

**ВІДГУК
ПРО ДИСЕРТАЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ
ОЛЕКСАНДРИ СЕРГІЇВНИ ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО
«КИЇВСЬКА ШКОЛА МУЗИКИ XVII СТОЛІТТЯ»**

Василь Німчук

Нарешті настав час для безстороннього вивчення духовних досягнень першого українського культурно-національного відродження, яке найяскравіше виявилось в XVII ст., у кінці якого воно наближалось до своєї вершини. З огляду на це, будь-яке фундаментальне (а таким є рецензоване) дослідження окремих його складників треба вважати актуальним. У XVII ст. вирізнилося кілька потужних центрів українського суспільно-політичного, релігійного, літературного, мистецького й наукового життя. Проте, поза всяким сумнівом, від першої чверті XVII ст. столицею української держави духу знову став Київ, в якому були сконцентровані творчі сили нації.

Темі українського відродження в царині музичної теорії та практики О. С. Цалай-Якименко присвятила майже сорок років. Це – науковий подвиг. Ім'я О. С. Цалай-Якименко стало відомим в українських творчих колах ще 1970 року, коли в Києві вийшло факсимільне видання рукопису 1723 року «Граматика музикальної» М. Ділецького, яке вона підготувала й науково прокоментувала. Логічним завершенням її історико-музикологічних студій є книжки «Духовні співи давньої України: антологія» (К., 2000) та «Київська школа музики XVII століття» (К., 2002), яку вона запропонувала як докторську дисертацію.

Сучасна добра наука прагне до міждисциплінарності. Міждисциплінарною великою мірою є й докторська монографія О. С. Цалай-Якименко, адже вона досліджує не тільки

суто музикознавчі проблеми – музичну теорію та практику в Україні XVII ст., що були щільно пов'язані з Києвом. Вона порушує та розв'язує й археографічні проблеми як музикознавчі, так і текстологічні, кодикологічні та ін. Предметом нашого розгляду будуть насамперед ці та суміжні аспекти дисертації О. С. Цалай-Якименко.

Монографія О. С. Цалай-Якименко починається «Вступним словом» (С. 7-10); «Вступом: Становлення Київської школи музики» (С. 13-51). Саме дослідження складається із трьох частин: I. «Київське пініє. Музично-віршові форми в напівах» (С. 53-194), II. «Київська нота. Еволюція нотації і музичної системи» (С. 197-265), III. «Київська граматика. Музична педагогіка» (С. 269–427). Кожна частина має по кілька розділів із наскрізною нумерацією. Книга містить і «Додатки» (С. 429–482) та вклейки.

У надкороткому «Вступному слові», крім іншого, авторка зробила слушне зауваження про те, що вона вживатиме давній термін (XVI–XVIII ст.) *напів*, а не сучасний номен *наспів*, щоб чітко диференціювати сакральні та світські речі. Між іншим, у «Літописі Самовидця» засвідчено, що Федір Олексійович «набоженства на Москвѣ нашимъ *напѣвомъ* по церквахъ и по монастыряхъ отправовати приказаль»¹.

У докладній вступній частині О. С. Цалай-Якименко говорить про особливості розвитку української музичної культури XVII ст., етапи становлення київської школи музики, її міжнародний контекст, нові явища в ній, опрацьовує майже весь термінологічний арсенал, пов'язаний

зі старовинним музичним мистецтвом, що є об'єктом дисертації. Авторка називає імена діячів української культури, які komponували музику: Є. Славинецький, Л. Баранович та ін. Шкода, що історики мистецтва досі не звертають уваги на твори знаного поета другої половини XVII - початку XVIII ст. Климентія Зіновієвого сина, який скомпонував дві пісні й подав «пуд нотою» (київською): «Пѣснь нова м[о]л[и]твенная к(ъ) Б[огороди]ци. Подобе(н) самоподобны(й)... Вл[а]д[ы]чице всѣх ц[а]рице» та «Пѣснь нова ѿ рожденіи Сп[а]совѣ. Подо(б)[ен]ь: на ты Гос[по]ди всегда уповаю... Привѣтству(й), земле, пришедшего къ тебѣ»².

Перша частина монографії складається із п'яти розділів, три з яких – «Ладовий фактор у формотворенні монодії», «Модальна метрика», «Функціональна ритміка» – присвячено детальному аналізу основ (механізму) чи не найпоширенішої у староукраїнській музиці ірмологічної монодії, особливостям українського ірмологічного співу. Нам видається дуже важливим спостереження О. С. Цалай-Якименко щодо давніх ірмологічних напівів – щільна пов'язаність мелосу зі словесним текстом. Навіть нині цей тісний зв'язок в ірмосах зберігається. Ми особисто це відчуваємо, наприклад, беручи участь у співі всією парафією канону на Недільній заутренній у Закарпатті. У четвертому розділі авторка показує роль поствізантійської грецької монодії у формуванні старокиївської школи музики, підготовки її барокового розквіту, яка (роль) полягала насамперед в «орієнтації на художнє, артистичнє спрямування монодичного мистецтва, у значному усамостійненні суто музичних засобів виразності та послаблення залежності від словесного співу в церквах на голоси» (С. 143). Варто відзначити, що дослідниця справедливо говорить, що трансплантація нового грецького монодійного мелосу відбувалася не лише через суміжні з Україною православні країни, але й через західноєвропейські осередки грецької культури («в італо-грецькій рецепції» – С. 144). Та поширювали новогрецькі напівів в Україні й самі греки, що жили й працювали в наших осередках освіти. Цікаво б знати, чи через греків, які певний час працювали в Україні (наприклад, патріарх Кирило Лукаріс), не зазнавало певного українського впливу й грецьке монодичне мистецтво. У кожному разі, грецька музична культура може бути вдячною староукраїнській за те, що багато мелодій із грецького монодійного

матеріалу XVI – XVII ст. збереглися в однозначній інтерпретації, переписані в XVII ст. київським нотним письмом із кулізм'яної нотації.

Наша сакральна музика має давні зв'язки з болгарською та музикою інших праслов'янських народів Європи. Старовинний болгарський напів в Україні XVI – XVII ст. був уже об'єктом монографічного опрацювання в дисертації Л. П. Корній. Проте болгарського напіву не могла оминати й О. С. Цалай-Якименко. Вона присвятила йому стислий п'ятий розділ своєї книги «Взаємодія української та новоболгарської співочих традицій». Авторка виявила різні типи цієї взаємодії, мелодичне збагачення українських ірмосо-пісенних основ, показала асиміляцію в Україні болгарського запозиченого репертуару. І тут українці по-своєму віддячили болгарам: болгарський ірмологічний репертуар зберігся тільки в українських нотолінійних пам'ятках, бо «писемних пам'яток монодії в самій Болгарії не збереглось» (С. 176). Зазначимо, що болгарські напівів засвідчуються в пізньовізантійських антологіях³, що свідчить про мистецьку потужність цього мелосу.

У давнину в нас не розрізняли болгарів і македонців, але нині вони – різні етноси. Гадаємо, що в майбутніх студіях над болгарським напівом музикознавцям варто спробувати з'ясувати, чи був у ньому македонський складник.

Друга частина (чотирирозділова) дисертаційної монографії О. С. Цалай-Якименко порівняно невелика, але вона вимагала багато інтелектуальних зусиль. Дослідниця, зокрема, показала, що київська нотація як за змістом, так і за формою нотних знаків споріднена і зі старокиївською кулізм'яною, і зі старолатинською хоральною, і з новолатинською мензуральною, та є синтезом зазначених трьох різновидів нотного письма (С. 200).

Шкода, що авторка, як і інші сучасні історики старовинної монодії, не досліджує ролі хомонії в ірмологічних напівів.

У перших двох частинах своєї праці О. С. Цалай-Якименко виступає як тонкий дослідник музичного старовинного мистецтва, глибокий знавець його основ. Нам – філологів-лінгвістів – найближчою є тематика третьої частини праці авторки, в якій вона розв'язує археографічні проблеми, пов'язані з історією української музики XVII ст.

У шістьох розділах цієї частини дисертації

О. С. Цалай-Якименко вивчає староукраїнські твори теорії музики та музичної педагогіки, дидактики, досліджує життя творців трактатів про музичне (співоче) мистецтво, підручників із музики. При цьому мусимо нагадати, що історія науки або мистецтва є складовою частиною їхньої загальної теорії.

Дисертантка зробила переконливу періодизацію музичної педагогіки в Україні, підкресливши при цьому визначальність другого, так званого, братського періоду (кінець XVI – початок XVII ст.) та особливо третього – періоду Києво-Могилянської колегії (академії) (30-і – 90-і роки XVII ст.), коли завершився синтез слов'яно-греко-латинських освітніх традицій. Поступове освоєння західних досягнень і суцільне поширення нотолінійних Ірмолоїв пришвидшило удосконалення старовинної монодії й всеукраїнське освоєння репертуару київської музичної школи XVII ст. Серед знаних в Україні західноєвропейських посібників із музики О. С. Цалай-Якименко називає трактат Йогана Штанґерберґа, який засвідчено в бібліотеці Луцького братства. Варто сказати, що можливо, працю зазначеного німецького вченого було використано і в Острозькій академії. Трактат із логіки Й. Штанґерберґа під назвою «Діалектика» разом із трактатом про вісім частин мови «Граматыка» невідомого автора надруковано 1586 року у Вільні. У післямові до книжки зазначено, що рукопис граматики походить зі скарбниці «града Острога».

В одинадцятому розділі авторка дослідила дві важливі пам'ятки української музичної культури XVII ст. – трактат «О пінії божественном» та посібник «Наука всея мусикиї». Зазначений трактат, докладно проаналізований у книжці О. С. Цалай-Якименко, між іншим, допомагає зрозуміти, чому музичні посібники в нас названо «граматиками»: «мусикия – це друга філософія та граматыка, яка оперує інтервальним узгодженням голосів, подібно до того, як словесна філософія або граматыка користується відмінками слів, їх властивостями, складами, фразами, ознайомлює та дає найменування всім цим явищам... Мусикия, подібно до того, як і граматыка словесна, є керівництвом для упорядкування [між собою] голосів» (С. 289). Дисертантка цілою системою доказів обґрунтовує свою думку, що автором трактату «О пінії божественном» міг бути видатний український письменник, пе-

рекладач, лексикограф Є. Славинецький, що скомпонував його в московський період свого життя.

У центрі дослідження третьої частини книжки О. С. Цалай-Якименко є знаний не тільки в музичному, але й у ширшому середовищі Микола Ділецький. Завдяки факсимільній публікації рукопису «Граматики музикальної» М. Ділецького, що її здійснила дисертантка, ім'я цього видатного композитора стало відомим і серед філологів та істориків. Уже тоді, коли побачило світ чудове видання пам'ятки, О. С. Цалай-Якименко виявила себе сумлінним археографом, показала нефілологам (та й багатьом філологам), як треба читати тексти, писані староукраїнською мовою, як донести текст до нинішнього читача.

Дванадцятий розділ книжки «Микола Ділецький. Граматыка музикальна». Львівський рукопис «Граматики» – автограф 1723 року, знайомить читача з композитором власноручним манускриптом, який чудом зберігся, звертаючи увагу насамперед на ті елементи в ньому, які допомагають пізнати особистість автора, з'ясувати його біографію. О. С. Цалай-Якименко беззаперечно довела, що львівський примірник твору М. Ділецького – автограф. Але виникає питання, чому український твір композитора створено в далекому Санкт-Петербурзі, де українська мова була чужа? Проте, що М. Ділецький справді мешкав певний час у тодішній столиці Росії, засвідчують елементи мови титульної сторінки: «в... Питерь бурхе» (замість «бурзѣ»), «Любезнѣйшій читате(л)...» (замість *читателю*; щоправда, тут у звертанні, можливо, вжито форму називного відмінка для рими: «... читатель... бу(д) о Б[о]жн подражате(л)»). До речі, тут-таки форма *въ любовѣ* (а не *любви*) виявляє нам носія південно-східного наріччя української мови. Гадаємо, що М. Ділецький свою «Граматыку музикальну» адресував комусь із українських вельмож, яких тоді було чимало в північній столиці. Авторка загалом добре охарактеризувала українську мову твору М. Ділецького, її переваги над словено-руськими та словено-російськими перекладами творів композитора. Та мусимо при цьому зазначити, що вона в одному місці книги необачно зазначила, що ніби стара книжна мова «відзначається словенсько-русько-польсько-латинською мовною сумішшю» (С. 323). Звичайно, у староукраїнській

літературній мові були різні запозичення, але це не перетворювало її на якусь суміш. Твори М. Ділецького, його переклади переконують, що він був високоосвіченою людиною. Напевно, учився в Києво-Могилянській колегії, адже один із сучасників називає М. Ділецького «жителем города Києва». Однак в енциклопедії «Києво-Могилянська академія в іменах XVII – XVIII ст.» про нього чомусь немає статті.

У тринадцятому розділі книжки («Етапи роботи М. Ділецького над Граматикою») О. С. Цалай-Якименко виступає як спостережливий текстолог, показує спільне й відмінне в різних варіантах і списках «Граматика музыкальна». Поза «канонічним» текстом дисертації вона подала ще й порівняння структур первісного тексту й смоленської та віленської редакцій праці М. Ділецького, показала перегрупування в них матеріалів, будови перекладних варіантів тощо.

Лише в чотирнадцятому розділі О. С. Цалай-Якименко знову повертається до біографії композитора й педагога, систематизує відомості про нього. Варто сказати, що термін *граматика музыкальна* закріпився в нашій термінології завдяки М. Ділецькому. У писемних пам'ятках східних слов'ян до другої половини XVII ст. його не виявлено. «Словарь русского языка XI – XVII вв.» (Вып. 9. – М., 1982. – С. 311-312) термін «*музыкальная грамата*» (з поясненням «музыкальная грамота») екземплізує цитатою із твору М. Ділецького, датованого 1681 роком. Між іншим, цей термін спричинив появу термінологічних сполук *музична азбука*, *музична грамота*, що співвідносяться лінгвістичним номеном *азбука*, загальною назвою *грамота*.

Особливо вартісний останній розділ книжки, в якому йдеться про послідовників М. Ділецького в XVIII ст. та їхні праці – про Михайла Березовського, Гаврила Головню, Стефана Бишковського. Про перших двох науковці досі знали дуже мало.

Ґрунтовно дослідивши українську співочу культуру XVII ст., авторка зробила переконли-

ві наукові висновки, скромно названі у книжці «Деякі узагальнення» (С. 421).

Багато важливих фрагментів дослідження винесено в «Додатки» (про окремі з них ми говорили). Тут маємо й «Список літератури», в якому відзначено 366 позицій. Дивно, чому в ньому немає праць М. Федорова, серед яких є й така: «Українські богослужбові співи з історичного і теоретичного погляду» (Івано-Франківськ, 1997. – 143 с.).

Науковий доробок О. С. Цалай-Якименко широко відомий із виступів ученої на всеукраїнських і міжнародних конференціях та симпозиумах, з численних публікацій. Лише в загальному списку літератури до монографії їх 30. Автореферат дисертації «Київська школа музики XVII ст.: Київське пініє. Київська нота. Київська граматика» повністю передає зміст рецензованої монографії.

Книжка «Київська школа музики XVII ст.» – капітальне комплексне дослідження з історії української музичної культури. Вона є вагомим внеском у сучасну українську науку. На її основі можна створити спеціальну енциклопедію. Працю та доробок О. С. Цалай-Якименко шанують не лише в Україні, а й далеко за її межами, на що вказує перше число наукового збірника з історії церковної монодії та гімнографії «КАЛОФΩΝΙΑ» (Львів, 2002), присвячене 70-літтю О. Цалай-Якименко. Наші зауваження до окремих фрагментів її монографії-дисертації є несуттєвими.

Фахівець найвищої кваліфікації О. С. Цалай-Якименко за дослідження «Київська школа музики XVII ст.», поза всяким сумнівом, заслуговує на присудження їй наукового ступеня доктора мистецтвознавства.

¹ Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст. – Кн. 1. – К., 2003. – С. 466.

² Климентій Зіновій. Вірші. Приповісті посполиті / Пригот. тексту І. П. Чепіги. – К., 1971. – С. 289, 291.

³ Кирило-Мефодиевская енциклопедия. – Т. 2. – София, 1995. – С. 771.