який походив з підросійської Надбужанщини. Навчався у Снятині, потім у гімназіях у Чернівцях, Бучачі, Станиславові. Мав гарний голос (тенор) і великі музичні здібності, тож швидко опанував дяківську справу. У Чернівцях зблизився з Ізидором Воробкевичем, у якого навчався диригентури й гармонії. Опанував також гру на скрипці, гітарі, флейті. У 1861–1865 рр. навчався у Львівській духовній семінарії, де грав у семінарійному оркестрі, а згодом став його диригентом; керував хором Ставропігійської бурси. В Івана Лаврівського, на той час духівника семінарії,

¹ Першою такою публікацією в Україні, мабуть, була стаття Петра Сокальського: *История церковного пения в России // Одесские вестн № 70, 71 (1872/29, 30 марта)*, яка того ж року вийшла окремою брошурою (7 с.). Ця невеличка стаття була цілком компілятивною й написана в руслі загальноросійського дискурсу.

вивчає гармонію та інструментацію. Водночас упродовж шести семестрів відвідував лекції з античної літератури в університеті (1863–1865). Після закінчення семінарії деякий час навчався композиції у популярного серед українських композиторів-початківців Міхала Гуневича. В учительській семінарії у Львові навчав співу та церковного уставу. З 1865 сотруди́ник львівської Успенської церкви, а 1871 обіймає парохію в Сороках біля Львова, де й помер 29 грудня 1920 року і похований на Личаківському цвинтарі.

Був плодотворим композитором і писав в різних жанрах. Спирався на теми й образи з народного життя і в своїх творах один з перших у Галичині почав використовувати мелодії українських народних пісень і танців. Створив чимало опер і оперет (переважно на власні лібрета): *Олекса Довбуш*, *Олеся*, *Біла циганка*, *Уляна*, *Весілля під свято святого Івана*, *Марійка*, *татарська бранка з Коломиї*, *Глухе село*, *Параня*, *Сибірячка*, *Сузанна*, *Німа*, *Сирітка*, писав музику до театральних вистав *Покійний Опанас*, *Гнат Приблуда*, *Галя*. Компонував також світські хорові твори, оркестрові (*Коломийки*), церковні (4 Літургії), опрацьовував і записував самоїлкові літургійні напиви. Василь Витвицький слушно відзначав, що Порфирій Бажанський увійшов в історію української музики передусім «як борець за окремішній український музичний стиль»².

Цікавився народними піснями, які збирав, записував і публікував у своїх «Сотнях» (1905–1912), досліджував і осмислював їх як національний феномен: *Малоруський музикальний народний тон*, *Русько-народна поетична і музикальна ритміка* (обидві 1891), *Русько-народна музикальна гармонія* (1890), *Нова метода записування русько-народної мелодії* (1904), *Руський народний музикальний стиль* (1907, 1911). Був одним з ініціаторів відозви Наукового Товариства ім. Шевченка про записування народних пісень (1890). Під впливом праці Петра Сокальського³ стверджував, що українська музика виробила власну музичну систему, зокрема гармонію і ритміку. У своїй праці виявляв знання західної музики, писав про композиторів Палестріну, Орляндю ді Ляссо, Вебера, Шопена, Ліста, Вагнера.

Одним з перших в Україні розпочав систематичні дослідження церковного співу й уперше опрацював та опублікував цілісну працю з історії церковного співу – *Історія руського церковного пінія* (1890), у якій компілятивний матеріал доповнив галицькими матеріалами XIX ст. Збирав

² В. Витвицький. Століття уродин двох українських музик: Пам'яті П. Бажанського і С. Воробкевича // *Новий час* (1936/0–14 травня); передрук: В. Витвицький. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. Львів 2003, с. 28.

³ П. П. Сокальський. *Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строе-нии мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки*. Харьков 1888.

і досліджував матеріали про життя й діяльність дяків і дяківську освіту в Галичині, які публікував у галицькій періодиці. Разом з Анатолем Вахнянином уклав і видав збірку хороших творів галицьких композиторів *Кобзар* (1885). Для селян публікував брошури з агрономії, садівництва, бджільництва та ін. В ЛНБ зберігаються його багатий архів і бібліотека.

Усе ж його композиторська і музикологічна праця були позначені дилетантизмом, за що його слушно критикував Іван Франко⁴.

Над історією церковного співу Порфирій Бажанський почав працювати десь наприкінці 50-х років XIX ст. і продовжував розшукувати матеріали впродовж всього свого життя, друкуючи окремі розвідки в галицькій періодиці. Згодом виник задум створити цілісну історію церковного співу і з кінця 1870-х років розпочав друкувати її на сторінках часописів *Руський Сіон*, *Галицький Сіон*, *Душпастир*⁵, а 1890 опублікував її окремим виданням, присвятивши митрополитові Сильвестрові Сембратовичу⁶.

Праця Бажанського охоплює широке коло питань з історії і теорії церковного співу від найдавнішої релігійної музики середземноморської цивілізації до XIX ст. включно:

- старожитні витоки (євреї, греки, єгиптяни);
- ранні християнські гимни і духовні пісні та їх автори;
- слов'янська і руська рецепція візантійського церковного співу;
- ритмічні основи піснеспівів;
- гласова система;
- нотні системи на Сході і Заході;
- новітні стилі церковної музики XVIII–XIX ст.;
- церковні співці (візантійські, русько-українські, новітні в Галичині);
- церковні хори, зокрема галицькі XIX ст.;
- нові явища в церковній музиці в Галичині – самоїлівка, ерусалимка;
- теоричні засади гармонії новітньої церковної музики.

⁴ І. Франко. *Музыка... та й годі* (Порфирій Бажанський. Історія руського церковного пінія. Львів 1890. Порфирій Бажанський. Малоруський музикальний народний тон. Львів 1891) // *Іван Франко про музику* / упоряд. Тамара Коноварт. Львів 2006, с. 27–37. Написана 1891 р. для часопису *Зоря*, рецензія не була надрукована й повернута автору через гостро критичний зміст. Уперше опублікована у збірнику: *Іван Франко. Статті і матеріали*, т. 7. Львів 1960, с. 28–39; передрук: І. Франко. *Твори в 50-ти томах*, т. 28. Київ: Наукова думка 1980, с. 132–143.

⁵ *Руський Сіон* (1879/2, 3, 7, 13, 22, 23), *Галицький Сіон* (1881/23, 24; 1882/7, 9, 19), *Душпастир* (1890/12–21), а окремі тематичні публікації з'являлись і пізніше.

⁶ Порфирій Бажанський. *Історія руського церковного пінія*. Львів: Ставроп. Інститут 1890. 87 с. В архіві Бажанського збереглися різні виписки до цієї праці й чистовий автограф (ЛНБ, відділ мистецтв, Баж. 228/муз. рукоп.; 212/муз. рукоп., 179 арк.).

Як бачимо, теми дуже різні, хоч викладені досить хаотично й непослідовно, з неточностями і сумнівними тезами. І все ж ця праця заслуговує на увагу та потребує критичного перегляду. Зупинимось передусім на її позитивних якостях.

У вступі Автор визначає завдання і мету своєї праці:

Исторія руского церковного пѣнія для каждого Русина любопытна, а для стану духовного необходима. Отъ глубокой старины Славянства и отъ початку християнства на Руси до нынѣшняго дня живе слово нераздѣлене отъ людского голоса, церковной музыки. Якъ важный текстъ духовный, такъ само важна и его церковна мелодія. Знати одно а незнати другого, значитъ знати не цѣле (с. 5).

Автор постулює єдність словесного тексту і його музичної складової як одне нерозривне ціле. Тому в пізнанні сутності церковного співу необхідна однакова увага як до слова, так і до його співної сутності. На підтвердження цієї вихідної тези апелює до витоків релігійної музики та осмислює її місце в найдавніших цивілізаціях. Слушно підкреслює азійський примат у розвитку музики, зокрема релігійної, виокремлює велику роль греків у консолідації різнорідних джерел музичного мистецтва і створення цілісної теорії розуміння музики як Божого дару. При цьому звертає увагу на певну недооцінку Дмитрієм Разумовським східних витоків музичного мистецтва⁷, бо «стара культура плыла зь Азії до старої Європи, а не на одворотъ [...] и Греки всю систему музыки въ Азії взяли» (с. 6).

Наприкінці вступу подає доволі обширну бібліографію (с. 6–7), у якій привертає увагу розмаїттю тем, імен авторів, широкий хронологічний діапазон, а також архівні матеріали. Варто також підкреслити, що майже всі ці праці й матеріали сьогодні зберігаються у львівських книгозбірнях, так що можна припускати, що Бажанський їх опрацював чи принаймні їх переглядав. Подаємо цей список з уточненнями та доповненнями, а те, що не вдалося ідентифікувати, залишаємо без змін.

Ambros. *Geschichte der Musik*. Leipzig 1862–1978.

Amiot Jean J. M. (свящ.). *Mémoires concernan l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages des Chinois*. Paris 1780 (у Бажанського – Amiot (священ.). О хиньск. Муз. Paris 1780).

Burney. *Gesch. d. Mus.* 1810.

Calmet [Augustin ?]. О еврейск. муз. Amsterdam 1723.

Dehn S. W. *Theoretisch-praktische Harmonielehre*. Berlin 1840.

⁷ Пор.: Д. Разумовский. *Церковное пение в России*, вип. 1. Москва 1867, с. 2–3 і далі.

- Fétis F. J. *Griech u. Römische Musik*. Paris 1835.
- Forkel J. N. *Algemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1–2. Leipzig 1788–1801.
- Gerber E. L. *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig 1790–1792.
- Gerbert Martin. *De cantu et musica sacra*. 1784.
- Goar Jacobus. *Εὐχολόγιον sive rituale Graecorum*. Parisiae 1647 (друге видання: Venetia 1730; факсимільне перевидання венеційського друку: Graz 1960).
- Helmholz G. *Lehre von den Tonempfindungen als physiologischen Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig 1863.
- Iones Will. *Индийска музика*. London 1836.
- Kiesewetter R. G. *Die Musik der Araber*. Leipzig 1842.
- Kiesewetter R. G. *Geschichte der europäisch-abendländischen order unserer heutigen Musik*. Leipzig 1834.
- Kirnberger D. *Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*. Berlin und Königsberg 1774.
- Łada Kazimierz. *Historia muzyki*. Warszawa 1860.
- Luigo Angelo. *Sopra vita Guido*. Paris 1811.
- Marpurg F. W. *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*. Berlin 1759.
- Meibomius Marcus. *Antiquae Musicae Auctores Septem: Graece et Latinae*, 2 Bde. Amsterdam 1652.
- Naumann Emil. *Die Tonkunst in der Kulturgeschichte*. Breslau 1869–1870 (у Бажанського – Naumann. *Musikgeschichte*. Breslau 1862–68).
- Reinholdt. *Gesch. d. rus. Litterat.*
- Sulzer. *Sziz Zion, hebraisch. relig. Gesänge*. Wien.
- Villoteau. *Инд. араб. перзк. египет. муз.* Paris 1823.
- Westphal R. *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*. Leipzig 1854.
- Zarlino G. *Le institutioni harmoniche*. 1558, пізніше вид. – 1589.
- Бажанський П. О п'янію церковном // *Слово* (1862/37, 38, 39), підписано Б... П... Богословъ (у Бажанського – П. Бажанський. Цфлонар. п. “Слово” 1862. Ч. 37, 38, 39).
- Бестужев-Рюмин К. *Русская история*. Санкт-Петербург 1872 (у Бажанського – Бестужевъ. *Истор. Руси*. СПб 1872).
- Галицьки рукописани записки 1863–1890 (мабуть, Бажанського).

- Горчаков Н. Об уставном и партесном церковном пении в России // *Москвитянин* (1841/часть V, № 9), с. 191–207 (у Бажанського – Н. Горчаковъ. р. цер. П. Хр. Церкви 1841).
- Дилецький Микола. *Граматика музикальна*. Санкт-Петербург 1723 (автограф, сьогодні зберігається в НМЛ, F 87 (у Бажанського – Никола Дилецкій, Музыка. Вильно. 1679. (манускр. – библи. св. Юра).
- Евгений, митр. (Болховитинов). *Историческое разсуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении Российской церкви, с нужными примечаниями на оное*. Воронеж 1799 (перевид.: Санкт-Петербург 1804; Москва 1814; Санкт-Петербург 1823 [=Исторические разсуждения, читанные в собрании Санкт-Петербургской Александроневской академии], с. 218–246).
- Житие Святейшего патриарха Никона*. Санкт-Петербург 1784 (у Бажанського – Житіє архієп. Никона. 1784).
- Калайдович К., Строев П. *Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке графа Федора Андреевича Толстова*. Москва 1825 (у Бажанського – Толстой. Опись старопис. книгъ. Н. 197).
- [Левицкий] Иосиф з Болшова. 3 Покуття // *Зоря Галицка* (1852/33), с. 270–271; (1853/40, 41, 42), с. 463–464, 476–477, 488–489 (у Бажанського – Зоря Галицка 1852).
- Левицкий Иосиф. Історія введенія музикального піня в Перемишли // *Перемишлянин на рок 1853*. Перемишль 1852, с. 81–90 (у Бажанського – Левицкій Іос. Перемишлянинъ 1853).
- Львов А. Ф. *О свободном или несимметричном ритме*. Санкт-Петербург 1858 (у Бажанського – Львовъ. Свободній несиметричний ритмъ. СПб. 1858 (важна розв'єдка о тактѣ).
- Миллеръ Ор. Словесность р.
- Одоевский В. Ф. Об исконной великорусской музыке // П. Безсонов. *Калѣки переходже*, вып. 5, ч. II. Москва 1863 (у Бажанського – Одоевскій В. Т. Трактатъ муз. въ Безсонова Калѣки 1863 и другі его обломь).
- Памфил Евсевий. *Церковная история*, 2-е изд. Санкт-Петербург 1858 (у Бажанського – Памф. Евз. Церковна Історія. СПб 1858).
- Потебня А. *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, т. 1, 2. Варшава 1883, 1889 (у Бажанського – Объясн. нар. пѣс. Варшава 1887).
- Разумовский Д. *Церковное пение в России*, вып. 1–3. Москва 1867–1869 (примірни́к був власністю Баж., тепер у його архіві в ЛНБ).
- Смолодович Д. *Литурги́ка*. Киев 1861.
- Строевъ П. М. Указъ матеріал. історіи.

Ундольский В. *Замечания для истории церковного пения в России* [=Чтения в импер. обществе истории и древностей российских при Московском университете, 3]. Москва: Университ. тип. 1846.

Филарет, митр. Записки. 1866.

Варто наголосити, що з цією літературою Бажанський познайомився у Львові, а деякі книги були у власній бібліотеці, з численними його підкресленнями і нотатками на полях – наприклад, праця Разумовського. Цікавою є його праця над класичним опусом Якоба Гоара *Евхологон*, примірник якого знаходився у бібліотеці Григорія Шашкевича, ректора Духовної семінарії *Барбареум* у Відні, пізніше настоятеля перемишльської катедри, доброго знавця церковного співу й композитора (стрийко чи двоюрідний брат Маркіяна Шашкевича, 1809–1888). Після смерті о. Григорія цей примірник у складі його бібліотеки потрапив до бібліотеки Народного Дому у Львові, а сьогодні зберігається у відділі рідкісної книги в ЛНБ.

В огляді розвитку християнського церковного співу Бажанський звертає увагу на старозавітні його витoki (псалми, гимни, духовні пісні), спадщину первісних християнських авторів, які заклали основи літургійного співу нової віри (Єфрем Сирий, св. Августин, Косма Маюмський, Йоан Дамаскин). Окремо викладає відомості про поширення церковного співу на Русі. Інформує про основні літургійні збірники, в тому й Путятину мінею⁸, типи нотацій, зосібна кондакарну, виховання відповідних кадрів – церковних співців, дяків, доместиків, регентів. Звертає увагу на появу церковних піснеспівів на честь руських святих і мучеників – стихири Борису і Глібу, перенесення мощей свт. Миколая в італійське місто Барі та ін. Пишучи про особливості грецького співу з його манерою багатократного повторення окремих складів і голосних літер розлогими вокалізами та мнемонічними поспівками *нене*, *тетерієми*, *леге*, звертає увагу, що такі вставки зберігалися в Галичині ще у XIX ст., а сам спосіб співу називали *вигакування* (с. 10)⁹. Тексти церковних піснеспівів розглядав згідно з поширеною в російській історіографії думкою про три періоди структури словесних текстів літургійних піснеспівів: XI–XIV ст., коли співані і читані

⁸ Сьогодні опублікована: *Путятина мінея на май*: [1–9 травня] / підг. тексту і паралелі М. Мурьянов, ред., вступ. і ком. А. Страхов // *Palaeoslavica* 6 (1998), с. 114–208; [10–18 травня] // *Palaeoslavica* 7 (1999), с. 136–217; [19–31 травня] // *Palaeoslavica* 8 (2000), с. 123–221; інше вид.: *Путятина мінея: Новгородская служебная Минея на май XI века: Текст, исследования, указатели* / підг. В. Баранов, В. Марков. Ижевск 2003.

⁹ Мабуть, Бажанський, спирався на тексти величань не лише псалтирів, які згадує, але й почаївських видань ірмолоїв.

тексти писалися однаково, XV – перша половина XVII ст., через розвиток співних форм словесні тексти деформувалися (так звана хомонія), а від середини XVII ст. в Московії намагалися відновити давні форми однакового написання співаних і читаних текстів. Це привело, правда, до надмірного подовження тривалості служб тож їх почали скорочувати шляхом співу декількох частин одночасно, що називали *многогласієм* (с. 11).

У початкову добу на Русі, відзначає Бажанський, нотовані книги фіксували лише мелодію, а саму практику співу опановували у спеціальних школах і в основному з усного передання. Більшість цих книг переписували співці, духовні і мирські (с. 9).

Значну увагу приділив ритміці піснеспівів як одному з ключових питань у розумінні їхньої сутності (с. 12–16). Проте ні тодішня наукова література, ні його власний досвід осмислення цих піснеспівів не дали якогось вагомого позитивного результату. Надто віддаленими були екскурси у старогейбранську і грецьку системи ритміки, віддаленою залишилася, власне, й руська, яку о. Порфирій намагався зрозуміти через народний вірш, ритміку духовної поезії (с. 14). Основна його думка про ритміку ірмолойного співу полягала в тому, що вона побудована «на тексті за числом складів, а мелодія збудована на старій системі 4 і 5 складів», і хоч тут немає музичного такту, «а співається мимо то добре “стройно, согласно”, як духови церкви приналежить» (с. 15). Тобто він повторює закорінену в російській історіографії тезу про повну залежність мелодичного розгортання від прозової структури словесного тексту. І лише через сто років європейські науковці переконливо обґрунтували нову теорію перекладів церковних піснеспівів, за якою при перекладах ритміка і мелодика грецьких текстів в основному зберігалася незмінною¹⁰.

Про старозавітний спів писав як дуже багатий і відтворюваний спеціально навченими читцями й співаками, часто в супроводі музичних інструментів (с. 16–17). Щодо історичної еволюції гебрійського співу, то вважав, що первісно цей спів був азійським, мабуть мелодично розлогий і квітучий; у єгипетській неволі цей спів став упорядкованішим і систематизованим, а у вавилонському полоні ці співи знову наповнюються смутком і журбою, прикладом якого є псалом *На ріках вивілонських*.

Важливим є розділ *Новозавітний церковний спів в Орієнті*, де мова йде про перші віки утвердження Христової віри та її співно-літургійних

¹⁰ Кр. Станчев. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве: История вопроса и некоторые проблемы изучения // *La poesia liturgica slava antica: XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003*, Blocco tematico n° 14: *Relazioni* / у поряд. Кр. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma – Sofia 2003, с. 5–22.

форм. Автор слушно нагадує слова ап. Павла з його послання до ефесян про три основні форми прослави Господа: «в псалмах, пініях і піснях духовних» [5, 19] (с. 17) і підкреслює, що вже в ті часи християни мали спеціальних читців і співців. Загалом у перших століттях спів був доволі вільним і безпосереднім виявом духовної радості, бо «кожний християнин міг ставати і співати [...] після умиття рук, по засвіченню світла кожний викликався на середину співати, хто як міг зі св. письма», спираючись на народні звичаї та форми співу. Пожвавлення еретичних рухів задля осягнення своїх цілей супроводжувалося барвистими мелодіями, тож для їх поборювання Отці Церкви використовували ці самі мелодії з відповідними текстами для утвердження основного стрижня християнської віри. Приймаючи еретичні і світські мелодії, християнські провідники, починаючи з Єфрема з Сирії, Василя Великого з Кесарії, Йоана Златоустого з Константинополя, «модерували лише в темпі, ритмі і деклямації, відповідно до церковного духа» (с. 18). Апостольська Церква визначила правила для літургійного співу й роль церковного співця, які передавали ці співи по різних християнських церквах. Тож християнство рішуче впливало на ушляхетнення співу і піднесло його на вищий духовний щабель.

У розділі *Мелодія і гласи рускої Церкви* (с. 19–22) подає факти і хронологію появи і розвитку церковного співу на Русі-Україні й імена співаків, припустившись деяких неточностей¹¹. Намагається також осмислити появу й сутність місцевих і запозичених напівів, але в їхні назви та інтерпретацію вніс велику плутанину (с. 22–23, 41), що сьогодні некритично повторили деякі дослідники (Лешек Мазепа, Володимир Іванов та ін.). Про *демественний* спів Бажанський пише як про спів *домашній* (с. 20–21), прямо

¹¹ Грек Арсеній, єпископ Еласонський, навчав у львівській братській школі у 1586–88 роках грецької мови і, можливо, й співу, правда, у документах про церковний спів не згадується; у Бажанського дата цього факту помилкова – 1558 (с. 22). Очевидно, це друкарська похибка, бо на с. 59 згадує його під роком 1588. Повідомлення про чотирьох дячків зі Львові, які мали б поїхати до Молдавії вивчати грецький і сербський спів, датуються 1558 р., а не 1550-м. (див.: *Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства*, 1. Львів 1886, док. № VIII). На с. 19 Бажанський згадує співця Луку в Володимирі, який навчав співу 1053 р., не уточнюючи, про який Володимир йдеться. Борис Кудрик пізніше повторив це, додавши, що йдеться про Володимир на Волині; проте в літописі мова про Володимира князя Андрія Боголюбського, тобто на Клязьмі, що на півночі від Москви, а не на Волині (див.: Б. Кудрик. *Огляд історії української церковної музики* [=Праці Греко-Католицької Богословської Академії у Львові, т. 19]. Львів 1937, с. 9–10). За Кудриком цю помилку повторювали українські музикознавці (див., напр.: *Історія української музики в шести томах*, т. 1. Київ: Наукова думка 1989, с. 152); у перевиданні праці Кудрика 1995 р. ця похибка нами була виправлена (пор.: Б. Кудрик. *Огляд історії української церковної музики*. Львів 1995, с. 106).

запозичивши це тлумачення від Разумовського¹²; сьогодні це помилкове твердження спростовано. Неточно пише про появу болгарського напіву у нотолінійних записах щойно 1652 р. (с. 21), тоді як насправді вже найдавніші наші ірмологі з кінця XVI ст. фіксують цей напів¹³.

Розглядає також різні види нотації – невменні грецьку, латинську і руську, лінійно-мензуральну, але його виклад непослідовний і досить плутаний. Утім, слушно зауважує, що явище мутації (переміна ладу в одному напіві) відоме також за давнішими ірмологіонами, але згодом руські співці її спрощували, а то й зовсім уникали; таке спрощення робив і сам Бажанський в опублікованій ним 1862 р. Літургії квадратними нотами (с. 29).

Лінійні ноти в Україні, на його думку, вперше з'явилися 1580 р. у Львові, а 1604 р. новий нотопис вживав вчитель львівської братської школи Теодор Сидорович для навчання багатоголосого хору (с. 30, 60). Та обидва ці факти не мають документальних підтверджень і, наприклад, стосовно вчителя Сидоровича нами ця помилка спростована¹⁴. Бажанський також наводить відомості про багатоголосий спів у луцькій братській школі (с. 30) і на інших землях України та Білорусі, а пізніше і в Москві. Відзначає особливості київського нотопису, сольмізаційну систему для навчання, появу перших музикальних граматик, зокрема Миколи Дилецького, автограф якої 1723 р. мав змогу оглядати у львівській митрополичій бібліотеці¹⁵. Та в тексті *Історії Бажанського Граматици Дилецького* приді-

¹² Д. Разумовский. *Церковное пение*, с. 96–97.

¹³ Напр., Львівський кінця XVI ст. (ЛНБ, МВ 50, арк. 103 зв., 228 зв., 248 зв.).

¹⁴ Хоч Теодор Сидорович і згадується під 1604 р. як учитель братської школи в документах братства, та щодо його власне музичної праці відомостей немає. Повчальною є історія *омузикалення* цього Сидоровича: Дмитро Разумовський додав, що він керував церковним хором, Бажанський – навчав хорового співу на різні голоси, а Кудрик – що був також *гармонізатором* церковних напівів (див. наше спростування цих фактів на основі документів братства: Б. Кудрик. *Огляд історії української церковної музики*. Львів 1995, прим. на с. 107).

¹⁵ На сторінках цієї пам'ятки, що сьогодні зберігається в НМЛ, Бажанський залишив декілька нотаток: «Сі[ю] Граматику (лучше сказаты Harmonienlehre) переглянувь Порфірій Бажанській сотрудникъ церкви Волоской въ Львовѣ, директоръ пѣнь при хорѣ Стауропігійскомъ 1869 [року] хотячи сочинену свою Историю пѣнія побільшити» (арк. 1 зв., червоним чорнилом; інші його зауваги на арк. 2 зв., 3, 5 зв., 6, 7 зв., 8, 8 зв., 31, 35, 42, 44, 46 зв., 48 зв.). В останньому записі на зв. прикінцевого аркуша *Граматики* дає їй оцінку: «Хотяй сія грамматика противъ нынѣшної науцѣ о гармоніи есть дитиною одинакоже для своей старости и образа тогдашної науки дуже важна; много скористалъ емъ зъ неи относительно до розясненія складу нашего пѣнія крилошческаго. Незнаючий же науки о гармоніи ніякої користи не отнесе зъ отси. Сороки подѣ Львовомъ 1872. р. Порфірій Бажанській приходникъ». Із записів випливає, що Бажанський упродовж декількох років працював з текстом *Граматики* Дилецького, сутність якої намагався описати у своїй праці з історії церковного співу.

лено мало уваги, а те, що написано, хибує браком історичного розуміння теорії ірмологійного і партесного співу.

Виокремлюючи тему гласів християнської Церкви на Сході (с. 33 і далі), Бажанський намагався пов'язати їх розуміння з грецькою системою тетрахордів і ладів. Спирається на етичне розуміння ладів у давніх греків і пише, наприклад, що дорійський лад був найдавнішим і вживався ізраїльтянами у псалмоспівах як такий, що усмиряв пристрасті (с. 34). Правда, у своєму розумінні будови ладів і їх найменувань Бажанський базувався на хибному ототожненні їх з сучасною дійсністю, що склалося ще в Середніх віках, але сьогодні це неузгодження спростовано¹⁶.

Слушно стверджував, що тропарці канонів у греків співалися за мелодико-римічними моделями ірмосів, тому нотувалися лише ірмоси, а тропарці писалися без нот. Та помилявся в тому, що при перекладах церковнослов'янською мовою ритмічна організація втрапилася, а тому сьогодні співаються лише ірмоси, а тропарці читаються (с. 37). Про те, що переклади не порушили грецьких мелодій і метрики, вже йшлося вище. Добрим підтвердженням цьому є також факт збереження в давніших українських нотолінійних ірмологах чимало повністю нотованих канонів¹⁷, окремі з яких сьогодні опубліковані¹⁸.

Окремо пише про гласи на Русі (с. 39 і далі). Згадує, що за дорученням константинопольського патріярха Єремії у львівській братській школі впродовж двох років грецького співу навчав елесонський єпископ Арсеній (с. 39).

У розділі *Модуляція церковних гласів* Бажанський пише про розвиток, компонування та чергування гласів в одній службі. Цілоком слушно описує гласову систему октоїха як строго визначену систему ладотональної ерархії впродовж служб усього церковного року. Восьмитижневий (недільний)

¹⁶ *Музична естетика Античного світу* / вступ, упоряд. О. Лосев. Київ: Музична Україна 1974, с. 49.

¹⁷ Ю. Ясиновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть*: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / ред. Ярослав Ісаєвич, Олександр Цалай-Якименко [=Історія української музики, вип. 2: Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів: Місіонер 1996, див. окремий покажчик на с. 557–558.

¹⁸ *Канон на В'їхання Господнє в Єрусалим з рукопису кінця XVI ст.* / редактори Кр. Ганнік і Ю. Ясиновський / Інститут літургійних наук Львівської Богословської Академії, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg [=Антологія української церковної монодії, вип. 2]. Львів: Видавництво УКУ 2003; *Два канони на Різдва Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверті XVII століття* / ред. Кр. Ганнік, Ю. Ясиновський [=Антологія української церковної монодії, вип. 3 / Інститут літургійних наук Українського католицького університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. Львів: Видавництво УКУ 2005.

гласовий цикл – стовп / столпъ – упродовж року повторюється 6 разів і творить міцну ладотональну основу чи не всіх богослужень. Та задля поживлення мелодичного руху вживалася «крашена модуляція» (с. 43), тобто переміна гласів у межах однієї служби. До «рамок крашення» входило й те, що одні мелодії довші, а інші коротші – відповідно, на будні дні та празники. До цього явища зараховує і поперемінний (антифонний) спів двох хорів, що також урозмаїтнювало літургійний спів (43–44).

У менших масштабах у структуруванні мелодій велика роль належала *каденціям*. По закінченні окремих частин піснеспівів – переважно стишків (Бажанський називає їх фразами) – «наставав відпочинок, продовження тона, віддих», і припадають вони на завершення певної словесної думки (с. 44). Слушно пише, що прикіцеві тони ірмосів канонів рідко коли були власне тоніками, а завершувалися на домінанті чи якому іншому тоні, щоб знову повертатися до тоніки в наступному тропарці (с. 45).

Автор наводить гарну цитату якогось церковного співця перших століть християнства про красу спільного співу жінок, дітей і мужчин, де кожний з голосів має свій унікальний тембр: «сладкій проницательний глас женьскій, пріятний трогательний глас дитячій, благородний глас мужескій. Що прониклиwsze над хор зложеній з голосів мужеских, женьских и діточих?» (с. 45).

На сторінках про церковний спів на Русі й у західних слов'ян наводить ряд цікавих літописних свідчень: про спів мелодії *Господи помилуй* та її грецької форми *Кирие елейсон*, спів багатоголосий та ін. (с. 48–49). Подає зразок багатоголосого співу XVI ст. за пам'яткою з бібліотеки при митрополичих палатах у Львові на Свято-Юрській горі під числом 893 (с. 49, сьогодні цей рукопис незідентифікований). Пише про початки багатоголосого співу й інформує про роль італійських і німецьких композиторів, які працювали на ниві православного церковного співу. Згадує Березовського, Бортнянського, Веделя, Дегтярева та їхні твори (с. 50–53). Називає цей спів фігуральним і музикальним.

Чимало сторінок Бажанський присвятив персоналіям церковного співу: старозавітним і ранньохристиянським, Княжої і ранньомодерної доби, сучасним йому в Галичині (с. 54–72). Матеріал викладений за хронологією, але досить нерівно й непослідовно, часом неточно. Найвартіснішими тут є відомості про галицьких церковних співців, регентів та авторів літургійних піснеспівів, оскільки автор спирався на власноруч зібрані документальні матеріали, усні спогади і перекази, особисті знайомства. Зібрані й опубліковані матеріали до біографічного словника Бажанського охоплюють не лише відомі осередки церковного співу Галичини, але й периферію

та суміжні землі Волині, Поділля, Буковини, Закарпаття. Пропонуємо ці матеріяли з виправленнями й уточненнями.

1742¹⁹ – **Никола Кручко** в Тернополі, *славний* півець і регент, провадив хором школи, з молодих і старших міщан Кичури, Мизя, на 3 і 7 голосів, а цей спів він приніс з Почаєва.

1749 – **Федор Волинюк** у Варяжі біля Сокаля, покликаний з Любліна; навчав у школі триголосого співу, оплату отримував від дідича.

1753 – **Остахій Карапчук** у Снятині на Покутті, сліпий регент з Поділля, навчав у школі триголосого співу, а на празники співали на сім голосів.

1766 – **Михайл Морозюк** у Бродах, регент з Бердичева, навчав 7-голосого співу, такого, як у Почаєві.

1775 – **Луць Луцик** у Тернополі, співак хору з Луцька, навчав міщан співати Літургію на 3 голоси за луцькими зразками; за це отримав поле і мірки.

1787 – **Петро**, диякон у Тернополі, навчався в Почаєві; навчав співу на 3 і 7 голосів, був цей спів такий *гармонійний, що люде плакали*.

1789 – трьох дячків зі Збаража вислали на науку до Холма, 1792 р. повернулися і співали на 3 і 5 голосів.

1796 – **Григорій Бурачинський** у Снятині з Кам'янця-Подільського, знав триголосий спів, навчав упродовж 26 років і ще в 1848–1850 рр. співав у церкві разом з міщанами.

1798–1805 – **Панько(і)вський**, регент і композитор Свято-Юрської капели за єп. Миколая Скородинського, яка в той час була доповнена окрестровою групою; співали на 4 мішані голоси²⁰.

1809 – **Радилович**, диригент в Перемишлі, на празник св. Івана у престольній церкві диригував при Службі Божій хором і оркестром у супроводі органа.

1812, [1818–1819] – **Скабович**, соліст-тенор у львівській капелі за митр. Михайла Левицького; походив з Тернополя, спів на 3 і 5 голосів засвоїв на слух від росіян, які тоді окупували Тернопільську округу, у Львові навчався на *філософії*²¹.

1814 – **Іван Маршалкевич**, провадив у Перемишлі *єрусалимку*.

¹⁹ Надруковано 1842, та це друкарська похибка, бо значиться в матеріялах XVIII ст. і за часів митр. Атанасія Шептицького (1686–1746).

²⁰ Автор урочистої кантати в день ім'янин єп. Скородинського, що була виконана у Львові з великим успіхом (див.: З. Лисько. *Піонери музичного мистецтва в Галичині*. Львів – Нью-Йорк 1994, с. 23).

²¹ Див. також: З. Лисько. *Піонери музичного мистецтва*, с. 26.

- 1818 – **Ганкевич**, можливо, вчитель церковного співу у Кристинополі, з його підписом збереглися хорові партії 4-голосого мішаного хору (в арх. Бажанського).
- 1819 – **Яків Нерунович**, провадив ерусалимковий спів у Перемишлі, після 1848 р. вчитель музики у Ставропігійській бурсі у Львові.
- 1820 – **Волянський**, священник у Тисмениці, навчав співу на три голоси.
- 1825–1826 – **Ролетшек (Роллечек)**, чех, капельмайстер капели при церкві св. Юра, уклав Літургію на 4 голоси в супроводі оркестру, яку співали під час ювілею 1826 р. у Львові; створив також інші церковні твори, зокрема канон Воскресний, який мав Бажанський; творив також латинські месси. Ноти його композицій були передані до архіву Львівської духовної семінарії, зокрема *Єлици во Христі*, що виконувався в семінарії в часи Бажанського; деякі його ноти були у священника Бохенського.
- 1828 – **Викентій Курянський** – перший учитель *музичного співу* в заснованій єп. Іваном Снігурським музичній школі; її учнями були Михайло і Владислав Вербицькі, Олекса Осика, Матій Паньковський, Іван Абрамек, Юрій Чижевич, Іван Кордасевич.
- 1829 – **Алоїз Нанке**, чех, учитель музики в перемиській музичній школі.
- 1829 – **Вінцентій Серсавій**, чех, співав у перемиському собору (бас), його учнями були Хризостом Сінкевич, Антін Гелитович.
- 30-ті рр. XIX ст. – **Григорій Шашкевич** (1817–1888), як питомець Духовної семінарії у Відні навчав триголосого співу, т. зв. *єрусалимки*.
- 1833²² – **Кречунович**, вірменин, півроку керував хором у Перемишлі.
- 1833 – **Седляк**, чех, керував хором в Перемишлі після Кречуновича.
- 1835 – **Долежал**, чеський диригент у віденській Духовній семінарії *Barbareum*.
- 1836 – **Комаринський**, здається, був вчителем церковного співу в Кристинополі; уклав Літургію на 7 голосів для мішаного хору, яку Бажанському передав Ігнатій Полотнюк (збереглася в арх. Бажанського).
- 1836 – **Левке(о)вич**, записав дві ерусалимкові Літургії, які пізніше зберігалися в б-ці Бажанського.
- 1837 – **Константин Білорусин**, бас, уславився в Перемишлі, а потім перейшов до Мукачева, де заклав *пініє музикальное*.
- 1848 – **Міллер**, учитель музики в Ставропігійській бурсі у Львові.

²² У Бажанського 1853 р. – помилкова дата (с. 71).

- 1848–1853 – М[икола ?] Рудковський (*1819, Тернопіль – †1868, Львів), п'яніст, композитор і педагог, навчав музики в бурсі львівської ставропігії, komponував також польські й латинські церковні композиції.
- 1850 (бл.) – Лука Чайковський, дяк на Підгір'ї, який співав зі своїми учнями Літургію на 3 і 4 голоси, ще хлопчиком Бажанський чув його спів, а згодом описав функції кожного голосу.
- 1852 – Петро Любич, питомець і музикаліст Львівської духовної семінарії уславився своїм співом у Вел. п'ятницю *при гробах*. 1859 р. як свящ. в Острові біля Тернополя, записав на ірмолойні ноти тропарі і гласи, як *їх співається у Духовній семінарії*; рукопис зберігався в арх. Бажанського (тепер ЛНБ, НД 104).
- 1854 – Лободович, чернець, навчав гімназистів у Бучачі *єрусалимки* та *самоїлівки*, зокрема *Божія матер сіяє, Gloria in excelsis* на 4 голоси, співаки: сопр. Семенько *фістулою*, бас Григорович, альт Бажанський, тенор І. Каратницький і Ткачунек. Описує спосіб співу *єрусалимки*: ноти були записані одноголосно, а над ними написи *solo, sopr., bas, duo*, всі; співав увесь хор або дуети, соло; також швидко і повільно, утворюючи постійні контрасти.
- 1857 – Теодор Коржинський, питомець Семінарії в Чернівцях, навчав співу Літургії, пізніше впродовж трьох років цю справу продовжив питомець Порфирій Бажанський.
- 1859 – Бажанський, навчав музики гімназистів у Станиславові впродовж 2-х років, опісля – катехит Литвинович.
- 1862 – Бажанський, коротко навчав співу в Коломийській гімназії.
- 1862 і далі – Порфирій Бажанський, переписав чимало єрусалимки, співаної в Бучачі, Тернополі, Зарваниці, Снятині, Коломиї, багато вміщено у виданій Літургії ірмолойними нотами, а чимало ще знаходиться в рукописах. Того ж року записав всі тропарі, кондаки, славники, прокимени, гласи самогласні, болгарські, подібні від кращик на той час співаків Духовної семінарії у Львові. Передавав рукопис до Станиславова, де крилошанин Литвинович відписував ці мелодії і навчав їх бурсаків. У 1863–1871 рр. за сеньйора Івана Хоминського був призначений на посаду вчителя музики, ірмолойного співу та уставу бурси львівської ставропігії, де застав єрусалимковий триголосий спів. На його прохання сюди спровадили 26 концертів, кілька Літургій Бортнянського і Турчанинова на 4 голоси. Гарними голосами тоді відзначалися сопраністи Петро Мельницький, Стефанів, Мацюк, Магура, Мекецей (мабуть, Микитей), Дмуховський, [Юліян] Закревський (пізніше оперний співак), альти Проців, Курп'як²³, Каленюк, Кучельський, Музика, Шараневич, Стойко,

²³ Йдеться про Іларіона Курп'яка, майбутнього пароха села Карлова біля Снятина; його дочка Олена Курп'як-Коссак навчалася у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка

тенори **Легинь, Бартош, Пунь, Савицький**, баси **Чепиль, Корбутяк, Дубина, Поротко**, а чимало долучилися: **Саламан, Концевич** (обидва з опери), **Ардан** та ін. «Бурсацький хор стояв високо, люблений митр. Литвиновичем, котрому сей хор 5–6 разів до року в церкві Юра і в палаті співав. При великих даваних обідах співали часто бурсаки ставроп. Псалми Бортнянського – за що їх Митр. щедро винагороджував» (с. 69). Цей хор також співав при посвяченні Митрополитом церкви Василіян у Жовкві.

1863–1869 – **Іван Лаврівський**, священник і композитор. Спиридон Литвинович запросив його з Кракова до Львівської семінарії. 60 семінаристів виконали його *Тебе Бога хвалим*. Автор також інших творів. Потім виїхав до Холма.

Опісля диригентами Семінарійного хору на великі свята були:

1870-ті роки – **Ляйбольд**, львівський капельмайстер,

— // — – **Антош**, львівський капельмайстер,

— // — – **Гессель**, львівський капельмайстер, укладав церковні композиції, напр. *Христос воскрес*.

1870–1890 – **Копитчак**, катехит у Тернополі, прислужився для церковного співу.

1871–1890 – **Дмитро Чипчар**, правник, очолив муз. *пініє* в Ставропігійській бурсі після Бажанського.

1880–1888 – **Горецький**, *укінчений богослов*, багато праці приклав для організації сільських і міщанських 4-голосих церковних хорів на Поділлі, а також в Чернівцях. Навчання тривало від 3 до 6 місяців. У хорі співали хлопці й дівчата, парубки і жонаті. Після завершення навчання одного з кращих учнів наставляв на диригента, а сам брався за створення нового хору. Одного разу Бажанський чув його мішаний хор у Чернівцях (с. 74–75). Був своєрідним мандрівним учителем церковного співу, та через хворобу помер, так і не висвятившись.

1885 – **Ігнатій Полотнюк**, провадив дяківську школу в Кристинополі, пізніше в Станиславові.

1887 р. – **Наталь Вахнянин**, очолював музичне навчання в Семінарії, та по двох роках залишив.

б/д – **[Йосиф] Витошинський**, священник, організував чудовий хор і музичну школу в селі Денисові біля Тернополя.

у Львові, потім довгі роки працювала як п'яністка в Коломийській філії ВМІ, а пізніше в державній Музичній школі. Дочка Люба Косак-Баб'юк (1922–2014) була професором Львівської консерваторії, завідувала кафедрою історії музики, а внучка Уляна Косменко викладає музично-теоретичні предмети у Львівському музичному училищі.

б/д – **Фединський**, директор школи бурси фундації Жуковського в Угнові, кілька-надцять років навчає бурсаків хорового співу на 4 мішані голоси, долучаються також міщани.

На думку Бажанського, до Галичини багатоголосий спів прийшов із ближчих і дальших міст України (Луцька, Холма, Почаєва, Бердичева)²⁴. Звертає увагу, що Літургію співали на сім голосів, а Ірмологіона – на три (с. 62).

Наприкінці своєї *Історії* Порфирій Бажанський докладніше спиняється на сучасну йому практику співу, методи навчання, пише про особливості *єрусалимкового* багатоголосого співу в Галичині у ХІХ ст.

Праця Бажанського *Історія руского церковного пінія* є першим в Україні систематичним оглядом розвитку літургійного співу Східної Церкви від його витоків до новітнього часу, де автор намагається виокремити власне русько-українську спадщину від часів Княжої доби до Галичини ХІХ ст.

²⁴ Це твердження, мабуть, базувалося на тому, що у ХVІІІ і ХІХ ст. чимало співаків справді прибули з-поза Галичини; проте і в Галичині виховувалися професійні музичні кадри, які помандрували на Наддніпрянщину та інші землі України – згадати хоча б Симеона Пекалицького та Андрія Рачинського.