

Історія History

УДК 783:2-523.6](438.15)“15”

МУЗИЧНА ПРАКТИКА В СУПРАСЛЬСЬКОМУ МОНАСТИРІ В РАНЬОМОДЕРНИЙ ПЕРІОД

Іван Кузьмінський

У статті здійснено спробу простежити історію розвитку церковної музики в Супрасльському монастирі в XVI–XVIII ст. Протягом усього періоду свого існування цей монастир був впливовим центром монодичного (хорального) й багатоголосого (партесного) співу. Активна музична діяльність у монастирі відбувалася як у часи, коли він був православним, так і тоді, коли належав до уніатської церкви.

Ключові слова: монодичний та багатоголосий спів, Ірмолої, партесні книги, співаки, музиканти, орган.

В статье сделана попытка проследить историю развития церковной музыки в Супрасльском монастыре в XVI–XVIII вв. В течение всего периода своего существования этот монастырь был влиятельным центром монодичного (хорального) и многоголосого (партесного) пения. Активная музыкальная деятельность в монастыре происходила как во времена, когда он был православным, так и тогда, когда принадлежал униатской церкви.

Ключевые слова: монодическое и многоголосое пение, Ирмологионы, партесные книги, певцы, музыканты, орган.

The article is an attempt to observe the history of church music development at the Suprasl monastery in the 16th to 18th centuries. Throughout its history, this monastery was an influential centre of monodic (choral) and polyphonic (part) singing. Vigorous musical activities at the monastery took place at the times when the monastery was Orthodox, as well as when it belonged to the Uniate Church.

Keywords: monodic & polyphonic singing, Hirmologions, part books, singers, musicians, organ.

Супрасль – маловідоме пересічним українцям та й музикантам невелике містечко в північно-східній частині Польщі біля кордону з Білорусією. Там і знаходиться давній Супрасльський монастир. Білоруські й українські музикознавці знають це місце завдяки найдавнішому збереженому зразку лінійної нотації із церковнослов'янським богослужбовим текстом – «Супрасльському ірмолою» (1594–1601) [8]. Річ у тім, що до появи цього рукопису всі православні руські (рутенські) літургічні богослужбові піснеспіви записували тільки невмами – так званою знаменною (кулізм'яна, крюкова) нотацією, створеною на основі візантійської безлінійної невменної нотації. Без згадки про цей рукопис не обходиться жодне серйозне дослідження, що має на меті описати ранньомодерний період історії українсько-білоруської церковної музики. Для переважної більшості вчених саме названий рукопис є віхою відліку нового історичного етапу, з яким пов'язано не лише перехід з

невменної нотації на лінійну, але й запровадження в церкві багатоголосого (партесного) співу, адже реформа нотації, утілена в найстаршому «Супрасльському ірмолої», послужила міцним фундаментом для його виникнення. Таким чином, Супрасльський монастир став одним із ключових центрів розвитку українсько-білоруської церковної музичної культури.

Якщо кодикологічні питання «Супрасльського ірмолою» є більш-менш зрозумілими, то питання історії його походження овіяно таємницею. Ступінь дослідження партесної культури Супрасльського монастиря досі не піднімався вище джерелознавчих досліджень. У цій розвідці спробуємо розширити знання про музичну культуру Супрасльського монастиря.

Час створення першого лінійного «Супрасльського ірмолою» та його автори. На титульному аркуші «Супрасльського ірмолою» зберігся запис про час, місце його створення, а також про співака, який вважа-

ється одним з його авторів: *«Ірмолой, твореніє препадобнаго отца нашего Иоанна Дамаскина. Нанотован в святой обители монастыру Супрасльском, столп ірмосов написан рукоделієм Богдана Онисимовича, слевака родом с Пинска. В лето от создания мира 7109, а от воплощения Христова 1601»* [8].

Хоча в рукопису вказано дату – 1601 рік, однак дослідники, зокрема Юрій Ясіновський [17] та Анатолій Конотоп [9], звернули увагу на те, що «Пасхалія азбучна» зазначена 1594 роком. Таким чином, нижньою датою створення першого «Супрасльського ірмолою» можна вважати 1594 рік.

Як зазначає дослідниця рукопису Любов Дубровіна, Богдан Онисимович був не тільки переписувачем, але й упорядником і редактором нотного тексту. Малюнки й художнє оформлення тексту – також його [6]. Власне рукою Богдана Онисимовича написано стовп ірмосів, коло сонця й місяця, а також частину тексту на аркушах 541 зв. – 543, 565–573. Також він зробив деякі помітки та вказівки до читання нот і тексту.

Невідомо, хто був другим автором, власне писарем, але його ім'я Богдан Онисимович зазначив у вигляді монограми *І. Т.* Наприклад, на аркуші 271 в заголовку: *«Избранное пеніє демественное вщее же от напела монастыря Супрасльского, преведенно в нотованное І. Т.»*. Також на аркушах 44 та 429 записано кіновар'ю на нижньому полі: *«Напелу монастыря Супрасльского, переведено в нотованное І. Т.»*.

Оскільки монограму вжито разом з позначенням місцевого – супрасльського – розспіву, то можна припустити, що загадковий *І. Т.* був монахом Супрасльського монастиря.

Що стосується Богдана Онисимовича, то про нього напевне відомо лише те, що він був співаком і походив з Пінська; міг отримати навички лінійного письма і в Пінську, і будь-де у Великому князівстві Литовському та, зрештою, у Польському королівстві, до складу якого ввійшло Підляське воєводство разом із Супраслем після Люблінської унії 1569 року. Утім, де б не відбувався той

вишкіл, Богдан Онисимович та анонімний писар *І. Т.* чудово впоралися з поставленими перед ними завданнями.

Умови виникнення першого лінійного «Супрасльського ірмолою». За літописами монастиря, після руйнування Києва Кримським ханом Менглі I Гераєм (1445–1515) у 1482 році київські ченці покинули рідні обителі, і частина з них знайшла прихисток у Білостоцькій пуші [17, с. 46]. Згідно з монастирською хронікою, Супрасльський монастир було засновано ченцями з Києво-Печерської лаври 1498 року. Фінансове та правове підґрунтя монастирю надав князь Олександр Іванович Ходкевич (бл. 1475–1549 рр.), син Великого гетьмана Литовського Івана Михайловича Ходкевича (бл. 1420–1485 рр.) [2, с. 1].

16 вересня 1543 року Великий князь Литовський і майбутній король Польщі Сигізмунд II Август (1520–1572) виїхав із Гродно на полювання. У той самий день, у неділю Святої Еуфемії, князь у компанії багатьох чоловіків відвідав Супрасльський монастир. Там він слухав молитви та православні піснеспіви й від початку до кінця був присутнім на богослужінні, розташувавшись перед вітарем. Потім князь відвідав трапезну, оглянув наявні в монастирі Євангелія та інші книги [19, с. 187–188]. Це одне з найдавніших свідчень про практику богослужіння та співу в Супрасльському монастирі.

Згідно з реєстром книг Супрасльського монастиря від 1557 року, тут зберігалося кілька знаменних Ірмолоїв, за допомогою яких, вочевидь, співали монахи в XVI ст.: *«Ірмолоїв знаменних чотири, а п'ятий стихиральчик. Ірмолой без знамення. Двоє нових Ірмолойців»* [2, с. 54–55].

Безперечно, на основі цих зразків створювався перший лінійний «Супрасльський ірмолой».

Донині не з'ясовано, хто і як наважився ініціювати нотну реформу, адже не збереглося жодних документів, які безпосередньо це засвідчили б. Для того, аби хоч якось відтворити цей відтинок музичної історії, варто охарактеризувати події, що відбувалися довкола Супрасльського монастиря.

Перше, про що слід згадати, – перебування в Речі Посполитій Констан-

ІСТОРИЯ

тинопольського патріарха Єремії II Траноса (бл. 1530–1595 рр.). Під час свого першого приїзду 1586 року патріарх надав Львівському Успенському братству право ставропігії і цим фактично забезпечив легітимну незалежність від місцевого митрополита. Під час другої подорожі 1589 року патріарх позбавив сану Київського митрополита Онисифіра Дівочку († 1593). Цікаво, що разом з патріархом сану був позбавлений також Супрасльський архімандрит Тимофій Злоба: *«Вселенський патріарх отець Єремія, будучи за привілеєм і універсалом величності Його Королівської Милості у місті Вільні, казав митрополитові покинути престол. А на це місце відразу висвятив митрополитом отця Михайла Рогозу і вирішив усунути супрасльського архімандрита Тимофія Злобу, відлучив полів двоєженців і оголосив їх єретиками...»* [7, с. 99–100]. *«Потім святійший патріарх супрасльського архімандрита Тимофія Злобу за убивство з престолу скинув і на його місце іншого поставив. Братства фундував, котрі потім король Стефан за залицанням його привілеями зміцнив. І на тих тепер тільки благочестя вже залишилося»* [1, с. 206].

На основі зазначеного факту виникають підстави вважати, що саме Львівське Успенське братство порадило й допомогло патріарху позбавити сану Супрасльського архімандрита Тимофія Злобу. За нашою версією, братчики давно поклали око на цей монастир. Така потреба пояснювалася просто. Усі православні братства Речі Посполитої у своїй політичній, релігійній та освітній діяльності насамперед опиралися на монастирські традиції. Декому може здатися дивним, що братчики прагнули отримати панування над монастирем, що знаходився досить далеко від Львова, на відстані близько 500 км. Однак львів'яни опинилися в скрутній ситуації, адже наприкінці XVI ст. про свої права на львівські монастирі заявив єпископ Галицький, Львівський і Кам'янець-Подільський Гедеон Балабан (1530–1607). Боротьба за монастирі тривала від 1589 року й аж до укладання Берестейської унії 1596 року. Ця боротьба відбувалася в церковній і юри-

дичній площинах, а також супроводжувалася фізичним насильством та складними інтригами [7, с. 72–76, 78–79, 83, 87]. У таких екстремальних умовах навряд чи могли плідно співпрацювати Львівське Успенське братство та львівські монастирі. І хоча братчикам удалося відвоювати бодай монастир Святого Онуфрія, проте ситуація в цьому монастирі була вкрай несприятливою для співочої справи, адже там майже не залишилося ченців, а ті, хто були, постійно отримували погрози митрополита Гедеона Балабана. З іншого боку, у Супрасльському монастирі існували сприятливіші умови для співпраці з братством, особливо в царині співу. І хоча відстань від Львова до монастиря була невеликою, проте Супрасль стояв на стратегічному шляху зі Львова до Вільнюса, де знаходилося інше, не менш впливове, православне братство. Відстань між Вільнюсом та Супраслем складала близько 250 км.

Прикметно, що співаки патріарха Єремії II Траноса також залишили слід у співочій практиці Супрасльського монастиря, що знайшло своє відображення також у першому лінійному «Супрасльському ірмолої». На аркуші 519 додано коментар, де йдеться, що один з нотних прикладів записано від співака Константинопольського патріарха. І хоча тут зазначено 1583 рік, проте, найімовірніше, це сталося або в 1586-му, або в 1589 році, тобто в час перебування патріарха на теренах Речі Посполитої: *«Царигородській гласа третього преположен от певца патриаршего на руский [я]зык в року 1583 сентября 8, зело красній»*.

Спів у Супрасльському монастирі в 1620-х роках. Перші свідчення про спів у Супрасльському монастирі після створення лінійного Ірмолою Богдана Онисимовича датуються 1627 роком. Пов'язані вони з тим, що конюший великий литовський Кшиштоф Ходкевич († 1652) поклав око на сам монастир і його власність, мотивуючи тим, що засновником та опікунами монастиря були пращури князя. Поставивши свого намісника, Кшиштоф Ходкевич надав монастирю новий устав, де одне з правил стосувалося співу: *«Дяків для співу трима-*

ти для потреби, однак без надмірності, бо коли будуть прибувати ще не висвячені, то вони будуть співати» [2, с. 110].

Очевидно, у цьому пункті зафіксовано реальний стан речей у монастирі, коли значна чисельність новоприбулих кандидатів у ченці ставала співаками. Ба більше, Кшиштоф Ходкевич намагався зменшити їхню кількість, адже, напевно, волів, аби ченці виконували більш «корисну» та прибуткову роботу.

Про співаків Супрасльського монастиря того часу свідчить і православний Митрополит Київський, Галицький і всієї Русі Петро Могила (1596–1647). У полемічному творі «*Ліθος albo kamіес...*», який датується 1644 роком, він зазначив, що в православний період у монастирі налічувалося близько 100 монахів, не рахуючи співаків, які часто були лише претендентами на ченців: «*Чи була не велика фундація знаменитого Супрасльського монастиря у Литві? А тепер під урядуванням цих [уніатів. – І. К.] до чого призвело, адже мешкало 100, щонайменше 80 монахів, окрім співаків, що були при архимандриті, коли був православним, а тепер заледве кілька їх мешкає*» [3, с. 365].

До сьогодні дійшли імена кількох співаків того часу. У 1626 році згадано якогось Іоанна [2, с. 459]. В оригінальному «Поминальнику» названі ще два співаки – Іоанн та Авксентій [2, с. 458]. У копії монастирського «Поминальника» 1631 року є згадка про «*співацького кухаря*» [14, с. 185]. У «Мінеї четьї» XVII ст. міститься замітка про ще одного співака: «*Многогрішний раб Божий Климентій Сарафинович співак Супрасльський*» [14, с. 115].

Спів у Супрасльському монастирі на початку уніатського періоду (1630–1640). Тривалий час після Берестейської унії Супрасльський монастир залишався православним, доки 1631 року остаточно став уніатським. У березні 1635 року було прийнято новий монастирський устав. А в 1638–1639 роках тут було створено другий лінійний «Супрасльський ірмолой», що його переписав Федор Семионович із Бережан на Підгір'ї [18, с. 52]. Як бачимо, уніати продовжили співочі православ-

ні монастирські традиції, що їх сповідували у Великому князівстві Литовському та Польському Королівстві. Про Федора Семионовича знаємо лише те, що він походив з Бережан – міста, розташованого в Руському воєводстві.

Цей ірмолой особливо відомий тим, що на його додаткових аркушах занотовано дві багатоголосі (партесні) композиції – «Херувимська» та «Никто же притікая к Тебі» [5, с. 12–16]. Вони були записані в незвичній для партесної практики формі – у вигляді партитури. Дослідників насторожувало також, що почерк запису відрізнявся від основного. Це дало підстави припустити, що багатоголосі твори могли бути дописані в рукопис пізніше. Таку думку опосередковано підтверджує і «Реєстр Руських книг у скарбі Супрасльського монастиря», що був укладений 1646 року. У ньому згадано три лінійні ірмолої, проте не було жодної згадки про партесні твори [2, с. 205]. Якщо ж вірити словам Петра Могили, у 1640-х роках у монастирі мешкало лише кілька ченців, що може вказувати й на незначну кількість співаків [3, с. 365]. Таким чином, існує вагоме підґрунтя для припущення, що в 1640-х роках у Супрасльському монастирі ще не існувало практики партесного співу.

Партесне багатоголосся в Супрасльському монастирі (1650–1660ті рр.). Перші прямі свідчення про партесний спів у монастирі датуються 1668 роком, коли було складено «Список Руських книг». У ньому налічувалося 44 партесні книги: «*Партесовъ разныхъ книгъ 44*» [2, с. 243]. Найпевніше, партесні книги потрапили в монастир, коли сюди переїхало багато уніатів, для яких украй складними були часи московсько-польської війни 1654–1667 років. Василіани та священики, які встигли втекти з Вільнюса, Мінська, Полоцька та інших міст, знайшли прихисток передовсім у Жировицькому та Супрасльському монастирях. Серед них – архієпископ Гавриїл Коленда (1606–1674), який тоді був архимандритом монастиря та одночасно адміністратором Київської митрополії.

Означений список було укладено паламарем Супрасльського монастиря Бартоломеєм Міневським. Нагадаємо, що

ІСТОРИЯ

один з обов'язків паламаря – спів у церкві. Бартоломей Міневський неодноразово згадувався в різних документах, пов'язаних із Супрасльським монастирем. У справі «Мирової угоди між уніатським митрополитом Колендою та опікунами княгині Радзивіллової» від 1671 року за розпорядженням Гавриїла Коленди до Гродно прибув *«отець Бартоломей Міневський, Супрасльський вікарій»* [2, с. 246]. Після смерті митрополита, згідно з документом 1677 року, Бартоломей Міневський став намісником Супрасльського монастиря [2, с. 255]. Завдяки московському документу вдалося визначити, що Бартоломей Міневський був автором партесних творів. Після відречення й вигнання в Новоєрусалимський монастир Московський патріарх Никон 1664 року звернувся до братії Валдайського Іверського монастиря з проханням надіслати йому цілий ряд партесних творів. Автором багатоголосі *«Обідні»* значиться Міневський: *«Відомо нам, <...> що у вас, в Іверському монастирі, є багато півчих книг. І коли наша грамота <...> до вас надійде, то ви маєте надіслати до нас у Воскресенський монастир <...> дев'ятиголосі кантики, зелені, а також восьмиголосі псалми та Міневського обідню, а також триголосі концерти. А ми <...> накажемо тут їх переписати і до вас відправимо»* [15, с. 481–482].

Валдайський Іверський монастир засновано 1653 року, а вже в 1655 році туди переселилася православна монастирська братія з Кутеїнського Богоявленського монастиря з білоруського міста Орша. Напевно, саме тоді ченці привезли із собою партесні твори, включно з *«Обіднею»* Міневського. Про те, що спів монахів з Орші суттєво відрізнявся від співу місцевих монахів, свідчить наступний уривок: *«І наша руська грамота з кутеїнською не сходиться, з ними разом, по їхньому співати не вміють»* [15, с. 137].

Наступний фрагмент підтверджує, що оршанські ченці практикували саме партесний спів. У 1657 році патріарх Никон написав листа до братії Валдайського Іверського монастиря з проханням підготувати для приїзду царя Олексія Михайловича (1629–

1676) співаків партесного співу: *«Було би добре вам у церкві побудувати хори, якщо можливо... Аби вибрали ви з братії по партесу співаків добре та гарно звучних, аби у всі партії набрати із запасом»* [15, с. 288].

Таким чином, документи дозволяють датувати появу партесного співу в Супрасльському монастирі майже 1650-ми роками, після початку московсько-польської війни та переїзду сюди уніатського архієпископа й інших василіан.

У час появи в монастирі перших нотних зразків партесного багатоголосся активізувалася робота над рукописними Ірмолюями. У 1662 році нотний Ірмолюй переписав чернець Фіофіл, а в 1674–1676 роках – вікарій Антоній Кищиць [18, с. 52–53].

Музичні інструменти в Супрасльському монастирі (1687–1712). Новий етап в історії Супрасльського монастиря розпочався після 3 жовтня 1687 року, тобто після візитації монастиря уніатським митрополитом Кипріяном Жоховським (1635–1693). Тоді ж і було укладено нові правила для цієї обителі. У 22-му пункті правил ішлося про потребу утримувати при монастирі шістьох співаків, а також якихось музикантів, очевидно, інструменталістів: *«І в тому жадаємо, аби архімандрит обов'язково, для помноження Божої слави, шість співаків, музикантів тримає, віддати на них кілька сотень золотих, і кухню для них особливу мати, не чинячи релігійних перешкод»* [2, с. 268–269].

Про те, як у монастирі дотримувалися наданого митрополитом правила щодо практики співу, свідчать партесні твори, що дійшли до нашого часу й зберігаються у Відділі рукописів Бібліотеки Академії наук Литви імені Врублевських у Вільнюсі (*Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskią biblioteka*) [20]. Збереглося вісім рукописних книг поголосників, датованих кінцем XVII ст. або початком XVIII ст. Одна з книг має точне датування – 1712 рік. Це три-, п'яти-, шести- й восьмиголосі композиції. Один з комплектів називається *«Supraslskie kantyki»*. Це може вказувати на те, що його було створено або в Супрасльському монастирі, або для нього. На жаль, усі поголосники творів є не комплектними, тобто непов-

ними. У жодному з партесів не зазначено імен авторів. Дослідниці Ірині Герасимовій удалося порівняти два недокомплекти шестиголосої Літанії «De la sol re» з різних джерел і отримати чотири з шести партій – 1-й дискант, 2-й альт, 1-й бас та 2-й бас [4]. У таких умовах відновити два інші голоси зовсім не складно. Цінність цієї Літанії полягає в тому, що на партії 2-го альту в правому верхньому куті зазначено прізвище автора – *Thomasz Szewerowski*. Томаш Шеверовський († 1699) – відомий композитор уніатської церкви. Він народився в Несвіжі в уніатській родині. Навчався у Віленській єзуїтській академії, де отримав ступінь теолога. Однак найкраще йому вдавалася музична справа і, як свідчать біографи ченців василіан, «він був першим регентом цієї науки у Вільно». Тому і не дивно, що 1674 року, відразу після сходження на престол, митрополит Кипріян Жоховський призначив Томаша Шеверовського регентом свого хору. З огляду на те що митрополит опікувався життям ченців у Супрасльському монастирі, логічно припустити, що саме тут з'явився твір регента митрополичого хору. Зрештою, шестиголоса Літанія Томаша Шеверовського та ще 50 *concertow na giosuw 6* засвідчують, що в Супрасльському монастирі виконали прохання митрополита – утримували шістьох співаків, тобто по одному співаку в партії.

В одній із книг супрасльських концертів міститься доказ використання в монастирі органа. Ця книга – басова партія під назвою «Служба Божая: Партитура». Використання терміна «партитура» вказує на те, що книга призначалася для органа. Цей самий термін у значенні органної практики, записаний кирилицею, неодноразово вживав і тлумачив композитор та теоретик Миколай Ділецький († бл. 1680 р.) [13].

Те, що названа басова книга була спеціально створена для органіста, засвідчує і її зміст, адже в одній книзі зібрано твори з різних комплектів супрасльської колекції. Тобто ця книга – зведене зібрання творів. У ній не просто дублюється одна з двох басових партій твору, а відбувається їх об'єднання. Ця техніка є одним з різновидів прийому *basso continuo*, тобто безперерв-

ного басу (прийом, властивий клавійним інструментам, зокрема органу). Наявність органіста в Супрасльському монастирі підтверджується записом у «Поминальнику» (почерк XVIII ст.) [14, с. 185–186].

У зв'язку з вищеозначеними відомостями варто також переглянути питання датування двох партесних творів з Ірмолою 1638–1639 років, записаних у формі партитури. Логічно припустити, що ці композиції були занотовані не раніше 1680-х років, тобто після того, як у монастирі з'явився органіст.

Нотний друк (1697). У друкарні монастиря, що почала діяти з 1690-х років, ксилографічним способом було надруковано одну сторінку тропаря на постриг монахів «Обятия отча» з нотами [18, с. 17, 53]. Фактично це перший, найдавніший зразок кириличного нотного друку в Речі Посполитій. Пізніше в 1750-му та 1793 роках цей тропар ще двічі перевидавали в Почаєві. Таким чином, Супрасльський монастир став першим монастирем Київської митрополії не лише в запровадженні лінійної нотації, але й у нотному друкуванні.

Супрасльські партесні твори в Києві та Сербії (1733). В історії супрасльських партесних творів існує ще один загадковий сюжет. Дослідниці Оксані Шкурган удалося встановити, що три шестиголосі концерти із Супрасля, а саме «Господи, оружие на диавола», «Пречистому Ти образу» та «Дверь Твою не затвори ми, Господи», ідентичні концертам [20, s. 24], що зберігаються в бібліотеці *Matica srpska* в місті Новий Сад (Сербія) [16, с. 317, 348, 387]. У супрасльських концертах збереглися три партії цих концертів – 1-й дискант, 1-й бас та 2-й бас, а також партія органа. У сербських партесах збереглися всі голоси – 1-й дискант, 2-й дискант, 1-й альт, 2-й альт, 1-й бас та 2-й бас. Твори з двох колекцій майже абсолютно ідентичні, відрізняються лише кількома мінімальними нюансами.

До Сербії ці партеси потрапили в 1733 році. Улітку того самого року за поданням православного митрополита Київського, Галицького і всієї Русі Рафаїла Заборовського (1676–1747) для створення словенсько-латинської школи

ІСТОРИЯ

в м. Карловці було відправлено Мануїла Козачинського (1699–1755) [10, с. 247, 258]. Зазначимо, м. Карловці – центр Карловацької митрополії, незалежної самоуправної сербської православної церковної формації, що існувала впродовж 1708–1848 років на теренах Габсбурзької (Австрійської) імперії. Відстань між містами Карловці й Новий Сад – близько 10 кілометрів, тому немає сумнівів, що партеси були привезені з Києва Мануїлом Козачинським та людьми, які його супроводжували.

М. Козачинський був студентом Києво-Могилянської академії, де закінчив навчання в 1733 році. Того самого року в м. Карловці він почав викладати риторику, поетику й латину, а в 1735–1736 роках був префектом Карловацької школи. Також у м. Карловці М. Козачинський написав п'єсу «Трагедія сиреч печальна повість о смерті последнего царя сербського Уроша П'ятого і о падінні Сербського царства», що поклала початок драматургії в Сербії. У цій історичній драмі прописані й музичні номери. У IV дії звучав спів Матері «*Ты создавый око призри на мя, Боже*» [11, с. 455], а у VIII дії – пісня Сербії [12, с. 15].

Факт подорожі супрасльських партесів до Києва, а згодом і до Карловці дуже цікавий і дозволяє дійти певних висновків. У XVIII ст. і в православному Києві, і в уніатському Супраслі виконували одні й ті самі твори. Це вже не перше свідчення про вільну міграцію партесних композицій в ареалах проживання русинів. Тому, незважаючи на конфесійні відмінності, простежується «спільне тіло» давньоруської держави, зокрема в співочій практиці. Відмінність полягала лише в тому, що в уніатському середовищі в останній чверті XVII ст. під час богослужінь поступово почали використовувати музичні інструменти, а спів у православній церкві залишався акапельним.

Підсумовуючи розглянутий матеріал, зазначимо, що Супрасльський монастир відіграв дуже важливу роль в історії українсько-білоруської церковної музики. Він став місцем для багатьох починань та нововведень. Саме в цьому монастирі Львівське Успенське братство організувало реформу

церковної нотації – тут було створено перший лінійний Ірмолой (1594–1601). Співочі руські монастирські традиції розвивалися в Супраслі й після того, як монастир став уніатським. У 1650–1660-х роках у монастирі почали активно практикувати партесний спів. Партесні твори із цього монастиря потрапляли в монастирі та навчальні заклади Києва, Орші (Білорусь), Істри (Росія), Карловці (Сербія). Перша спроба нотного друку з кириличним текстом також відбулася в Супраслі. Ближче до 1690 року в монастирі запровадили посаду органіста, що існувала тут і у XVIII ст.

Джерела та література

1. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные археографическою комиссиею. 1588–1632. – Санкт-Петербург, 1851. – Т. 4. – 529 с.
2. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северозападной Руси, издаваемый при управлении Виленского учебного округа. – Вильно, 1870. – Т. 9. – 486 с.
3. Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском Генерал-Губернаторе. Лифось – полемическое сочинение, вышедшее из Киево-печерской типографии в 1644 году. – Киев, 1893. – Ч. 1. – Т. IX. – 445 с.
4. Герасимова И. Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского / Ирина Герасимова // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – 2010. – Чис. 5. – С. 56–66.
5. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII столітті / Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська. – Київ : Музична Україна, 1978. – 182 с.
6. Дубровіна Л. Супрасльський ірмолой 1601 р.: деякі аспекти кодикологічного дослідження / Любов Дубровіна // Рукописна та книжкова спадщина України. – 1993. – Вип. 1. – С. 13–20.
7. Зубрицький Д. Хроніка ставропігійського братства / пер.: Іван Сварник. – Львів : Априорі, 2011. – 404 с.
8. Інститут рукопису національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 1, (прим. № 5391) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000855_01.

ІВАН КУЗЬМІНСЬКИЙ. МУЗИЧНА ПРАКТИКА В СУПРАСЛЬСЬКОМУ МОНАСТИРІ...

9. Конотоп А. Супрасльський ирмологіон / Анатолий Конотоп // Советская музыка. – 1972. – № 2. – С. 117–122.
10. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1996. – Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини XVIII ст. – 315 с.
11. Корній Л. Українська шкільна драма XVII – першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру / Лідія Корній // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. – 2010. – № 3 (8). – С. 446–460.
12. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Лідія Корній. – Київ, 1993. – 187 с.
13. Кузьмінський І. Партитурна нотація партесного багатоголосся та виконавська практика / Іван Кузьмінський // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2010. – № 3 (8). – С. 123–133.
14. Описание рукописей виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских / составил Ф. Добрянский. – Вильно, 1882. – 533 с.
15. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. Акты Иверского святоозерского монастыря (1518–1706), собранные о. архимандритом Леонидом. – Петербург, 1878. – Т. 5. – XLI+1074+64 с.
16. Українські партесні мотети початку XVIII століття з Югославських зібрань / ред.-упоряд., вступ. стаття: Н. О. Герасимова-Персидська. – Київ : Музична Україна, 1991. – 453 с.
17. Ясіновський Ю. Супрасльський ірмолой Богдана Онисимовича як пам'ятка Київської митрополії / Юрій Ясіновський // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – 2016. – Чис. 8. – С. 46–88.
18. Ясіновський Ю. Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів / Юрій Ясіновський // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – 2004. – Чис. 2. – С. 14–55.
19. Maroszek J. Pogranicze Litwy i Korony w planach kryła Zygmunta Augusta: z historii dziejów realizacji myśli monarszej między Niemnem a Narwią / Jyżef Maroszek. – Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2000. – 648 s.
20. Shkurgan O. Partesy z Klasztoru Supraskiego jako źródło do badań nad sposobami zapisu cerkiewnej muzyki wielogłosowej / Oksana Shkurgan // Muzyka. – 2015. – N 4 (239). – S. 3–35.

SUMMARY

The article *Musical Practice at the Suprasl Monastery in the Early Modern Period* consists of an introduction, nine parts and conclusions. The first part, *The Foundation of the Monastery. The Time of Creating the Earliest Linear Notation «Suprasl Hirmologion» and Its Authors*, briefly describes the conditions for the establishment of the Suprasl Monastery, as well as specifies the date of creation of *Suprasl Hirmologion*, the names and functions of its authors.

In the second part, *Conditions of the Earliest Linear Notation «Suprasl Hirmologion»'s Appearance*, a hypothesis is advanced that the Lviv Brotherhood were initiators of creating the first linear notation *Suprasl Hirmologion*. This cooperation took place not only due to the Suprasl monastery's strong singing traditions, but also chiefly because the local metropolitan Hedeon Balaban asserted the rights to all Lviv monasteries.

The point of the third part, *Singing at the Suprasl Monastery in the 1620s*, it that the singing practice at that time continued to be pressed forward, especially at the expense of newly arrived contenders for the monastic dignity.

The fourth part, *The Singing at the Suprasl Monastery at the Beginning of the Greek Catholic Period (1630s–1640s)*, points out that in 1631, the monastery grew to be Greek Catholic; yet, singing and music manuscript traditions persisted. This section also puts forward the supposition that polyphonic compositions recorded on additional sheets of the second linear notation *Suprasl Hirmologion* (1638–1639) were created later, closer to the 1680s.

The fifth part *Part Polyphony at the Suprasl Monastery (1650s–1660s)* provides an evidence that confirms the existence of the part singing at the then monastery. The thing, first of all, is the register of the monastery's books, which lists 44 different part books. In addition, owing to information on the composer and hegumen of the Suprasl Monastery, Bartolomey Minevskiy, the possibility surfaces to date the appearance of polyphony (part) singing at the monastery

ІСТОРИЯ

to at least the 1650s. Thanks to the person of Bartolomey Minevskyi, it came to be possible to record the fact of polyphony works' spreading from the Suprasl monastery eastwards, to the Kuteyiny Holy Epiphany Monastery in Orsha, and thence – to monasteries of the Tsardom of Muscovy: the Valday Iversky Monastery and the New Jerusalem Monastery.

The sixth part, *Suprasl Linear Notation Hirmologions (1660s–1670s)*, indicates that at the time of part books' appearance at the monastery, the manuscript Hirmologion tradition introduced by the Orthodox Ruthenians of the Polish-Lithuanian Commonwealth continued to be developed.

The seventh part, *Musical Instruments at the Suprasl Monastery (1687–1712)*, having based on various sources, argues organ's using in the musical-liturgical practice of the monastery. This is evidenced by one of the 22 regulations given by the new Greek Catholic Metropolitan Kypriyan Zhokhovskiy. This opinion is also confirmed by special terms and characteristic performance techniques of organ practice used in the part books of the then Suprasl Monastery. In addition, there is a mention of an organist's position, recorded in the 18th-century handwriting, at the monastery's *Synodicon*.

The eighth part *Music Printing (1697)* deals with the earliest instance of the music printing accompanied with a Cyrillic text occurred on the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth, being at the Suprasl Monastery.

The ninth part *Suprasl's Polyphony (Part) Works in Kyiv and Serbia (1733)* describes the story of emergence of the Suprasl concerts at the Karlovac School. These works came to Karlovac from Kyiv in 1733, being brought by teachers and alumni of the Kyiv Mohyla Academy.

Keywords: monodic & polyphonic singing, Hirmologions, part books, singers, musicians, organ.