НАТАЛІЯ СИРОТИНСЬКА – ТАРАС ДУБРОВНИЙ[1]

Почаївський Богогласник 1790/1791 року в українській культурі: музично-поетичний контекст

DOI 10.17846/pdjkss.2026.68-85

Syrotynska, Natalia – Dubrovnyi, Taras: The Pochaiv Bohoglasnyk of 1790/1791 in Ukrainian Culture: Musical and Poetic Context

This article examines the Pochaiv *Bogoglasnyk* of 1790/1791 as an important monument of Ukrainian spiritual and musical culture of the 17th–18th centuries. It highlights the role of the Pochaiv Lavra as a spiritual, educational, and publishing center where Greek-Byzantine, Ukrainian, Roman Catholic, and Western European cultural traditions interacted. Particular attention is paid to the interconnections between sacred songs and the monodic tradition, part-based polyphony, folklore, and Western European musical and poetic culture. Emphasis is placed on the multicultural nature of the collection, as evidenced by the presence of Ukrainian, Polish, and Latin texts in its sacred songs. The significance of this genre as a vital link between sacred monody, paraliturgical song, and the formation of a new Ukrainian song style – in particular, the preconditions for the emergence of the romance – is substantiated. The development of a computer program for analyzing the text and melody of monody and sacred songs is noted.

Pochaiv Bohoglasnyk of 1790/1791; spiritual song; irmologion; romance; Ukrainian music.

В українській культурі упродовж століть важливе місце відігравала духовна складова, що було зумовлено історичними обставинами перебування українського етносу у складі різних державних та геополітичних утворень. Це визначило особливу роль Православної Церкви на етнічних українських територіях, в лоні якої від давніх часів розвивалися книжність, освіта і різножанрова мистецька палітра. Тож невипадково і музична спадщина була найяскравіше представлена духовними творами, чиє еволюціонування простежується від середньовіччя з невменними знаками до лінійного нотопису ранньомодерної доби. Така реформаторська зміна відчутно вплинула на подальше розширення жанрового репертуару української музики. Знаковим в цьому контексті був також перехід від монодійної практики (одноголосся)

[1] Проф. Наталія Сиротинська, доктор мистецтвознавства, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9524-4574, кафедра музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Валова 18, 79000, м. Львів, e-mail: nsyrotynska@gmail.com. Доц. Тарас Дубровний, кандидат мистецтвознавства, ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4879-0084, завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Валова 18, 79000, м. Львів, e-mail: tarasdubrovnyy@gmail.com.

до партесного співу (багатоголоссся) наприкінці XVI століття, а також до розвитку паралітургійних жанрів, що стало важливим знаком збагачення духовного простору XVII – XVIII століть.

У зазначених процесах важливу роль відігравали духовні центри, які формували сприятливе середовище для розвитку церковного співу й музичного мистецтва назагал. Таким осередком була Свято-Успенська Почаївська лавра, чия діяльність особливо виділяється в період від 1713 до 1831 роки, коли Почаївський монастир входив до Василіянського чину.[2] Цей період відзначився найбільшим розквітом обителі як духовного, інтелектуального й видавничого центру, де перетиналися різні культурні традиції – греко-візантійська, українська і римо-католицька поруч з відчутними європейськими впливами.

Важливим свідченням діяльності Почаївського монастиря стала публікація Почаївського Богогласника 1790/1791 років. Цей збірник духовних пісень неодноразово привертав увагу науковців, зокрема понад 30 років його вивчав український музикознавець Юрій Медведик (1963 – 2020) – автор чисельних розвідок і монографій. Він автор монографії «Українська духовна пісня XVII-XVIII століть» (Медведик 2006), збірника тематичних наукових праць «Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.» (Медведик 2015), монографії «Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри» (Медведик 2023), опублікованої після раптової смерті науковця. Ю. Медведик також опублікував факсимільні праці: «Пісні до Почаївської Богородиці: Перевидання друку 1773 року» (Медведик 2000) та «Почаївський Богогласник 1790/91 рр.» (Медведик 2016). Останнє видання вийшло в Німеччині у співпраці з відомим славістом Гансом Роте і містило повне факсиміле оригінального тексту, дешифрування літургійних напівів, коментарі та науковий аналіз.

Значимість Почаївського Богогласника 1790/91 рр. засвідчується його чисельними перевиданнями, зокрема в Почаєві у 1805, 1825 рр., Львові – 1850, 1886 рр., Києві – 1894, 1900, 1903 рр., Холмі – 1894, 1900, 1903 рр. і знову в Почаєві у 1900, 1902 та 1908 рр. Це засвідчує велику запотребованість українського суспільства в духовній музиці. Чисельність передруків також увиразнює прогресивне мислення і стратегічне бачення очільників духовних осередків, що сприяло розвитку і утвердженню співочих традицій в обрядовій практиці.

---

[2] Василіянський чин святого Йосафата (ЧСВВ) – це чернечий чин Української Греко-Католицької Церкви, заснований у 1617 році митрополитом Йосифом Велямином Рутським та святим Йосафатом Кунцевичем. Ченці цього чину відіграли ключову роль у збереженні духовності, освіти та національної ідентичності українців. В 1831 р. після польського Листопадового повстання Почаївський монастир передали Російській православній церкві, василіянський вплив було ліквідовано, а Почаївська лавра стала православною.

В цьому контексті важливо відзначити передумови активної діяльності Почаївської лаври, зокрема друкарської, спрямованої на піднесення духовно-обрядового життя і просвітницької діяльності. Так, в 1700 році у Львові, у Святоюрській монастирській друкарні було опубліковано «Ірмологіон», який став першим друкованим нотним Ірмологіоном у східнослов'янському культурному просторі.[3] Це унікальна культурна пам'ятка, що надалі мала величезне значення у розвитку церковного співу на українських етнічних землях. На цій основі у друкарні львівського Успенського братства в 1709 році було надруковано наступний Ірмологіон, з доповненням літургійного репертуарі. Як наслідок, в друкарні Почаївського монастиря також вийшли друком нотолінійні ірмологіони у 1766, 1775 і 1794 роках.

Друкований формат відчутно пришвидшив поширення цих збірників та їх вплив на обрядовий спів інших регіонів. Так, вплив Львівських і Почаївських ірмологіонів на літургійний спів Закарпаття відзначає Ігор Задорожний (2008): «Протягом багатьох століть Мукачівський монастир був центром духовного життя на Закарпатті… Основними посібниками навчання церковного співу були рукописні і друковані Ірмологіони. У Мукачівському монастирі використовували львівські і почаївські друковані видання, наприклад, почаївський Ірмологіон 1755 року». Спільність окремих музичних текстів Львівських стародрукованих ірмологіонів 1700 та 1709 років з рукописним ірмологіоном Івана Югасевича відзначав також словацький дослідник Шімон Марінчак (2009).

Зазначимо, що поява в Україні літургійних ірмологіонів відбулася завдяки переходу з невменної нотації на лінійну наприкінці XVI століття (Syrotynska 2022: 295-305). Це стало важливим реформаторським кроком, що дозволив не лише зафіксувати монодійний репертуар у точному прочитанні, але й запровадити в українському обряді багатоголосий/партесний спів. Практику партесного співу підтримав також Супрасльський Благовіщенський монастир, розташований на перетині білоруської, української та польської релігійних культур. Віднайдення в монастирі рукописних партесних творів з атрибуцією «Супрасльські кантики» (1667 – 1693) увиразнило активну участь обителі у створенні і поширенні літургійного багатоголосся, а високий мистецький рівень цих творів підтвердила їх подальша публікація (Шуміліна 2022). Важливо зазначити, що створенню кантиків передував процес поступової адаптації, поруч із доброю обізнаністю монахів із багатоголоссям та високим рівнем виконавської практики.[4]

---

[3] Ірмологіон (гр. ειρμός – зв'язка) – це український нотолінійний літургійний збірник вибраного монодійного репертуару повного церковного року, назву отримав завдяки найчисельнішому жанру ірмосів.

[4] Перші зразки багатоголосого співу розміщені в рукописному Супрасльському ірмологіоні,

Супрасльський монастир вирізнявся також активним сприянням у розбудові шкільництва, у розвитку церковного співу і друкарства. Аналогічні форми діяльності були характерні і для Почаївського монастиря, де активно функціонували чернечі та світські школи з вивченням риторики, філософії, богослов'я. За період 1730 – 1800 років в друкарні Почаївського монастиря було надруковано 394 різних найменувань книг, серед яких особливу роль відіграло видання Богогласника в 1790, 1805, 1825 роках. Це підсумувало тривалий процес накопичення і творення репертуару духовних пісень, вперше так яскраво увиразнених в друкованому Почаївському Богогласнику 1790/1791 років. У цьому простежується послідовний і логічний процес розвитку в Україні духовних жанрів – від фіксації монодійних піснеспівів у нотолінійних ірмологіонах до партесного багатоголосся та паралітургійної духовної пісні, а звідти до формування передумов розвитку світської музичної культури. Водночас в соціокультурному просторі не переставали звучати народні пісні і канти, декламувалися вірші і плекалися мистецькі традиції. Все це сукупно впливало на розвиток духовної пісні, в якій акумулювався значний потенціял музично-поетичного контексту доби. Якщо висловлюватися метафорично, то духовна пісня в Україні XVII – XVIII століть стала тим борхесівським «алефом», в якому відображався досвід минулого, тогочасні смисли та імпульси для їх подальшого розвитку.

Повторимо, що регулярне перевидання Почаївського Богогласника 1790/1791 рр. засвідчує особливу запотребованість українського суспільства в духовній пісні, яка виконувала цілий ряд функцій, зокрема збереження музично-поетичних традицій. В цьому контексті варто підкреслити відносну простоту цього жанру для запам'ятовування і поширення. Це досягалося завдяки куплетній формі, чіткій метроритміці і виразному мелодичному фразуванню, що сукупно сприяло швидкому опануванню репертуаром духовних пісень. Проте зміст, закладений у текстах, охоплював широкий спектр духовно-етичних, морально-повчальних та світоглядних ідей. В цьому велику роль відіграла добра освіта творців духовних пісень, імена яких віднайшов Ю. Медведик. Дослідник уклав відповідний алфавітний покажчик і опублікував його в другому томі видання Богогласника 1790/1791 років. Він також відзначає авторів пісень в інципітарії богогласникових пісень із зазначенням рукописних фондів, бібліографії, а також наявності

створеному в 1638–1639 рр. Феодором Семионовичем. В цьому збірнику в формі чотириголосої партитури *алт, бас, дышкант і тенор* зафіксована *Херувимська пісня* (арк. 14-15 зв.) і піснеспів *Никто же притека* (арк. 286–286 зв.). Syrotynska, N. – Dubrovnyi, T.: The Supraśl Canticles in the Context of Cultural and Artistic Life of the Kyiv Metropolia of XVII-XVIII Centuries. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, heft 25, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2023, S. 47-61.

акровіршів (Медведик 2016: 241-371). Важливо зазначити, що такий поетичний метод використовувався у практиці різних народів, про це свідчить, зокрема, репертуар Шаришського співаника XVIII ст., докладно опрацьований словацьким дослідником Петером Женюхом (2006). І безумовно, що зазначена форма акростиха використовувалася в культурі всього європейського простору, апелюючи до досвіду дохристиянської доби. Акростих особливо виразно простежується у візантійській гимнографії, тож виявлення цієї форми у текстах духовних пісень свідчить про добру обізнаність їх творців з літургійними текстами і книжною поетикою назагал.[5]

Водночас, творці духовних пісень використовували ще один засіб середньовічної композиції – практику співу «на подобен» (гр. *προσόμοια* – дуже схоже), тобто на зразок, що полегшувало виконання літургійних текстів впродовж повного церковного року. Завдяки своїй зручності для усного запам'ятовування великих об'ємів сакрального репертуару, спосіб співу «на подобен» дуже швидко став універсальним для практичного навчання. В європейській традиції аналогічний метод отримав визначення «контрафактури», що означало вільне оперування мелодіями і їх застосуванням до нових поетичних текстів. Як у середньовічних рукописах над літургійних текстом зазначали «подобен»-зразок, так і перед текстом духовної пісні розміщували інформацію про мелодичний «тон». Ю. Медведик зазначав, що: «Інколи до одного поетичного тексту зазначалися два «тони». Зафіксовано й такі вказівки, згідно яких пропонувалося співати поетичний текст на вибір: на мелодію української духовної пісні або польської, як виняток латиномовної» (Медведик 2015: 26). Тож невипадково в Почаївському Богогласнику 1790/1791 рр. присутні пісні українською, польською і латинською мовами, або тримовний варіант одного тексту.[6] Це підтверджує полікультурний характер духовно-музичного середовища тогочасної України і відкритість української духовної пісні до різних мовно-культурних традицій. Зазначена особливість виявляє великі перспективи для подальших досліджень, про що вичерпно висловився Петер Женюх. Науковець пише, що: «життєздатність паралітургічної пісенної культури, яка сформувалася в середовищі контактів Сходу і Заходу, дає можливість інтердисциплінарного дослідження міжетнічних, міжкультурних і міжрелігійних відносин, а також відкриваються можливості

[5] Найбільш відомим гимнографом, який використовував акростих, був Роман Сладкопівець (V–VI). Дуже часто початкові літери строф кондака укладали акростих з іменем автора – τον ταπεινού Ρωμανος (смиренний Роман). З іменем Романа Сладкопівця пов'язують також створення окремої групи алфавітних стихир, розташованих за принципом алфавітного акровірша (Сиротинська 2022: 186).

[6] В Почаївському богогласнику 1790/1791 рр. в IV розділі пісень релігійно-моралізаторського та есхатологічного характеру знаходяться три варіанти пісні *Qui mundum probe noscit – Кто добрѣ свѣт познаєт – Kto dobrze świat ogląda* (Медведик 2016: 504-512).

для розуміння повсякденного життя індивіда і суспільства, що знаходяться під впливом візантійського обряду, традиції і духовності» (Žeňuch 2013: 57). До зазначеного переліку можна додати лише рівень освіти, роль якої у формуванні світогляду індивіда була надзвичайно вагомою. Саме освіченість значною мірою визначала характер сприйняття візантійської обрядової традиції, ступінь залучення до богословської, літературної та музичної культури, а також можливість творчого переосмислення. В цьому контексті варто підкреслити високий рівень освіти творців духовних пісень, оскільки аналіз текстів Богогласника 1790/1791 років засвідчує їх багате лексичне і смислове наповнення. З одного боку, це пов'язувалося з традиційною системою класичної освіти, основу якої впродовж століть становила антична спадщина, зокрема риторика, поетика, філософія та інші дисципліни гуманітарного циклу. З іншого боку, така освіченість передбачала ґрунтовне знання богослов'я і літургійних текстів, багатих на розгалужену систему образів і символів. Цей досвід яскраво проявився в поетиці духовних пісень, на перший погляд простих у своїй стрункій куплетній формі та мелодичній виразності.

Так, в текстах Богогласника часто зустрічаємо символ найвищої частини неба у давньогрецькій міфології «емпірей» (гр. *empuros* – той, що горить, немов золото, божественне сяйво): «Се бо явно, се бо славно, в емпіру бысть пред лѣти» (№ 82), «Дѣва Пречистая во горнемъ емпіру» (№ 85), «Царствія емпірейскаго» (№ 85), «Емперъ днесь всѣх насъ посѣщаєтъ, От него Гарвыїлъ вѣщаєтъ» (№ 95), «Емпір днесь всѣхъ нас посѣщаетъ» (№ 98), «Свѣт всему міру з горня емпіру предвозвѣщаєтъ проповідаєтъ» (№ 198), «Емпіре весь просвѣтися, внутрь Палато украсися» (№ 105) (Сиротинська 2021: 7). Пресвята Богородиця в духовних піснях звеличується як Діана: «Радуйся Панно, Свята Діанно» (№ 98), «О Діанно всѣхъ краснѣйша» (№ 105), або навпаки, їй протиставляється: «Гди Сына породила Панна, Падаєтъ в Єфесѣ Діанна» (№ 17) (Сиротинська 2021: 9). Античність проявляється також в образах сирен: «Морскія сирени свій гласъ отмѣните» (№ 100), західного вітру Зефіру: «Шумѣтъ рѣки во вся вѣки Птицы, звѣри и Зефѣри» (№ 136), хорових пісень пеанів (παιήων, παιάν або παιών): «Воспойте пеаны Божіему Сыну» (№ 51), а також в іменах важливих історичних постатей: «Бысть древле славный Менандеръ, И Кодросъ, и Александръ» (№ 208) (Сиротинська 2021: 8).

Добре знання античної літератури проявлялося не лише в образних алюзіях, але й у наслідуванні поетичних форм, що проникали в тексти пісень Богогласника завдяки вивченню класичних поетик і риторик. Найбільш часто в текстах зустрічається наслідування метрики сапфічного віршування, зокрема, на прикладі пісні на Богоявлення Христове (№ 25) (Сиротинська 2021: 11):

Вонми Небо, земле играй славно,
Прійде креститися Господь явно,
Прійми Іордань, Крести Іоан
Владику всѣхъ.

Поруч із античною образністю, поетика духовних пісень Богогласника рясніє гимнографічною лексикою, запозиченою з літургійних текстів і це не випадково, оскільки репертуар збірника, тематика і характер художнього оформлення вповні наближені до літургійних книг. Як писав Ю. Медведик (2015: 8): «Рукописна практика створення збірників духовних пісень зародилась та розвивалася завдяки західноєвропейським впливам з одного боку, а з іншого – безпосередньо через використання та переосмислення досвіду укладання рукописних «Ірмолоїв». Відтак виразна міграція гимнографічної образності до текстів духовних пісень є логічним явищем, характерним для відкритого художньо-поетичного простору доби. Це, до прикладу, добре видно на прикладі апофатичного епітету «Незаходимоє сонце», або «Сонце незаходиме», який часто використовується для прослави Пресвятої Богородиці і Христа в літургійних текстах. В окремих випадках слово «сонце» замінялося на «свѣт» – «свѣте незаходимий». Цей варіянт зустрічається вже в найдавніших рукописних українських ірмологіонах, зокрема, у Львівському останньої чверті XVI ст., Супрасльському ірмологіоні 1598 – 1601 рр., а також у пізніших Горбківському ірмологіоні 1650 – 1675 рр. та Любачівському 1674 р. Образ «свѣте незаходимий» у всіх перелічених ірмологіонах використовується в 11-му антифоні служби Святих Страстей Великої П’ятниці: «Животу подателъ и сомертию обладающего / мати зерящи бездушена мертвъца на древѣ вопияще / иже тваръ соболезнует ми сыне / но просвѣти мя свѣте незаходимии». Цікаво, що в усіх чотирьох ірмологіонах відповідний мелодичний супровід теж подібний і будується на низхідному тетрахорді на слові «незаходимии», а у випадку Львівського та Любачівського ірмологіонів використовується ладова мутація задля підкреслення значимості цього слова (Сиротинська 2025: 166). Тож невипадково апофатичні епітети «сонце незаходиме» і «світе незаходимий» обидва зустрічаються в текстах духовних пісень Богогласника 1790/1791 рр.: «Незаходимоє солнце имѣло возсіяти от Дѣвы» (№ 6), «Боже вселюбимий, Ти свѣтъ незаходимый» (№ 208) (Медведик 2016: 23, 512).

Справедливо зазначити, що поетична майстерність українських творців духовних пісень була пов’язана не лише із знанням греко-еллінської літератури чи візантійської гимнографії, але також із високим рівнем мовної культури, багатством її лексичного складу і змістовною насиченістю. Про це свідчить перший словник української мови Памви Беринди «Лексіконъ славенноросскій і именъ тълкованіє», укладений в 1627 р. Впродовж трива-

лого періоду він був посібником для вивчення церковнослов'янської мови і базувався на працях Лаврентія Зизанія, Максима Грека, Мануїла Ритора, а також відомих на той час словників староукраїнської глосографії. Цікавим є той факт, що на основі «Лексикону» Памви Беринди у 1722 р. у Супрасльському монастирі був опублікований Супрасльський лексикон «Лексиконъ сирѣчъ словесникъ имѣющъ в себѣ словеса первѣє славенскія азбучныя по сем же полскія». Це був церковнослов'янсько-польський словник на понад 4000 слів, передрукований майже без змін у 1751, 1756 і 1804 рр. у Почаєві (Сиротинська 2024: 52). Відтак ще раз переконуємось у тісних зв'язках знакових монастирських осередків, які формували спільний інтелектуальний простір та сприяли активному обміну видавничими й освітніми здобутками, а також інспірували музично-мистецький духовний поступ. Тож невипадково в Почаєвській лаврі сформувався потужний осередок духовної пісенності, репрезентованої друком унікального збірника – Богогласника 1790/1791 рр., що засвідчив новий етап розвитку української духовно-музичної культури.

Неодноразове підкреслення зв'язків ірмолойної практики з виокремленням духовної пісні в Почаєві дозволяє простежити ті зміни, які відбувалися в музично-поетичній і мистецько-образній сферах. Так, традиційне зображення св. Йоана Дамаскіна на початку рукописних нотолінійних ірмологіонів вирізнялося доволі статичною композицією, в центрі якої містилося зображення святого, оточеного відповідними символами. Таким прикладом є ілюстрація з рукописного Любачівського ірмологіона 1674 р.



Іл. 1. Любачівський ірмолой 1674 р.

Натомість зображення св. Йоана Дамаскіна у трьох друкованих Почаївських ірмологіонах 1766, 1775 та 1794 рр. відрізняється додатковим розміщенням біля св. Йоана Дамаскіна ікони Богородиці і віршованого підпису.[7] Така особливість оформлення засвідчує орієнтацію почаївських видань на традицію першого друкованого Ірмологіона, виданого у Львові 1700 року,[8] який став одним із важливих зразків для подальшого розвитку українського нотодрукування.



Іл. 2. Львівський ірмологіон 1700 р. і Почаївський ірмологіон 1766 р.

Важливо зазначити, що Почаївський ірмологіон 1766 р. був також доповнений нотною азбукою на початку видання. І це буквально закріпило традиційну практику використання ірмологіонів в якості підручників для навчання дітей музичної грамоти і співу по нотах.

Зазначені зміни Почаївських ірмологіонів певним чином відкривали простір для нових паралітургійних жанрів, зокрема для духовних пісень, які відрізнялися не лише віршованими метрами, але й музичними. Так, у вищезгаданому Почаївському друкованому ірмологіоні 1766 року знаходиться гимн св. Амвросія Медіоланського (IV) ст. «Te deum»/«Тебе Бога хвалим». Фіксація цього латинського прославного гимну в українських ірмологіонах була нечастою, її поява символізувала міжконфесійний діалог, а розміщення наприкінці збірника призначалося для позалітургійного співу.[9]

---

[7] Почаївський ірмологіон 1766 р. https://dlib.ucu.edu.ua/files/original/88a23080d3d950eaf3c0f00a88a163af.jpg

[8] Львівський ірмологіон 1700 р. https://www.mkdu.com.ua/kolektsiia/kolektsiia-onlajn/irmolohion-1700/

[9] Гимн св. Амвросія Медіоланського в Почаївському ірмологіоні 1766 р. https://dlib.ucu.edu.ua/files/original/8acbd032579fecb8db2b5f6241b7fa78.jpg



Іл. 3. Тебе Бога хвалим, Почаївський ірмологіон 1766 р.

В порівнянні із мелодикою гимну в «Тебе Бога хвалим» в рукописних ірмологіонах, почаївський збірник виявляє повторність інтонаційних зворотів, що увиразнює текстову й метричну організацію піснеспіву та сприяє його структурній цілісності. На прикладі транскрипції гимну добре видно як інтонаційні мотиви збільшуються або стискаються в залежності від тексту. Така форма близька композиції духовних пісень, в яких інтонаційна виразність мелодики і метрична узгодженість фразування тексту доведені до рівня виразної куплетної організації.



Іл. 4. Тебе Бога хвалим, Почаївський ірмологіон 1766 р.

Спорідненість духовних пісень з монодійним репертуаром проявляється також на рівні втілення образного змісту літургійного тексту. Таким зразком є стихира Івана Златоуста «Труба златогласная» 6 гласу. Образ «позолоченої труби» є ключовим у прославленні святого, адже метафорично увиразнює силу його проповіді і красномовство. Образ труби в цьому контексті набуває символічного значення – її звучання асоціюється з духовним покликанням святителя і апелює до інструментальних алюзій. Ймовірно, саме це зумовило появу в мелодиці стихири мелізматичного розспіву, позначеного знаком фіти, що вирізняється на тлі силабічного викладу і додатково увиразнює ключовий образ твору (Качмар 2015).



Іл. 5. Стихира Йоана Златоустого

Важливо, що подібний тип художнього мислення зберігається і в духовній пісні на прославу св. Йоана Златоустого «Златокованну трубу» (№ 160), де також зустрічаємо мелізматичний розспів, який виконує не лише декоративну, а й образно-смислову функцію.



Іл. 6 Духовна пісня св. Іоанну Златоустому

Цікаво, що в духовній пісні змінюється увиразнене слово – замість слова «отче» як в монодійній стихирі, розспівується слово «труба» (Syrotynska – Dubrovnyi 2023: 218). Така трансформація акцентує увагу на буквальному прочитанні тексту, посилюючи символічне значення інструментальної алюзії.

Незважаючи на присутність у духовних піснях окремих мелодично складних фрагментів – розспівів, широких інтонаційних стрибків та метроритмічної варіантності, швидкому засвоєнню і активному поширенню цього репертуару сприяли куплетна форма, повторюваність мелодичних моделей і чітке фразування сприяли. Це інспірувало й подальший розвиток в Україні пісенних жанрів, зокрема романсу, для якого також

характерні виразність мелодичного вислову, куплетна структура і тісний взаємозв'язок музичного інтонування з поетичним висловлюванням. Якщо взяти до уваги попередньо згаданий метод контрафактури і той факт, відзначений Ю. Медведиком, що на мелодії найбільш популярних пісень виконували щонайменше по 15–20 поетичних текстів, у тому числі й деякі світські (Медведик 2015: 27), то ймовірність поступового переходу усталених мелодичних моделей у сферу світського музикування видається цілком закономірним. Саме в такому контексті можна трактувати духовну пісню одним із чинників формування нової пісенної стилістики і розвитку українського романсу. Так вважав фундатор українського історичного музикознавства Микола Грінченко, опираючись на досвід «контрафактур» і розвиток духовної пісні в ґрунтовній розвідці «Український романс» (Грінченко 1959). В подальшому цю проблематику досліджували українські музикознавці Онисія Шреєр-Ткаченко, Тамара Булат, Олена Богданова, Лідія Корній. Остання стверджує, що «тематичний аналіз текстів почаївської антології дає підстави стверджувати, що в духовнопісенній творчості визрівали передумови для появи жанру романсу в українській музичній культурі» (Історія української музики 1989: 109). Подібну думку висловлює й дослідниця українських кантів Лариса Івченко, яка писала: «зв'язки канта можна знайти […] в жанрі романсу, в оперній, хоровій і камерно-інструментальній музиці XVIII ст.» (Івченко 1990: 7).

В цьому контексті варто відзначити таку важливу якість духовних пісень, як адаптивність до музично-поетичного середовища доби, що виявлялася у здатності жанру засвоювати характерні для тогочасної культури інтонаційні, метроритмічні та композиційні моделі. Зважаючи на активне впровадження в Супраслі багатоголосся і тісні контакти з Почаївською лаврою, це могло відобразитися і на окремих духовних піснях. Так, духовні пісні на честь чудотворних богородичних ікон виявляють вільніше поводження з текстом і мелодикою. Таким зразком є пісня до чудотворної ікони у м. Бердичеві «Божія Матерь сіяєт, людіє грядѣте» (№ 127) атрибована як «Концерт», що підтримується в мелодиці розлогим висхідним стрибком із зупинкою на верхньому звуці. Подібний мелодичний характер виявляємо у пісні до чудотворної ікони Пресвятої Богородиці с. Буцнів «Ах удивися» (№ 132) (Syrotynska – Dubrovnyi 2023: 56).



Іл. 7. Духовні пісні «Божія Матерь» і «Ах удивися».

Окремі духовні пісні використовують прийом повторення слів чи словосполучень, що характерно для партесного багатоголосся, зокрема для використання контрасних епізодів на основі кожного повтору. Такий метод виявляємо і в молитовній пісні до Пресвятої Богородиці «Источниче, источниче, благодати, благодати, источниче благодати» (№ 135), а також у духовній пісні чудотворної ікони Пресвятої Богородиці в м. Барі «О Всепѣтая Мати» (№ 129).



Іл. 8. Духовні пісні «Источниче благодати» та «О Всепѣтая Мати» .

Така відкритість до творчих впливів забезпечувала постійне оновлення репертуару духовних пісень, зумовлюючи його **мелодичне різнобарв'я та метричну варіативність**, водночас із збереженням духовно-смислового спрямування. В цьому контексті окремі пісні вирізняються не лише ускладненими мелодичними фрагментами, але й виразними рисами танцювальності. Так, танцювальна тридольність простежується в таких піснях як «Вонми Небо» (№25), «Не плач Рахиле» (№ 4), «Слава буди во вишніх Богу» (№ 11), «Дар нине пребогатий» (№ 18), «Новая радость свѣту ся з'явила» (№ 19), «Уви, откуду отпадох бѣдный» (№ 38), «Елеон гора свѣтится» (№ 58).

Ймовірно, що в основі тридольної пульсації танцювального характеру лежить не стільки танець вальс, який хронологічно виник на межі XVIII–XIX століть, скільки німецько-австрійський селянський танець лендлер, мелодії якого були відомі ще з XVII століття і який став основою для вальсу. Розповсюдження в міському середовищі та пік популярності лендлера припав на другу половину XVIII століття – періоду, коли духовні пісні набули

найбільшого розквіту, тож і представлені в «Богогласнику» повною мірою (Дубровний 2024: 160).

Важливо зазначити також вплив менуету на ритміку духовних пісень, зокрема, в пісні «На Покров Пресвятої Богородиці» (№ 84) авторства Йоана Волського. Характерний ритм є додатковим свідченням популярності західних танцювальних пісень і в цьому напрямку найбільш ґрунтовні дослідження здійснені українською музикознавицею Ольгою Зосім. У своїй монографії Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях» дослідниця пише, що «духовна пісня […] органічно увібрала в себе засоби музичної виразності та форми, поширені у Західній Європі не лише в XVII столітті, але й пізніших – XVIII та XIX століттях» (Зосім 2009: 54). Вплив західноєвропейської танцювальної музики відбувався завдяки запозиченню ритмо-формул таких жанрів, як менует, павана, гальярда, мазурка, полонез, вальс. О. Зосім зазначає, що «ритміку італійської бергамаски ми бачимо у колядці «Шедше тріє царі» й у світській пісні «Щиголь тугу має́т», ритм мазурки у пісні «Нова радість стала», а типові барокові каданси з затриманням у пісні Димитрія Туптала «Взирай с прилѣжаніем»» (Зосім 2009: 54) та ін. Натомість Лідія Корній відзначає помітні впливи на духовну пісню «Приносить Діва» (№ 30) характерних метроритмів українського танцю козачка (Корній 1996: 218). Водночас, як пише Ю. Медведик: «Ключовою проблемою в дослідженні джерел духовних пісень є питання співвідношення їх нотних текстів із музичним фольклором, який, на думку більшості вчених, досить істотно себе проявив, причому не тільки в українській духовній пісні, але й у західноєвропейській (Медведик 2015: 36). Це пов'язано з тим, що творці духовних пісень не завжди компонували мелодії до своїх поетичних текстів, а підбирали існуючі і часто вдавалися до фольклорних зразків.

Подібна практика існувала ще задовго до створення «Богогласника», про що у 1723 році писав Микола Дилецький у своїй «Граматиці музикальній». Він виразно відзначив факт пристосування до світських мелодій церковних текстів: «і то не послідній способ до композиції, когда не тілько церковную, але і свіцьку якую пісеньку в голосі жалобном, албо ли і в веселом будет что, прекладаю на церковную, албо ведлуг оної покладаю фантазію церковную. Наприклад, нехай будет Замаревичева служба, котору он писал на тіє ноти «В огородечку била»» (Дилецький 1970: 25). Автор наводить приклад мелодії пісні *«В огородечку била»,* на яку підставляються слова *«Слава Отцу і Сину і Святому Духу і Святому Духу»*.

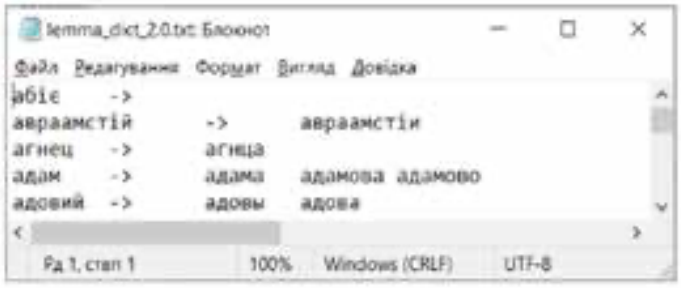
Водночас українська духовна пісня перебувала й під опосередкованим впливом латинської паралітургійної культури центральноєвропейських та слов'янських народів «донесеним до нас здебільшого за польським, словацьким, чеським та почасти німецьким і угорським посередництвом» (Мед-

ведик 2003: 251). Це зумовило присутність у Богогласнику 1790/1791 рр. пісень в декількох мовних варіантах: латино-чесько-польсько-українському; латино-польсько-українському; німецько-польсько-українському; латино-словацько-українському; словацько-угорсько-українському та ін.

Зазначені спостереження щодо запозичення ритмо-формул популярних європейських салонних танців привело до поступової трансформації жанру духовної пісні крізь призму її плавної, еволюційної секуляризації до зародження рівня мистецтва, доступного для розуміння широкого загалу. І на цій основі, повторимо, постає жанр українського романсу. Тож невипадково Ю. Медведик трактував духовну пісню як горнило, в якому: «визріває та шліфується мелодика нового типу з її багатим арсеналом характерних поспівок та зворотів… впроваджуються та систематизуються метро-ритмічні формули й окремі музично-риторичні фігури» (Медведик 2003: 187). А якщо узагальнити вплив на українську духовну піснетворчість сакральної монодії (ірмологіони), фольклору і західноєвропейської релігійної пісні, то постане питання ідентифікації на основі підготовлених матеріялів для порівняльних досліджень. В цьому контексті важливо зазначити, що технологічне питання цієї проблематики вирішене, оскільки вже створена і апробована спеціальна комп'ютерна програма для дослідження української монодії на матеріялі нотолінійних ірмологіонів XVI – XVIII століть (Сиротинська – Рябінець – Шестакевич 2024: 138-145).

Програма розроблялася на основі лінгвістичної комп'ютерної програми «Мурашка» (AntConc), яка забезпечувала морфологічний аналіз тексту, частотний аналіз лексем і граматичних форм, що дозволяє використовувати її за різними функціональними призначеннями на матеріялі одноголосого музично-поетичного матеріялу.[10] Так, на матеріялі текстів передбачено укладання словника, що міститиме лексему слова (лему) та його варіанти (форми). Це дозволить визначити частотність буквально повторюваних фрагментів, а також їх видозміни.

[10] Лінгвістична модель також опрацьовує об'ємні текстові корпуси, відшуковує мовні одиниці і повторювані мовні моделі. Зазначені можливості були модифіковані для дослідження кількісних характеристик мелодико-інтонаційних формул, їх повторюваних структур і розміщення в цілій формі. На цьому матеріялі 10 серпня 2026 року Христина Лодола успішно захистила дисертацію на звання доктора філософії https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2026/06/diss_Lodola.pdf



Іл. 9. Зразок лем на матеріялі текстів стовпових ірмосів

Програма також може віднаходити попередньо визначені мелодичні мотиви/формули, порівнювати їх частотність і розташування, або навпаки – визначає і групує повторювані звороти за заданими параметрами. Зазначені методи дослідження були проведені на основі вибраних жанрів сакральної монодії за Любачівським ірмологіоном 1674 року і вибраних духовних пісень з Почаївського Богогласника 1790/1791 рр. На цій основі простежується цікава особливість духовних пісень, відображена у домінуванні висхідних мотивів мелодичного руху, що потребує докладнішого аналізу на основі більшої кількості матеріялу. В цьому контексті ще раз переконуємось у вагомості репертуару Почаївського Богогласника 1790/1791 рр. для досліджень еволюційних процесів розвитку української музики. В ньому відображені ті мистецькі процеси, які відбувалися на перетині різних музично-поетичних традицій і взаємодії елементів – церковної монодії, духовної пісні, канту, а також фольклору і світського музичного досвіду XVIII століття. Відтак Богогласник 1790/1791 рр. постає не лише як збірник духовних пісень, а як важливе джерело для осмислення культурних контактів, музично-поетичних процесів і динаміки розвитку української музичної культури.

Література

Грінченко, Микола: Український романс. In Гордійчук, М. (упор.): М. Грінченко. Вибране. Київ, 1959.

Дилецький, Микола: Граматика музикальна. Київ, 1970.

Дубровний, Тарас: Грас-рутс мистецтво. Нова якість української музики. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2024.

Žeňuch, Peter: Znovuobjavený Šarišský spevník zo začiatku 18. storočia vo svetle etnicko-konfesionálnych pomerov v karpatskom priestore. In: Slavica Slovaca, 2006, roč. 41. č 2, s. 136-169.

Žeňuch, Peter: Pramene k byzantsko-slovanskej tradícii a kultúre na Slovensku. Roma – Bratislava – Košice, 2013.

Задорожний, Ігор: Ірмологіони у церковно-співочій культурі Закарпаття. In: Руски християнскі календар. Нови Сад, 2008, с. 237-245.

Зосім, Ольга: Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях. Київ, 2009.
Івченко, Лариса В. (упор.): Український кант XVII – XVIII століть. Київ: Музична Україна, 1990.
Історія української музики: в 6 т. АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1989, т. 2.
Качмар, Марія І.: Структурна організація піснеспівів монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015.
Корній, Лідія П.: Історія української музики. Т. І. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996.
Marinčak, Šimon: Irmologion Jána Juhaseviča 1800. In: Spev byzantsko-slovanskej liturgii. Prešov, 2009, s. 103-121.
Медведик, Юрій (ed.): Пісні до Почаївської Богородиці: Перевидання друку 1773 року. Львів, 2000.
Медведик, Юрій: Латино-польсько-словацькі елементи в українській духовній пісні. In: Musica Humana. Наукові збірки ЛДМА ім. М.В. Лисенка, 2003, вип. 8, ч. 1, с. 251-260.
Медведик, Юрій: Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів, 2006.
Медведик, Юрій: *Ad Fontes*: з *історії української музики XVII – початку XX ст.*: *вибрані статті*, *матеріали*, *рецензії*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, *2015*.
Медведик, Юрій (ed.): Bogoglasnik. Pěsni blagogověnnyja (1790/91): Eine Sammlung geistlicher Lieder der Ukraine: Facsimilie und Darstellung: in 2 Bd. Herausgegeben von Hans Rothe; in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Köln – Wien – Weimar: Böhlau, 2016.
Медведик, Юрій: Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри. Львів, 2023.
Сиротинська, Наталія: Антична поетика в текстах українських духовних пісень XVII–XVIII століття. In: Українська музика. Науковий щоквартальний ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2021, ч. 4, с. 5-15.
Syrotynska, Natalia: The influence of German musical-theoretical treatises of the 16th century on the creation of Ukrainian five-line notation. In: Music in der Ukraine. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2022, heft 24, s. 295-305.
Сиротинська, Наталія: Акростих у візантійській гимнографії та слов'янській духовній поезії. In: Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2022, № 3, с. 184-189.

Сиротинська, Наталія: Півча гимнографічна лексика в українській мові і літературі XVI – XVIII століть: з позиції минулого і сучасних дослідницьких перспектив. In: Вісник Львівського університету, 2024, вип. 25, с. 50-62.

Сиротинська, Наталія: «Сонце незаходиме» або апофатичні епітети в українській сакральній монодії. In: Людина і музика (на пошану професорки Любові Кияновської. Львів, 2025, с. 162-170.

Syrotynska, Natalia – Dubrovnyi, Taras: The Supraśl Canticles in the Context of Cultural and Artistic Life of the Kyiv Metropolia of XVII – XVIII Centuries. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, heft 25, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2023, S. 47-61.

Syrotynska, Natalia – Dubrovnyi, Taras: The Pochaiv Bogoglasnyk 1790/91 in the Context of Eastern European Sacred Culture. In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2023, heft 25.

Сиротинська, Н. – Рябінець, Х. – Шестакевич, Т.: Моделювання дослідницького корпусу для комп'ютерного вивчення української сакральної монодії. In: Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2024, ч. 2, с. 138-145.

Шуміліна, Ольга: Супрасльські кантики кінця XVII століття – пам'ятка василіянської церковної музики, т. 1, кн. 1: Факсиміле супрасльських кантиків. Транскрипція партитури. Львів: Український католицький університет, 2022.