

Павло Маценко

НА ПАТЬ ГОЛОСО ДИШКА

НБЕ НО Н

ПРИ СНО

Н ПО ДВ НИ ПВ НО

А МИ

СЛО МБ

БО МИ И СЛО МБ БО МИ Б

СМБ ПБ СБ ББ СМБ ПБ

КОНСПЕКТ
ІСТОРІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ
ЦЕРКОВНОЇ
МУЗИКИ

PAVLO MACENKO

**SYNOPSIS OF THE HISTORY OF
UKRAINIAN CHURCH MUSIC**

Published by St. Andrew's College in Winnipeg

WINNIPEG

1973

MANITOBA

ПАВЛО МАЦЕНКО

**КОНСПЕКТ ІСТОРІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ**

Видання Колегії Св. Андрея

ВІННІПЕГ

1973

МАНІТОБА

Всі права застережені.

* * *

Copy rights reserved.

Но обкладинці зразок „портесу” XVII ст.

Printed by Trident Press Ltd., Winnipeg, Man.



Григорій Сковорода

* * *

Цю працю присвячуємо
нашому великому філософові і музикові
в його 250-річчя
(1722—1972)

FOREWORD

The "Synopsis of the History of Ukrainian Church Music" by Dr. Pawlo Macenko is a summary of a very broad subject.

This work was written for the use of theology students at St. Andrew's College in Winnipeg, University of Manitoba.

It includes the most important periods in the history of church music: the origin of the church chant, its classification and terminology, the development of the Kievan chant, the "partesny" chant, a listing of composers of church music and examples of notography.

The many problems encountered in the history of music are mentioned only occasionally in this "Synopsis" — they will be dealt with in the complete "History of Ukrainian Church Music" which is presently being prepared by the same author.

It is hoped that both students and devotees of Ukrainian culture will find this publication most useful.

Professor L. Tomaschuk, Principal

May 3rd, 1973

ВСТУПНЕ СЛОВО

„Конспект історії української церковної музики” д-ра Павла Маценка — це справді конспект великого предмету.

Праця написана для потреб студентів Богословія при Колегії Св. Андрея у Вінніпезі, Університет Манітоба.

В праці обговорені найважливіші періоди історії церковної музики: початки церковного співу, його поділ і термінологія, виникнення (постання) співу київського, спів „партесний” (*partesny*), списки творців співу та композиторів церковної музики і в кінці приклади нотописів співу (форми запису співів).

Про цілий ряд проблем з історії музики в „Конспекті” згадується тільки принагідно — вони будуть докладно оброблені у повній „Історії української церковної музики” над якою автор тепер працює.

Сподіємось, що ця книжечка буде корисною для студентів і любителів української культури взагалі.

Проф. Л. Томашук, принципал

(3 травня 1973 року)

„...Що було б, коли б такі науки, як українська історія, українська етнографія, українська археологія відв'язалися від московської науки і від московських ідей і дали тверду базу нашим музикам і теоретикам нашої музики та її історикам? Коли б наші музики знали, що ще перед появою греків на наших горноморських берегах, наші пісні вже лунали в наших лісах, і на наших горах, і що наша богиня Купала зображалася в VI в. перед Христом в одежі, яку носять наші дівчата, тобто у вишиваній сорозці і у плахті, і коли б вони знали, що той славнозвісний, оспіваний греками, Орфей, був власне нашого старовинного роду-племени, а той рід виспівував свої закони, молитви, святощі і все у піснях, то наші композитори і музики мали б під ногами значно твердіший ґрунт і могли б творити режі подібні до творів Вагнера, який базувався на своєму рідному, німецькому фолкльорі”.

(Проф. В. Щербаківський: „М. В. Лисенко”, з приводу 40-ліття його смерті, „Українська Думка” 13 листопада 1952 р., ч. 46 (296), Лондон, Англія).

„ВЕЛИКІ ІДЕЇ НАЙПОВНІШЕ ВИЯВЛЯЮТЬСЯ МЕЛОДІЯМИ” (Еміліянос Тімадіс)

Цей конспект (короткий огляд великого предмету „Історії української церковної музики”) постав випадково.

Мене запросила свого часу Колегія Св. Андрея у Вінніпезі дати доповідь про „Українську церковну музику”. Я погодився, написав доповідь, виголосив її й тоді зрозумів, що сама Колегія і громадянство, яке цікавиться своєю Церковною музикою, потребує мати невеликий огляд її історії. Моя праця — „Нариси до історії української церковної музики”, видання 1968 року, мабуть, завелика, і врешті вона зложена тільки з окремих нарисів про предмет. Тоді я задумав поширити доповідь і так створити для широких потреб хоч конспект Історії. Така коротка праця може бути корисною для студентів богослов'я та для зацікавлених нею громадян.

Готуючи конспект, я знав, що в ньому доведеться обминати багато важливих і цікавих проблем. Навіть не буде змоги обговорити велику літературу предмету. Про нашу церковну музику, як частину церковноспівного мистецтва східних церков, написано багато джерельних праць, які знайдемо у виданнях під назвою „Музика Візантії”. На цьому полі працює велике число вчених різних народів.

В конспекті звернена увага тільки на українську церковну музику, і тільки в окремих випадках через необхідність, для повноти оповідання згадуються й речі, які глибоко пов'язані з постанням і ростом української церковної музики.

Проблема „візантинізму” церковного співу буде ясною, коли знається й мається в увазі правда, що Візантія була імперією. До неї належали різні народи. Вся творчість тих народів рахується візантійською, що дійсно не відповідає суттєвій правді. Наприклад, нам відомо, що вперше антифонарний спів з'явився в Едесі (Edessou), в

Палестині десь у II ст., що від месопотамської Сирії хоролсалмодії були занесені до Антіохії, а потім до Константинополя. Визначними діячами на церковно-музичному полі були люди з колоній імперії. З Малої Азії прямо і через посередництво Константинополя літургичний спів ішов на Захід, особливо до Міляну.

Велика зміна візантійського церковного співу завершилася аж у XIX ст. Ще 1895 р. в Греції видано співаник „Неон Ейпмологіон” із старим нотописом (знаками).

Все згадане зобов'язує нас уважно приглядатися й перевіряти всякі твердження немов про майже повну т. зв. „залежність” наших музичних творців і їх творів від сусідів.

Немає сумніву, що Русь-Україна мала всілякі зносини з сусідніми державами й могла корисне для себе від них запозичувати. Це напевно було й на полі церковного співу. І нам годиться розшукати — що саме ми запозичили?

Ця цікава й велика праця для дослідників цього предмету у нас майже не почата. Для прикладу: в Україні вже в XVI ст. для запису церковних мелодій з'явилась п'ятилінійна система з „київським знам'ям”, а в Греції ще в XIX ст. видається співаник із старовинними знаками — знаменами. Те саме, може під впливом греків, спостерігаємо і у близького сусіда, в Румунії.

Все, згадане вгорі, стоїть перед нашими дослідниками відкритим. А все ж треба хоч конспективно мати уяву й знання про велике мистецтво наших прабатьків — про український церковний спів.

ВСТУП

Тема цієї праці дуже широка, а для багатьох українців може й невідома. Бо, чи підневільні обставини нашого історичного життя, чи що інше: як нищення українських культурних центрів, хоч би Києва від 1169 р. (Андрієм Суздальським), а потім татарською навалою, паленням історичних документів, що започаткував в новішій добі московський цар Петро I-й (XVIII ст.), що продовжується і в нашу добу.

Потім прийшли грабунки, які звалились вже „культурно” — збиранням матеріалів про музику, композиторів і їх творів, що було широко поставлено в XIX ст. і щоб потім їх не повернути назад, в Україну. Варто при цьому згадати хоч про дії одного Ст. Смоленського, який вивіз з України необчислену кількість творів на 2, 3, 4, 6 і 12 голосів, а потім 4-ох голосних одноразово співаних хорів, цебто, композицій на 8, 12, 16, 24 і навіть на 48 голосів! Між тими творами було зареєстровано тільки 12-голосних концертів і Служб Божих 500... Вони, як писалось, були закапані воском, бо часто вживані, а деякі від вживання й подерті.

Вся ця дорогоцінна власність українського народу була захована в архіві „Синодального училища в Москві”, а тепер (може!) знаходиться в різних і інших по назві архівах. І все це добро, документи української музичної культури, називається тепер „руським”. Доступитись до тих документів не завжди можна.

Може все те, про що сказано вгорі, було причиною, що наші науковці до цього часу не написали повної історії нашого церковного співу, правдивіше сказати — майже не написали ніякої, бо дещо сторінок про неї в „Історії Української Музики” М. Грінченка з 1922 р., яку інколи повторюють деякі наші музики, можна уважати корисними й єдиними, але тільки інформативними записами, бо ж

сам Грінченко писав: „Український церковний спів, його походження, техніка його будови, залежність його від народних мелодій, сторонні впливи на нього, його еволюція — все це навіть не намічалось до розроблення” (стор. 35).

Це гнітюча правда й тому Олександр Кошиць писав: „Мені дуже цікаво почути Ваш погляд на ту справу (це на спосіб опрацювання ним „Догматиків” — П.М.). Ще більш цікаво, що Ви перший за останні 30 р.!, який цікавитесь цим питанням”.⁽¹⁾

В XIX ст. наші вчені (окрім деяких праць не-музиків Перетца та дечого у М. Грушевського) під чадом різних соціалізмів, що викликали безвір'я й зневажливе відношення до Церкви, а з тим і до вияву високо національної культури народу — до його церковного співу, — українці ґрунтовних творів не мають.⁽²⁾ Натомість москвини про український церковний спів, називаючи його своїм — „русским” — писали багато, пишуть і тепер. Тому то, працюючи на полі нашої церковної музики, треба бути дуже уважними і знати про неї не менше від москвинів та чужих пропагаторів „русской музыкальной культуры”, особливо німців, французів, навіть і американців. Тому треба шукати документи, студії про них різних учених і все те обережно перевірювати, щоб мати право врешті сказати: це наше, це наша культура.

На основі студій музикологічних праць пізнаються різні гіпотези про постання народних пісень і потім про вплив їх на побудову й розвиток церковних співів християнства і навпаки. В українців, як і других народів, були також бічні впливи, було щось і цілком переbrane до своїх співів від сусідів. Ми знаємо, що багато наших пісень, особливо обрядових, постали в далеких від нас віках, напевно вони були вже і в часи Трипільської культури. Це в першу чергу: веснянки, коляди, шедрівки, весіль-

¹ З листа О. Кошиця до П. Маденка з 8. XII. 1939 р.

² На полі церковної музики пильно працював д-р Ф. Стешко, див. журнал „Українська музика”, починаючи 1937 р. у Львові та його окремі праці і у виданнях наукових збірників „Українського Високого Педагогічного Інституту...” в Празі. Писали праці д-р Б. Кудрик, д-р З. Лисько та інші.

ні пісні. Щоб не впасти щодо того в помилки, я звертався за роз'ясненнями до відомих українських археологів. (Див. примітки, ч. 1)

По перестудіюванні історичних даних, на які покликаються автори москвини, а це на літописи, твердячи за ними, що християнство прийняте з Візантії в часи Володимира Великого, ми на основі тих же даних — літописів і договорів з греками — знаємо, що вже Аскольд і Ольга були християнами і що в Києві існувала соборна церква св. Іллі (як і в Царгороді для руських гостей-купців) ще до згадуваного офіційного охрещення. Отже, тоді християнство прийшло в Русь-Україну значно раніше і не з Візантії (Константинополя). Охрещення Руси Володимиром було вже необхідністю та одночасно й розумним політичним кроком. Його, як відомо, не переконали різні посольства в справах їх вір, починаючи Римом і кінчаючи хозарами, він офіційно прийняв віру з Візантії. Це правда, але для істоти церковного співу не мало великого значення. Церковний спів в Русі-Україні вже існував і довший час. Пригляньмося до цього.

„Візантія і її культурна атмосфера приманювала до себе найбільших учених світу. За панування македонської династії, у X-ому ст., Візантія стає огнищем найвищої людської культури. X-те візантійське сторіччя пригадує нам вже зовсім італійський ренесанс... Візантія була вчителькою західного світу, а водночас духовним праджерелом цивілізації східної Європи... Між народами Середземного моря найбільше завдячує їй Італія. Між V і X стор. Візантія була естетичною провідницею Заходу... Кодекс Юстиніяна був основою науки права, а від XI ст. вчили з нього у славній бульонській школі... Велитенський гуманістичний рух, що попереджує ренесанс, має своє джерело у візантійській ерудиції... Хрестоносці для візантійців були варварами, а візантійці для „християнських лицарів”, (В лапки взято мною — П.М.), як їх звали, були єретиками. Візантія була, може й несвідомо, покровителькою, одночасно і виховницею західних націй, які жорстоко їй віддячилися” (Див. А. Бей — Бізанц — Фей-

ард). Те значення Візантії напевно було міродайним і для Володимира Великого. (Це твердження про значення цивілізації Візантії може не всім подобатись з бажання про-совувати в історію однобічних релігійно-політичних думок. Я цього свідомий, а бажаю одного — пізнання правди — П.М.)

ПОХОДЖЕННЯ Й РОЗУМІННЯ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ

Коли ми дивимось на якийсь матеріяльний мистецький твір, ми його бачимо своїм зором й охоплюємо також зором його вигляди. Це в першу чергу твори архітектури, різьби, малярства і др. Коли, наприклад, ми бачимо св. Софію Київську, ми не тільки оглядаємо її архітектурну цілість, ми бачимо її частини, образи з їх кольорами, стиль їх малювання, нас захоплюють фрески, мозаїчні праці. Ми все бачимо і можемо навіть торкнутись баченого. І ми задоволені красою цілого й частин, і горді нашою старовинною пам'яткою.

Зовсім інша справа з нашою старою музикою — вона німа. Ми можемо тільки вірити в її вартість і красу, порівнюючи її хоч із сучасною, яка мало чим тепер подібна до своєї пра-прабабки. Взагалі кожна музика, що записана якимись значками — німа. Вона починає жити, коли її відтворюють — тоді вона починає звучати. Отож, щоб її зрозуміти зовсім, її треба відтворити майстерно у належному їй стилі, інакше кажучи — дати їй правдивий життєвий образ.

Наша стара церковна музика мусіла з'явитись в Русі-Україні разом з християнством та його ритуалами.

Коли ж це сталося, який тоді був стан культури нашого народу, щоб він зміг прийняти таку новину?

Звичайно прихід християнства й самого церковного співу в найлегший спосіб пристосовують до часу охрещення Русі-України Володимиром Великим. Але ми ж знаємо, що то був тільки офіційний державний акт. Християнство в Україні існувало значно раніше. Часом першого охрещення вважається 867 рік³). Отже, на 121 років

³ Датою першого охрещення по довших обрахунках Б. А. Рыбаков вважає час патріарха Фотія, а саме р. 867-й. Див.: Б. А. Рыбаков — „Древняя Русь — сказания, былины, летописи“. Изд. АН СССР, М. 1963 р., стор. 172.

раніше офіційного. Але й це не точне, як не є правдою, що християнство прийшло з Візантії, або з Візантії через Болгарію. Зібрані разом частки історичних свідчень говорять, що на наших землях християнство було вже в перших віках його проповіді. Про це побічно свідчить і проповідь ап. Андрія. Головним тереном його проповіді приймають околиці Босфору Кимерійського (Керч) і Озівського моря, переходячи з одного боку на Таврійський півострів, а з другого на Таманський і Чорноморський беріг Кавказу. Є вказівки й інші, що ап. Андрій, йдучи з Малої Азії, проповідував в сучасній Вірменії й Грузії і там помер його супутник Симон Кананіт і похований в Абхазії.

З нумізматики Босфорської держави (столиця її Керч) довідуємося, що під кінець III стор. там існувало християнство й мабуть було релігією державною, бо на грошах від 270 р., замість мітологічних постатей, з'являється тризуб, а потім хрест.

Наша думка, на основі згаданого і минаючи інші докази така, що християнство на наших землях було вже в III стор. напевно, а йшло воно з Єрусалиму через Малу Азію (Антіохію, Сирію), які були центром місійної праці апостолів. З християнством мусів прийти й церковний спів. Який був той спів, нам тяжко сказати, а що він був псалмодійним, що значить — розспівне читання Святого Письма, може і з якимись відхилами, — це напевно.⁽⁴⁾

Зустрівшись в Русі-Україні з українцями, проповідники християнства знайшлися в країні з широко розвиненими ритуальними „поганськими” (в християнському розумінні) святкуваннями, які супроводжувались співом веснянок, коляд, щедрівок, з піснями весільного ритуалу. Можна зрозуміти, як тяжко було проповідникам християнства перебороти ті звичаї і завести свій спосіб виголошень і співання пісень відправ! Нам здається, що проповідники мусіли використати свою практику проповіді в

⁴ Див. П. Маценко — „Нариси до історії української церковної музики”, стор. 23. У М. Ю. Брайчевського в „Походження Русі”, Київ 1968, стор. 163 читаємо: „Діяльність росів-русів (була зв'язана — П. М.) з Північно-східньою частиною — Дон, Приазов'я, Крим, де їх знають всі джерела”.

Анатолії й Сирії. Там, щоб опанувати маси народу, проповідники брали популярні й люблені оточенням мелодії пісень і під них підставляли побожні тексти. Це був розумний і практичний спосіб. Напевно тієї практики вживано і між українцями. Нарід, знаючи свої мелодії, залюбки співав їх і з іншим текстом. Весела й рухлива веснянка повільно змінювала свій ритмічний малюнок, поважніла й ставала придатною для церкви. Так напевно ставалося і з другими популярними піснями, а голосіння могло бути пристосоване до похоронних текстів. Такі приклади й знайшов О. Кошиць в стародавніх церковних співах.⁽⁵⁻⁶⁾

В перші часи християнства співів не мусіло бути багато, але й вони, коли провідник давав готові мелодії при передачі з голосу до голосу напевно скоро здомашнювались, україншились. При зустрічі цього співу з новими зразками співу по охрещенні Русі-України 988 р. з Візантії, старший спів з часів першого охрещення продовжував своє існування, а поруч з ним насаджувався й новий спів. Так прийшло до того, що було два співи в одній церкві. Урядові кола, під впливом чужих митрополитів і його клиру, підтримували новий спів, а старший, видно, існував у щоденних практиках і став зватись „Обичним” — звичний, звичайний, щоденний. Поки прийшло до запису співу значками, знаменами, вже пізніше, у XI-XII ст., напевно й той — новий — спів був вже перетоплений в душах вірних і набрав своїх мелодичних і ритмічних ознак. Так його й записали.

Про появу обговорюваного нового співу нам відомо з літописів, також про офіційне охрещення України Володимиром Великим 988 року, і що разом з тим прийшов і увесь ритуал нової релігії і, як необхідний атрибут її,

⁵ Див. — „Відгуки минулого — О. Кошиць в листах до П. Маценка”, стор. 21—22, вид. „Культури й Освіти” 1954 р., Вінніпег.

⁶ Металлов так описує той спів. „Щож до розспівів кривоких (Знаменних першого періоду (XI—XII ст.), хоч особливі розшуки ще не були успішні, але а пріорі можна сказати, що ці розспіви це первісно греко-слов'янські старої Київської Русі, або старі малоросійські, які відрізнялись від пізніших великоруських”. Див. — Металлов В. „Русская симіографія”, М. 1912, стор. 16.

з'явився новий богослужбовий спів, клир співаків, богослужбові книжки. У Густинському літопису читаємо, що князь Володимир привіз з собою з Корсуня першого митрополита Михаїла і др. єпископів, ієреїв та співаків. З царівною Ганною прибув до Києва цілий клир грецьких співаків. Володимир збудував „Десятинну церкву” й дав на її утримання десятину своїх прибутків. Церковне життя, а з ним і сам спів, мали тверду основу до розвитку.

Але при цьому необхідно згадати, що Іоакимівський літопис нотує ось що: „Тогда, — що було в часи князювання Олени-Ольги, — прийшли в Київ ИЕРЕИ УЧЕНИ И МНОГИЯ КНИГИ”.⁽⁷⁾

Отож, в літописах записано майже тотожні два повідомлення про офіційний початок християнства й про прихід до Києва „ієреїв, книг” і напевно з тим співу. Ці повідомлення викликають різні здогади та часом такі, які без фактичних доказів тяжко було б сприйняти. Ті історичні події були, але не згадано в другій вістці про спів. А він напевно був і виконувався в церквах Києва і був напевно споріднений з „Обичним” співом, старшим співом.

Наш історик М. Грінченко (стор. 98) пояснює все те так: „В історичному житті руських слов'ян ще до їхнього охрещення (мовляв, всієї Русі 988 р. — П.М.) були періоди найтісніших стосунків зі слов'янами південними і особливо з булгарами, що були християнами вже кілька століть. Такі стосунки не могли не дати належних наслідків, і от чому, ще задовго до охрещення Русі, ми маємо в Києві і церкви християнські, і християнську громаду і, звичайно, богослужбовий спів, занесений сюди з Булгарії...”⁽⁸⁾

⁷ На подання в Іоакимівському літопису звертає увагу в „Жінка і Держава” І. Кузич-Березовський на стор. 28 (Вид. у Варрен, Міш. 1970 р.), уважаючи, що двір королеви Ольги став основоположником національного слов'янського обряду — слов'яно-методіївського обряду. Автор покликається на працю Архiep. Леоніда „Откуда родом была вел. княгиня русская Ольга”, „Русская Старина”, Петербург, 1888 г. Ці міркування автора (І. К. — Б.) можна рахувати тільки здогадом на основі згадуваного літопису. На нашу думку того зовсім замало. Треба мати більше документів, а також і про спів. — П. М.

⁸ Див. М. Грінченко — „Історія української музики” з 1922 р., стор. 96.

Це виглядає одночасно правдоподібним, але коли б брати в увагу довшу діяльність Кирило-Методієвського православ'я, яке охоплювало й західні українські землі, можуть виникнути різні здогади і про природу самого співу та й про походження не обов'язково з Болгарії.

Та, як виходить з документів, Візантія перемогла.

— — —

В роках 1051-1058 до Києва „придоша богоподвизаємиї тріє півци гречестії с роди своїми от них же начат биті в рускій землі ангелоподобное пініє, ізрядное осмогласіє, наипаче трисоставное і самое красное демественное пініє в похвалу і славу Богу”. (°)

На пояснення цих слів дослідники витратили багато здогадів. Нам важливо знати, що з охрещенням прийшов увесь ритуал нової релігії та з'явилась нова система поділу співів на 8 голосів — один голос для кожного тижня. Дійсно також, що в Києві були грецькі співаки, які мали за Десятинною церквою свою школу. Про їх обов'язки немає даних, а напевно вони обслуговували жінку князя, а пізніше грецьких митрополитів. Разом з тим читаємо там і про демественное пініє. Цей спів був для світських потреб і немов мав свою нотацію.

Для нашої теми буде цікаво знати про дійсний стан того нового співу. Один з кращих знавців домонгольського співу В. Металлов(°), також міркуючи логічно, подає такі заключні факти: 1. „що рукописів грецьких нотоспівних XI ст. вчені бібліографи й археологи не вказують” і що „природніше всього можна зробити таке твердження, що до IX ст. у візантійській церкві спів відбувався не по нотним книгам, а усно, по вивченні з голосу й по

° В. Металлов — „Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский”, М. 1906. (Подаючи назви творів, як напр. Металлова й др. я, як зрозумілу справу для читачів, не підкреслюю терміну „русский” — в ті часи навіть заведеного Петром I-м того терміну ще не було, тому під тим „русским” треба розуміти спів Київської держави, Русі-України. П. М.). Також треба звернути увагу на пояснення про „тріє півци гречестії” у Грінченка та в згаданих вже „Нарисах...” П. Маценка, стор. 73 у приміт.

традиції", 2. що, „про болгарський і взагалі про південнослов'янські співи IX і X ст. історія не заховала доказів", 3. що не збереглися болгарські книжки з IX і X ст. ні з грецькою, ні з болгарською нотацією, 4. що, через брак історичних даних питання про те, „чи існували окремі слов'янські церковні відправи і слов'янські розспіви", можна твердити тільки шляхом логічних заключень" і 5. що розспіви „**русских**" (підкр. П. М.) крюкових (знаменних) рукописів першого періоду ще не читаються, як не читаються і греками давні грецькі рукописи".

Ці його міркування зовсім сприймальні, хоч напевно, з охрещенням Русь-Україна прийняла восьмиголосся св. Ів. Дамаскина, а про теорію грецьких ладів там не згадується, хоч в „Студійському уставі" з 1096 р. маються вказівки: як, що й коли робити. Металлов по здогадних твердженнях приходить до думки, що слов'яни десь до кінця X і початку XI ст. на грецькій системі витворили своє восьмиголосся на основі своїх Богослужбових розспівів, які (як нами говорилося) мусіли існувати, в народному дусі і в національному характері.

А вже сучасний і авторитетний дослідник церковної музики про „восьмиголосся" думає так:⁽¹⁰⁾ „Система „восьмиголосся", як спосіб поділу мелодій на вісім груп, була запозичена з Візантії, але дійсний мелодичний матеріал голосів належав, треба думати, **східно-слов'янському(?)** поганському мистецтву. Православній християнській церкві, щоб затвердити свій вплив і боротьбу з останками поганства, доводилось „виправляти" історію церковної музики і приписувати знаменному розспіву авторитетне чужинецьке походження. Ще пізніше в легенду про візантійські джерела мелодій Знаменного розспіву повірили як у невідкличну правду, а дійсні його зв'язки з мелосом руської і української народної творчості свідомо заперечували".

¹⁰ С. Скребков — „Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века", — „Музыка", Москва 1969 р., стор. 11—12.

У поданому витягові цього автора треба б читати: „з мелосом української і російської народної творчості". Бо ж церковний спів принесено з України в Московію вже готовим. П. М.

Такого роду міркування зовсім сходяться з нашими, а власне, що в Русі-Україні ще перед офіційним хрещенням (988 р.) існував свій церковний спів і він не мав нічого спільного з поганським співом Московії.

Одначе, міркування Металлова й інших дослідників викликали багато протиріч. Кожний дослідник висував свої **за** і **проти** і так поставали нові гіпотези. В. Беляєв⁽¹¹⁾ нарахував їх багато, щось коло 21. У цій праці Беляєв, обговорюючи додумування різних дослідників твердить, що знаменний розспів є твором „руським”, а нотацію видумали також „руские”. Взагалі весь церковний спів є твором **руських**. (Підкр. П.М.).

Але в передмові від видавництва тієї книжки написав визначний і поміркований дослідник Б. Асаф'єв таке: „Я знаю, що ви матимете суворих критиків... Але що ж. Треба привчити себе ч у т и музичні документи... В тому розумінні Ваша книжка звучить як свідок того, що відлунало (відзвучало), але славного минулого нашої батьківщини”.

Так москвини поводяться з чужим для них добром!

Визначний український знавець старого церковного співу й нотації та голова комісії в Москві 1668 р. (Тоді в Україні вже давно панував нотопис з „київським знам'ям — П.М.) Олександр Мезенець у своїй праці від комісії: „Ізвіщення о согласнійших помітах...” писав про початок церковного співу на Русі зовсім інак, а саме: „Первий же убо біша в началі сего знамені творці і церковні піснерачителі, во столечном російскія держави богоспасаемом граді Київі...” Мезенець з комісією перевірив церковноспівні книжки за 400 й більше років в долину від 1668 р. і повідомляв, що в тих книжках було написано, хто й де книжки писав і на тій основі подав своє „ізвіщення”.

Свідectво О. Мезенця — найбільший документ українського творчого генія на полі української церковної музики, яку москвини свідомо в багатьох своїх книжках при-

¹¹ В. Беляев — Древнерусская музыкальная письменность, — М. 1962.

власнують, називаючи те все „руським”. За ними, на жаль,
так розуміє й увесь чужий світ учених.

Так привласнена й уся наша стара історія...

РОДИ СПІВУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Первісним співом Української Церкви, як вже згадувалось, був спів, що передавався з голосу і пізніше на відрізнєння від нових родів співу його почали звати „Обичним”. (Цей спів не можна утотожнювати з пізнішими „обичними” співами, які вже мали в основі ірмолойний спів, як Волинсько-почаївський, Карпатської України, „самоїлка” і др.)

Поза „Обичним” співом по 988 р. існували ще інші роди співу, а це: 1. Кондакарний, 2. Демественний і 3. Восьмиголосний.

1. **Кондакарний спів** дістав своє ім'я від того, що в збірках його були записані співи кондаків, ікосів, іпакоїв, кіноників, асмастиків та інших до них подібних співів. Кондакарі, як особливий рід богослужбових книжок, продержалися в нас недовго — тільки до XIV ст. Кондакарів пізнішого походження ніде не знайдено. Старих кондакарів збереглося тільки 5 — всі в московських книгосховищах.⁽¹²⁾ В. Металлов вірить, що кондакарне знам'я й спів створив виходець з КПЛаври еп. Новгород. Нифонт. Інші з тим не годяться. (1-й приклад).

2. **Демественний спів** був урочистим, напівцерковним і не сполучений з 8-ми голосовою системою, був власністю народних співаків (демественників) і був під управою диригентів-доместиків. Спосіб його запису (нотація) був своєрідним з доданням знаків знаменного співу. (2-й приклад).

„Демественник” походить від слова *демос* — народ, а слово „доместик” від грецького „домос”, що значить

¹² Див. Ф. Стешко — З історії української музики XVII стол. — (Церковна музика в Галичині) в жур. „Українська Музика”, стор. 3, рік II, ч. 1, 1938 р., Львів.

дім, храм, палац. „Доместикос” значило керівник, а йому підлягали „протопсалт” і „лампадарій”. Демество мало на церковний спів різні впливи.

ВОСЬМИГОЛОССЯ І ЗНАМЕННИЙ РОЗСПІВ

Нова віра скоро не заприймалась. Народ цупко тримався свого поганства. Найбільший успіх християнство мало тільки в більших центрах.⁽¹³⁾

Тому й розвиток церковного співу був сповільнений. Щойно з XII ст. починає виявлятися і затверджуватися новий спів, але піснетворці до того часу виробили свої відмінні риси співу, маючи в основі народню творчість та „обичний” спів. З цього сторіччя лишились збірники співів, в які ще тільки частково записували мелодії знаменного вигляду.

Останнє речення вимагає пояснення про „знаменний” спосіб. „Знаменний” походить від слова „знам'я”. По сучасному це слово значить — знак, значок, чи значки. Ті значки мали вигляд різних кривульок і всі мали свої ймена. Ті знаки могли означувати собою, кожний зокрема, тільки один тон (звук), або й цілі групи тонів, немов музичні фрази. Для кращої уяви про них в кінці праці подані різні їх роди, назви, відчитання їх тощо. Ми мусимо знати, що ті значки (знамена) писались вгорі над текстом і подавали співакові образ руху мелодії, але вони не подавали висоти звуку, як і ритму; це тільки значки затямленого з голосу певного руху мелодії, тому й звали їх мнемонічними знаками. В бігу віків і згадані знаки по їх удосконаленні, додачою до них різних поміт, стали читатись.

Тому церковні тексти із такими знаками для співу над ними й почали зватись „знаменними”, а також і мелодії над ними, записані тими знаками, дістали теж ім'я. (3-ій приклад та опис знаків Т. Макаревського).

¹³ Див. М. Грушевський -- З історії релігійної думки в Україні, — Л. 1925 р.

У XII-XIII стор., в часи найбільшого піднесення культури Київської Русі-України, Знаменний спів був упорядкований і записаний. Він став основою до навчання церковного співу в будучій Московії й інших колоніях імперії Русі-України. Цей спів приносився туди з проповіддю християнства. З проповіддю християнства в згаданих краях залишилися і церковноспівні книжки, а найбільше їх з XII ст.⁽¹⁴⁾ Тепер ті книжки в книгосховищах Москви й Ленінграду.

Треба неодмінно зазначити, що знаменний спів не став тільки мертвою пам'яткою. Він розвивався і в нові рукописні книжки для співу діставались до нього зміни, його пристосовують до нових обставин і потреб; його розширюють зовні заспівами, доспівами, новими сполучниками речень, часом скорочують, лишаючи саму формулість мелодії, додаються прикраси та транспонують його. С. Скребков (стор. 38 згадуваної його праці) твердить, що мелодії знаменного розспіву органічно вирости в культурі Русі і спів мусів пройти певні етапи й лишити відбитки в мелодичних типах, які в практиці церковного співу названі голосами (гласами).

Найстарший спів із знаменними звемо Старознаменним, або старокиївським, а сам спосіб того запису є — безлінійна знаменна нотація. Упорядковано цю систему остаточно в XVI ст. Всі співи церковного кола, записані в церковноспівних книжках „знам'ями”, підпали системі восьмиголосся, яку упорядкував Іван Дамаскин († 776).

ВОСЬМИГОЛОСНЯ — (ОСЬМОГЛАСІЄ)

Під восьмиголоссям розуміємо церковні одноголосні співи на вісім неподібних до себе мелодичних виглядів. Голоси різняться між собою певним звуковим обсягом

¹⁴ Див.: Ф. Стешко — „Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні”, Прага 1929 р.
П. Маценко — „Український церковний спів” (історичний огляд) в журналі „Віра і Культура” — 1954 р. в ч. 3, стор. 12—15 і в ч. 4 стор. 13—17, Вінніпег.

кожного голосу, розпологою інтервалів та звуками пануючими й кінцевими. Кожна мелодія голосу зложена з окремих коротких мелодій, а тому, що вони часто повторюються, їх легко розрізнити. Такі мелодії звемо реченнями (або малозворотами). Вони з'єднуються в групи (із 2-3 речень кожна), яких у кожному голосі буває по одній групі. Кожна з них має свою певну музичну форму, і йдуть вони у своїй групі у раз усталеному порядкові, відділюючись одна від одної малими або середніми недосконалими закінченнями.

Порядок чергування мелодійних речень у кожному голосі однаковий, власне, речення виспівуються підряд, згідно їх кількісному порядкові, та закінчуються кінцевими реченнями. Коли ж текст піснеспіву, щодо кількості своїх речень, продовжений, то речення розспіву повторюються знову, а кінець виспівується кінцевим реченням. А коли піснеспів закороткий, речення заспівне (1-ше) й кінцеве залишаються, тільки зменшується число середніх речень. З цього також випливає, що мистецтво виспівування голосів залежить від точного знання речень, основ їх, сильних наголосів та вміння підставляти під них інші тескти (Стихири й ін.), бо ознакою кожного голосу є його сильні наголоси та рух тонів в основах мелозворотів.⁽¹⁵⁾

Кожна неділя в році має головні співи в певному голосі. На 8 голосів виконуються такі співи:

1) Господи, кличу із Стихирами й Догматиками (Догматики мають також свої особливі мелодії); 2) Бог Господь і Агилуя з Тропарями, 3) Кондаки, 4) Ікоси, 5) Ірмоси, 6) Антифони й Степенни, 7) Прокимни, 8) Іпакої, 9) Ексапостиларії чи Світильні та 10) Блаженні.

Згадані тут співи щодо побудови мелодичної дуже різноманітні й багаті на мелодичні форми й віддавна мають навіть свої окремі назви. Більшість тих співів тепер не вживаються, а заступаються голосовим способом їх виконання, що спрощує й скорочує співи й відправи.

¹⁵ П. Маденко — „Склад та технічна побудова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолоеві, вид. 1775 року”, Прага 1932 р. (Дисертація). Також у „Віра і Культура”, журнал, 1954 р., ч. 4, ст. 15, Вінніпег.

Одначе варто тут пізнати деякі терміни, які часом добре не розуміються. Недільні канони зложені з дев'яти пісень (од). Кожна пісня має в собі декілька тропарів, або окремих стихів. В Октоїху І. Дамаскина музика (мелодія) була тільки для першого тропаря, що звався **ірмосом**, цебто піснею, по зразку якої повинні були співатись інші пісні. Слово ірмос скорочене від слова „ірмосменон”. В Єрусалимському типіконі читаємо таке: „Ірмос це перший стих у пісні, в якому сходяться вони щодо **стоп і стрічок**, щоб можна співати їх гармонійно (суголосно, зграйно)”.

Стихири самогласні. Їх мелодії мали музичні знаки-знамена й через те І. Дамаскин назвав їх стихирами самогласними. Ці мелодії завжди належали до якогось голосу, але належали тільки стихирам. Більш точною назвою їх була б „самопісня”, що часто надписувалося над стихирами як „самогласні”.

Короткі мелодії самогласних, або самоподобних (самопівних) стихир дістали особливе призначення в Богослужбах: вони стали зразками для розспівання стихир несамогласних, цебто тих, які в часи І. Дамаскина не мали мелодій.

Мелодії, які стали зразками для відспівування інших текстів, дістали назву подобен (подобні).

Подобні маютьс'я в нотолінійних книгах XVII ст., а в друкованих московських їх нема. Подобні мають по чотири мелозвороти, а деякі навіть дванадцять. (З Д. Разумовського: Церковное пеніє в Россіі, М. 1867).

ТВОРЦІ ДАВНЬОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

Від початків християнства в Русі-Україні напевно було багато творців того співу, але історія не захувала їх імен, а й самі творці рідко підписувались. Та все ж Києво-Печерський Патерик схоронив деякі імена. Першим доместиком і розпорядником в ній співом уважається Стефана. З р. 1053 відомий співак і вчитель церковного співу

(і світського) Мануїл. В Перемишлі відомий співак Дмитро. Монах Григорій Києво-Печерського монастиря писав канони. У XII ст. наші музики-композитори оспівали у відповідних співах події: „Пам'ять і похвалу св. Борису й Глібу” 1072 р., стихиру „На перенесення мощів св. Миколая в Барі” 1087 р., „Стихиру св. Феодосію Печерському” 1095 р., „На Покрову Богородиці” XII ст., стихиру з нагоди погрому Царгороду хрестоносцями в рр. 1204-1262, з нагоди „Причислення Феодосія й Антонія Печерських до лику святих 1108 р.” та на свято Спаса 1-го серпня 1167-1169.

КИЇВСЬКИЙ РОЗСПІВ

В XIII та на початку XIV стор. із первовзорів „обичного” й знаменного розспівів церковний спів еволюціонував згідно і в напрямку місцевих українських підкладів і нарешті дав оту варіацію „Знаменного”, яку музики почали звати „Київським напівом” (чи розспівом), думає О. Кошиць, а також, що цей „Київський розспів” у тій же самій еволюції дав потім свої варіанти, на кінець XVI ст. Це розспіви: Києво-Печерської Лаври, Волинська галузь — (Почаївську), Галицькі — перемиська й львівська, Закарпатські, пізніше там же простопінні оо. Василіян і І. Бокшая; харківські, козельщанські (Полтавщина) і др. В той же час у Москві знаменний розспів змінився у Великознаменний і дав свої галузі як казанська й др.”.⁽¹⁶⁾

Вгорі згадується XIII стор. — час навали татарів. По думці багатьох істориків виглядає, що Русь-Україна тоді була тотально знищена, що в ній завмерло життя, а зокрема культурне: „Київ стратив значення стольного міста” (Б. Д. Греков. Киевская Русь, стор. 500-501, Москва 1949 р.). Це повторює і Н. Успенський у своїй праці ⁽¹⁷⁾ і твер-

¹⁶ Це думки одного з найбільших українських знавців церковного співу, Олександра Кошиця (1875—1944), про що він не один раз писав, а також говорив про це в докладах на українські теми в Колумбійському університеті, див. книжечку: О. Кошиць — „Про українську пісню й музику” 2-ге вид., „НБ”, Нью Йорк 1970 р., ст. 32.

¹⁷ Н. Успенський. „Древне-русское певческое искусство”, Москва 1965 р. В тому відділі праці Успенського так багато неправди, що треба писати про них „Книгу спростовань”. Хоч дещо: І. Успенський добре знає, що землі ще будучої Московії в XIII ст. були спустошені татарами, 2. що з „літописів відомо” про точне вживання терміну „Русь-руссий”. Варто тільки прочитати йому праці своїх, советських істориків напр. розвідку „О древнейших русах и их земле” П. Н. Третьякова у збірній праці „Славяне и Русь”, Изд. „Наука”, Москва 1968 р., де він на стор. 179

дять, що в XIII стор. в Московії „не тільки в одному Володимирі, а також і по всій Русі (читай в Московії — П.М.) виросли кадри співаків професіоналістів”. Ті співаки й спів очищувались від успадкованих Київською Руссю елементів візантійської культури й будували в собі самобутні московські („русские”) риси. Одною з важних сторін того процесу було створення свого „русского (підкр. П.М.) восьмиголосся”. (стор. 55-56).

Чому ж, щоб якось перемовити своїх земляків, Успенський йде аж до такого, згаданого вгорі, твердження! Будуча історія церковного співу покаже що іншого. Але й ще одне і дуже важне: Русь-Україна потерпіла від татар найбільше, це відомо, але відомо також, що культурні центри її, які були по монастирях, а особливо в Києво-Печерській Лаврі, продовжували своє існування, і в біді працювалось там ще з більшою напругою. Бо ж відомо також, що існувала й далі Зах. Україна, куди відходило населення Сх. України, і що татари ставились до духовних осіб толерантно, але в заміну того чогось і вимагали, а саме: Хан Менке-Тимура видав для православного духовенства Русі між 1270-1276 роками ярлик, яким звільняв те духовенство від усіх податків, але наклав обов'язок молитись за хана... Тому ми віримо, що український церковний спів розвивався далі навіть і в ту добу.

Відрізнявся Київський розспів від старого знаменного своєю мелодійністю, жвавістю, бо ж позбувся суворих ознак старого співу, був легким до вивчення й сприйняття його слухачами. Він мав такий успіх, що став улюбленим не тільки в Україні, але і в Московії. Він зовсім усунув у них з ужитку скорочений москвинами „Малий знамен-

цитує думку історика М. Н. Тихомирова з його праці „Происхождение названий „Русь” и „Русская земля”, вид. 1947 р., стор. 60—80, та думка така: Велике число свідочств літописів доводять, що включно до XII—XIII ст. ні Новгородські, ні Смоленські, ні Ростово-Суздальські, ні Галицько-Волинські землі Русью не звались. Руссю була тільки Київська земля, де жили „поляне яже нині зовомая Русь”. Подати подібних тверджень можна значно більше, а Успенський сам собі творить легенди, бо так потрібно для москвинів.

ний розспів” — це яскрава відповідь Н. Успенському.⁽¹⁸⁾ То була надзвичайна й цікава доба (початки XVII ст.) опанування українським співом та знавцями того співу. Тут годиться пригадати, що українці принесли тоді в Москову і зразки т. зв. співів Болгарського й Грецького. Про них багато написано різних здогадів, але ще з часів Д. Бортнянського (1751-1825) їх уважали співами на манір (на спосіб) співання болгарами чи греками. У своїх працях я прикладами доводив, що ті співи з України. Так думав про те і О. Кошиць. Про це написано в моїй дисертації та в дописах.⁽¹⁹⁾

Минаючи свої докази й міркування про співи болгарський і грецький, я був особливо зворушений, прочитавши перший раз працю московського вченого, який речі називає властивими їм іменами й не зараховує досягнень іншого народу до свого — „русского”. Так написав визначний московський теоретик музики С. Скребков.⁽²⁰⁾

Він по докладному теоретично-аналітичному досліді тих співів ствердив, „що грецький розспів є галуззю українського знаменного співу і, очевидно, доводиться йому рідним братом” (стор. 42). Він також думає, що назва „болгарський” постала випадково, бо він споріднений також з українськими піснями” (стор. 41). Про цю спільність болгарського співу з українською піснею стверджується і в згаданій моїй праці (стор. 113).

Київський розспів записаний в Обіході Абламського. Цікаво також, що багато знавців свого співу, опинившись в XVII-XVIII стор. в Московії, творили свої редакції київського розспіву, особливо майстер цього співу архимандрит Герасим (герасимівка) та Г. Головня.

¹⁸ „Малий знаменний розспів” відзначався сумовитою й похмурою сутністю. Мелодії його одноманітні й безколірові... Київський розспів навпаки — був дуже мелодичним і зручним до виконання... В цю лору київський розспів був один з найбільше розповсюджених розспівів у нашій клиросній практиці”. Див. Покровський А. М. „Основное церковное пение” (Ч. 1), С. Петербург, 1907, стор. 6.

¹⁹ Див. „Український церковний спів”, історичний огляд. Журнал „Віра й Культура” з р. 1954, чч. 3 й 4, вже згадуване, та в „Новий Літопис”, журнал за січень-березень, Вінніпег, 1962 р.

²⁰ Згадувана праця: „Русская хоровая музыка XVII века”.

БАГАТОГОЛОСНЯ БЕЗЛІНІЙНОГО ЗАПИСУ

Ступнево з мелодійною еволюцією церковного співу ставав складнішим і сам „знаменний розспів”. Майстри співу прийшли до думки записувати спів на два й три голоси. Цей спів звався „строчним”: двострочієм і тристрочієм”. Це значило, що над текстом замість однієї лінії знаків (знаменних) писались дві, одна над другою, а пізніше й три лінії. Так постало знаменне багатоголосся. Кожна лінія того співу мала свою назву. Перша нагорі звалась **верх**, друга за нею в долину (середня) звалась **путь** і долішня **низ**. Ці роди співу були непрактичні й тяжкі до опанування їх співаками.

Час постанови того співу ще й тепер точно невідомий. В. Металлов, у згадуваній вже нами праці, твердить, що той спів до Москви принесли українські співаки в XVII ст. та що 1652 р. приніс його й завів у Москві творець знаменного тристрочного і демественного співу Федір Тернопільський.⁽²¹⁾ Згадуваний вже дослідник В. Беляєв думає, що „воно (багатоголосся — П.М.) могло бути ще в XII-XIII стор.” Дійсно, цим родом співу захопились москвини, створивши навіть т. зв. Казанське письмо з нагоди військового підбиття Іваном Грозним Казані (над Волгою). На жаль, про цей спів не можемо щось твердити позитивного, бо всі документи в Московії.

ДОГМАТИ

Треба дещо повернутись назад, щоб немов би то звершити розвиток знаменного розспіву. Десь в XIV-XV стор., на основі знаменного й обичного розспівів, почав поставати новий спів, а це в першу чергу співи до догматиків,

²¹ Тернопільський Федір (Якович) — співак, композитор і диригент XVII ст. Часом його називали: Терновський, а в московських списках: Федька Яковлев. Походив з Києва. Був диригентом хору Колегії в Києві, з яким їздив у 1652 р. до Москви. За іншими даними він був вивезений з Путивля до московського царського двору як диригент, який очолював групу з 11-ти співаків.

які виконуються на Вечірні. В XVI ст. вони вже існували й були записані. Їх було 8, як і самих голосів. Мелодійну їх побудову, що так майстерно оспівує тексти, найбільший їх знавець і опрацьовник О. Кошиць назвав геніяльними, і що подібних співів немає жодна церква. Цікаво, що ці геніяльні твори продовжували жити далі й розвиватись і саме в Києво-Печерській Лаврі. Один з таких догматиків 6-го гол. обробив на 4-х голосий хор з солю тенором О. Кошиць. Цей догматик такий рідний і ніжний, і пригадує нам досить українських народних пісень, а особливо мелодію „Летить галка”.⁽²²⁾

СПИВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Києво-Печерська Лавра — це, можна сказати, лавраторія, кузня українських церковних творів. Там напевно виплекались і догматики. На кінець XVI ст. спів Києво-Печерської Лаври остаточно на ґрунті української народної пісні і способі її виконання народом багатоголосно став особливою формою співу, що зветься Києво-Печерським. Той спів створили українські монахи. І їх склад хору був особливим: перший і другий тенор, альт і бас. Все те спершу співалось „ізустно” (з голосу), без нот. Аж в добу Миколи Дилецького (XVI ст.) спів вже згармонізувався, але був записаний в нотні книжки тільки 1905 року... Подібного мистецького чуда також ніде в світі не було чути, тільки в КПЛаврі. Тепер, з прикрістю треба думати, та традиція згинула... Бо... якже можна ту високу культуру народу виявляти народові й молоді, коли урядові кола дбають про знищення всього на догоду „старшому братові”...

Стиль багатоголосся КПЛаври знав О. Кошиць і багато лишив зразків його у своїх творах-обробках.⁽²³⁾

²² Див. згад. працю „Відгуки минулого...”, стор. 20.

²³ Див. „Релігійні твори О. Кошиця”, В-во ім. З. Лиська, Нью Йорк, 1970.

ІНШІ СПІВИ XVII-XVIII СТОРІЧЧЯ

Оповідючи про різні назви й форми церковного співу, свідомо не згадані українські духовні пісні й канти. Це велика і ще майже не досліджена ділянка нашої музичної культури. Але треба згадати хоч дещо.

Український народ впродовж його християнського життя любив співати побожні пісні, псалми і др. Як їх продовження з'явився в Україні спів побожних кантів. Їх багато й вони надзвичайно цінні, вони стали основою й зразком гармонічної багатоголосної пісні, вони, у виконанні їх бурсаками, були відбиткою української культури та її історії. Канти, як і історичні пісні, донесли аж до нашого часу чар українських коляд, колядок, щедрівок (Нова радість стала, Народився нам Спаситель, Ой видить Бог, Бог предвічний з XVIII ст. та один з найстарших співів — кант про св. Миколая і багато др.)

Побудова кантів, їх гармонія, ритміка, їх величавість і тепер відчувається що-неділі по церквах у співі простих і складних творів. Від впливу кантів не уникли й найбільші московські композитори як Глінка, у німців Л. Бетовен, в українців особливо Д. Бортнянський, писав визначний естет і композитор Б. Асаф'єв... І він, немов наперекір московським шовіністам, радив їм шукати коріння того співу в Україні.⁽²⁴⁾

Походження кантів ще остаточно не доведене. Поляки думають, що то вплив їх „кантічок”. О. Кошиць, оповідаючи про „Релігійні канти”, („Про українську пісню й музику”, вид. „НБ” стор. 41) згадує про Реформацію XVI ст., хоч додає „... в Україні був давно вже готовий ґрунт для цього у вигляді її релігійних пісень”. Розуміється, що дії латинської церкви (через Польщу) примусили Братства до протидії, що й відбилось на розвиткові української вокальної музики. Та, український народ, як і кож-

²⁴ Див. Б. Асаф'єв — Музыкальная форма как процесс — кн. 2, Интонация, Музгиз 1947, стор. 80—81. Його думка така, що історію канта в Росії „можна було б почати від джерел цієї форми в Україні та її розвитку на Русі, а потім в Росії”.

ний інший, щось цікаве позичає в сусідів і потім так те все перетоплює й по своєму обробляє, що воно стає своїм. Говорячи про канти не можна забувати одного чинника: канти, як і взагалі релігійні пісні, співались в рідній мові, не в офіційній церковно-слов'янській.

Нам, мабуть, пощастило натрапити на сліди споріднення кантів, але для твердження ще мало в тому напрямі зроблено. Можливо, що музична сутність кантів і потім „київське знам'я” мають досить спільних рис з музичною культурою Чехії і Словаччини, які в давні часи були в близьких зносинах з Нідерландською школою контрапунктиків. До того спричинились і „Гуситські” війни, в яких мали поважну участь українці зах. України, коли багато справ і речей ставали спільними. Це могло бути й на полі музики, що було заприйняте й поширене Братствами.

Про канти написано досить праць та вони в основі мають тільки певні теорії, які годиться ще звести до одного заключення, уникаючи шовіністичної теорії Т. Ліванової. (Див. примітка ч. 2).⁽²⁵⁾

²⁵ Література про канти велика. Згадаємо хоч значніші праці:
В. Н. Перетц — Историко-литературния изследованія і матеріали, т. I. С. Петербург, 1900 г.
Ст. Смоленскій — О трехголосних кантах і псальмах по рукописям конца XVII і начала XVIII ст.
Фіндейзен Н. — Очеркі по історії музики в Росії с древнейших времен до конца XVIII века, — т. 2, М. — Л. 1928—1929.
Сабанев — „Історія русской музики”, 1924 г. (Т. Ліванова називає його теорії „вульгарними”, бо він написав про „засіліє” укр. музики).
Ліванова Т. — Очеркі і матеріали по історії русской музыкальной культуры”, Москва 1938 г. та два томи „Русская музыкальная культура XVIII в., М. 1952. В цій праці є цілий відділ про канти.

XVII СТОРІЧЧЯ

Майже все XVI ст. в Україні вживався спів одноголосний по знаменному нотопису. Зовсім певно, що того роду спів для музикального народу не був задовільний. Народ співав по своєму й оспівував ті мелодії по своєму розумінні. Європа в ту добу щодо розвою музики стояла високо. Польща, бажаючи польонізувати український народ, вживала всіляких середників, а останнім її кроком було — накинення українцям з допомогою Риму унії. В протиставлення тим побажанням і самій акції, українці почали творити Братства, зокрема у Львові, які повели рішучу боротьбу з польськими затіями. Поляки, а точніше єзуїти, творили свої школи, в яких денаціоналізували українську вищу верству. Братства, рятуючись перед нагальним наступом, створили свої школи. Поляки заманювали людей до костелів пишними відправами з інструментальною музикою. Православна Церква інструментів в церквах не вживає й тому українці пішли на надзвичайний шлях — створити в себе такі церковні хори, які перемогли б пишноту польсько-латинських відправ. В програми братських шкіл заводиться поважне навчання хорової музики та теорії музики. Ці заходи братств щодо вокально-хорового мистецтва дали такі високі наслідки, що в одному документі сучасника читамо: „Что же бо і нині в Малой Россіи, когда римляне прельщати начаша вірних органными гуденіи в костелах своїх, нічим інім воспятишася, токмо паки обратишя к соборній церкві сими многгласными составленіи мусикійскими, в нихже уміленіиє гласи с провіщаніем словес божественних, тіх гуденія посрамишя і обуівше обругашя”.⁽²⁶⁾

²⁶ С. Смоленский — Муснікійская граматика Николая Дилецкого, — СПб. 1910. Наведені слова належать Кореневу.

Хоч уведення того співу не обійшлося без нарікань з боку „сильно правовірних”, але, немає де діти правди, піднесення музичного мистецтва, маючи в увазі в першу чергу хорове мистецтво, у православних сталося через боротьбу з унією з 1596 р.

Просякання до Церкви багатоголосся в народнім стилі, „який ніколи не переставав бути в глибині народної стихії від непам’ятних часів” було значне.

„У співі Києво-Печерської Лаври можна чути звучання хорової маси з XV-XVI ст., яке вражає неймовірною оригінальністю й свіжістю, а для сучасного духа є цілком нове й незвичке, починаючи від структури самого хору”. В Києво-Печерській Лаврі був здавна спів своєрідний, а особливо з постанням „Київського розспіву”. Монахи виконували співи в стилі масових вокальних актів, до чого вони були звичні здавна, „а масовий спів... міг розвиватись тільки шляхом природним — гетерофонії, тобто через утворення кількох з часом точно зафіксованих народною пам’яттю варіантів мелодій. Вони при спільному звучанні дають своєрідну гармонію, по технічній структурі близькі до знаного нам контрапункту, але далеко від прийнятої тепер європейської гармонії... з гетерофонії ця тканина (нові паралельні мелодії — П.М.) виростає, як нові галузі з одного й того ж самого пня основної мелодії, через її зміни... Це блискучо підтверджується аналізом української народної поліфонічної пісні та многоголосного способу її співання”.⁽²⁷⁾

Можна вірити, що діяння братств в справі піднесення музичної культури було дійсно народною справою, що в основі мало народний ґрунт і тільки через те в ту добу сталась велика подія: **українці для запису музики почали вживати п’ятилінійну систему й увели свої нотові знаки, які були названі „київське знам’я”**. Це система квадратових нот, яку ми можемо бачити й тепер в старих церковноспівних книжках, як Ірмолой та другі.

²⁷ Запозичене з відомої статті О. Кошниця „Про хоровий спів на Україні”, „Свобода”, Нью Джерсі (ч. 122), 26 травня 1936 року.

Так прийшла велика доба — XVII сторіччя, що принесла Україні надзвичайний поступ в усьому житті. Погляньмо загально. Це заведення нової музичної системи, реформа гетьманом Іваном Мазепою (1698 р.) Києво-Могилянської Академії, діяльність і творчість св. Димитрія (Туптала) і др., церковне будівництво, загальне шкільництво, визначні науковці як І. Величковський, Ст. Яворський, учителі в Молдавії, Сербії і надзвичайний вплив на Московію, який московський історик музики Сабанєєв назвав „засиллям”.

А що ж було у нас особливо значного й нового в музиці? Вже згадувалось про заведення нової нотописної системи з „київським знам'ям”. Завдяки цьому музика стала скорше розвиватись. З'являється велике число рукописних Ірмолів з київським знам'ям як „Супрасльський Ірмолей” з 1598 р., „Побужанський Ірмолей” 1631 р., Ірмолей 1682 р. й багато др. з уведенням випадкових знаків, особливо „ь”-бемоля, тому й звались вони „бемолярними”. Львівське Братство 1591 р. зустрічає митрополита Михайла трихорним співом (на 12 голосів). У Львові в Братстві працює Руркевич (1586 р.), композитор Теодор Сидорович і там же навчає грецької мови й музики Арсеній (1586-7), екзарх Патріярха. В кінці XVI ст. в Луцькому братстві знайшлись ноти хорових композицій на 4, 6 і 8 голосів.

По закінченні навчання в Києво-Могилянській Академії та у Вільні Микола Дилецький (1630-1699 ?) пише музичні підручники з ясно усвідомленою гармонією і з вживанням мажора й мінора — це ще перед народженням Й. С. Баха (1685-1750) та Генделя (1685-1759).

Дилецький був також учителем Братської школи у Львові й там створилась визначна школа українських композиторів як Дилецький, Мазурко, Пікулицький, Шаваровський, Коленда, Яжевський, Чорнищук і др. У „Реєстрі нотних зошитів львівського Ставропигіяльного Братства з 1697 р. переходились назви композицій з того часу числом 272 на 4 і 18 голосів.⁽²⁸⁾

²⁸ Див. вперше праці д-ра Ф. Стешка в „Українська музика”, журнал

З того часу починається т. зв. доба „Партесних концертів”. Це великі хорові твори на різну кількість і склад голосів. Уміння композиторів того часу вражає дослідників і тепер. Назву „партесний” музика дістала від слова „партія” в розумінні хоровому, цебто, що хор складався з голосів: сопрана, альт, тенора й баса і для кожної голосової партії писались окремо поголосники — партії.⁽²⁹⁾

Сама музика тих творів була більше на релігійні тексти, але Дилецький писав і на світські тексти. В тих творах ми бачимо глибоке розуміння хорового звучання, в них вживались поліфонічні форми, зокрема різні форми імітацій. Для контрасту композитори любили вживати соля голосів, яким відповідали маси хору (туті).

КОМПОЗИТОРИ XVII СТОРІЧЧЯ

Тепер зупинимось над тим, про що забувається, або проочується. Люди минулого, українці, які творили, чи, чемніше, помагали творити т. з. „великую русскую культуру”, в цьому випадкові на полі християнства та музики, що для нашої теми найважливіше, — зробили багато. Подані далі імена тих людей не вичерпують великого числа „безіменних” творців з нашого народу, які під команду „старшого брата” нараз мусіли ставати „руськими”. Українці на полі розбудови культури москвинів втратили найбільше, а почалось це ще від часу навернення на християнство північно-східних і різних щодо етнічного складу племен, які потім створили Московію. До них з Києва проповідники понесли християнство, мову, церковний спів з книгами та дали адміністрацію.

у Львові 1937 р., ч. 1(11), стор. 2—9 і др. Потім „Українське музикознавство”, ч. 6 „Музична Україна”, Київ — 1971 р., стор. 245—251.

²⁹ За достовірність поважного розвитку в ту добу партесного співу документують і твори того часу, які переходять в автора (ще не видані), а їх віднайшов музиколог М. А. в Європі.

Для історії церковного співу, маючи в увазі тільки історичну правду, треба лишити хоч деякі імена творців співу того часу, а решту їх знайдуть наші нащадки.

1652 р. до Москви приїхали 11 співаків, а між ними архімандрит Києво-Печерського монастиря **Михайло** — „начальний півець, творець пінія строчного”. Скоро потім приїхав „запрошений” **Федір Тернопольський**, якого перезвали на Федьку Яковлева...

Макаревський Тихон, коло 1706 р. монах, був скарбником патріарха за царювання Федора Олексієвича. Він вчив цього царя та царівну Софію і написав: „Правила мусикійського пінія согласно і чинно сочиненного”, цебто ключ до партесного співу.

Мезенець Олександр — „син малороса”, був головою Справочної комісії 1667-68 р. в Москві, що написав „Азбуку знаменного пінія, ілі ізвіщення о согласних помітах”.

1656 р. дістався до Москви, чи його там забрали, **Загвойський Іосафат** — „начальник партесного пінія” з Києво-Печерської Лаври.

Бишовський Степан Ів. український співак, що прибув у Москву з групою українських співаків на запрошення царя 1652 року. Був переписувачем нот (видко ірмолів, обіходів — артист) і потім першим їх друкарем.

Дуже цікава особистість, з якого хотять обов'язково зробити грека — **Мелетій**, архімандрит, був у царя Олексія диригентом в кінці XVII ст. та залишив по собі „Мелетієв перевод” з одноголосних переспівів знаменного розспіву.

Суховій Афанасій, ієродіакон (старець), що переписав Ірмолой „Южно-руського співу” у Вознесенському монастирі. Належав до значного роду козаків Суховієнків.

Чекаловський Федір з 1690 р. був уставщиком у царя.

Бишовський (другий?) композитор XVII ст. багатоголосних творів, „партесний спів”, Служби Божі, Канти і др.

Дубовський Павло, ієрей, композитор і аудитор. Автор Ірмолоя 1682 р.

Пекалицький Симеон, визначна особистість як музик, диригент, працював у архиеп. Л. Барановича, а потім в Москві.(?).

Денисів Андрій (напевно син Дениса), майстер строчного співу. Партесний спів він звав „партесним многоусугбляемим”. Мав звязок з арх. Л. Барановичем.

Пікулінський Василь (Пикулицький?), був диригентом у митроп. Сильвестра Косова. Він знав „начальство партесного співу” й написав досить „партесних” творів.

Михайло, архімандрит Києво-Братського монастиря, „був доставлений” до Москви, а з ним 11 співаків і „большой кievський півчий **Федор Тернопольський, Александер Лешковський, Клим Коневський**.

1666 р. опинився в Москві „вспівак” київський **Іван Коленда**. Про його твори згадує з пошаною у „Музикальній граматиці” М. Дилецький.

Коляда Іван з київського монастиря. З лютого 1657 р. він був вже в Москві. Був відомим партесним композитором, його згадує М. Дилецький. Коляда залишив по собі „велику кількість партесних концертів — „сладосних концертів”.

Троцина Антон — співак XVII ст. Походив з Києва. Син козака. Забраний до Москви, де співав при царському дворі. Співав при дворі царівни Софії з 1688 р. Мав при дворі великий вплив.

Балановський Леонтій — співак 2-ої пол. XVII ст. Походив з Ніжина. Був співаком в „комнаті” царівни Наталії Олексіївни в Москві до 1702 р.

Юхновський Павло — співак 2-ої пол. XVII ст. Працював у Москві при царському дворі Федора Олексійовича, де його звали „верховним півчим”. Йому видавали все готове на прожиття і в додачу 40 соболів, на той час досить велика нагорода. У 1682 р., після смерти царя, повернувся в Україну.

Ясилковський Степан — співак. У 1666 співав при дворі царя Олексія Михайловича в Москві.

МИКОЛА ДИЛЕЦЬКИЙ

Про „Партесний спів” вже говорилося, та всі ті описи й самі твори не будуть твердо триматись ґрунту, коли не поговоримо про визначного творця й теоретика партесного співу. Тією людиною був Микола Павлович Дилецький.

Він народився в Києві, як думають, 1630 року, а помер десь коло 1700 р. Ці дати ще до цього часу певно не усталені.

Дилецький вчився вперше в рідному місті і видно що в Києво-Могилянській Академії. Пізніше в єзуїтській колегії у Вільні. Там він 1675 р. написав епохальну працю „Ідея граматики мусикійской”. У Смоленську, де він був диригентом хору й вчителем музики, він викінчив 6-ти частинну граматику 1677 р. і вона стала зразком і основою до дальших рукописних видань його граматики.

Дилецький визначний теоретик партесного співу та автор багатьох в тому стилі творів на церковні, а також і на світські теми.

Олександра С. Цалай-Якименко, яка підготувала до видання останню редакцію його рукопису з 1723 року так пише про граматику:⁽³⁰⁾

„Граматика музикальна українського теоретика музики і композитора Миколи Павловича Дилецького — одна з найбільш цінних пам’яток слов’янської музичної культури. В цій фундаментальній праці, що була основним посібником для навчання кількох поколінь музикантів на східно-слов’янських землях, Дилецький підсумував майже сторічний розвиток українського хорово-

³⁰ Микола Дилецький. „Граматика музикальна”, видана „Музичною Україною”, Київ — 1970 р., як фотокопія з рукопису 1723 р. Розмір 10½ на 13 інчів, папір крейдяний, з чудовою обкладинкою, стор. 109, тираж 1,500 примірників.

го співу та дав методичні узагальнення музичної теорії й практики Середньої та Східної Європи XVII століття. Дилецький виступав як борець за професіоналізм, за нові шляхи розвитку музичного мистецтва. Він досконало знав особливості давньої та сучасної йому музичних теорій і висвітлив стан педагогічної та музично-естетичної думки XVII ст. в усій його складності. Головний твір Дилецького — „Граматика музикальна” започаткував (і продовжив — П.М.) нову професійну школу на наших землях. (Ми вжили „і продовжив” тільки тому, що тоді було написано підручників досить, але докладністю й повнотою викладу „Граматика” Дилецького найповніша з них).

В 1679 р., Дилецький, працюючи в Москві, переклав свою працю на тогочасну московську мову, але з великим числом українізмів, присвячуючи її Г. Строганову, під назвою: „Идея грамматики мусикійской, составленная прежде Николаем Дилецким у Вильні, послѣдѣ им же преведена на славенскій діалект в царствующем градѣ Москві”.

В основі навчання теорії Дилецький має гексахордову систему. В цій граматичі оповідається про основи партесного співу п'ятилінійної системи з „Київським знам'ям”. В граматичі подано досить вправ для навчання початкуючих в теорії композиції й диригування. Для зразків він вживає частки із своїх творів та інших композиторів як Івана Зюські, Миколая Замаревича та Мартина Мільчевського, мабуть його вчителя. Впадає в очі немов би новина, що Дилецький в граматичі радить учням брати теми для творів з „мирських” творів, бо „I сие не последнее художество”, говорячи: „Сию фантазею превращаю на гимн церковный тако” й бере мелодію популярного канта „Радуйся, радость твою воспівая”, підставляючи під мелодію „Слава Отцю і Сину”.

(Це стверджує наші думки про вживання народом до творення церковних мелодій своїх пісень, що бачимо також і в найстаршому, що схоронився, Супрасльському Ірмолоеві з 1586 р., де над мелодіями писалось „мирський напіл”).

Найбільше Дилецький написав для церкви Служб Божих та окремі для неї твори. Заховалась його в концер-

товій обробці для восьмиголосового хору „Херувимська” із Служби Божої для православної церкви в Україні. Також на авторські тексти два 12-тиголосних концерти: „Сліпий родивийся” та „Спочатку днесь поутру рано”. Вони надруковані в „Хрестоматії української доживотної музики. Київ — 1970 р.”

Закінчуючи цей короткий огляд праці Дилецького, хотімо думку про неї вже згаданого дослідника і його працю, а саме С. Скребкова. Він, як теоретик, докладно перестудіював „Музикальну граматику” Дилецького й ствердив, що класична праця Фукса „Градус ад Парнассум”, яка з’явилася півстоліття по праці Дилецького, виглядає архаїчною. Це дійсно велике признание!

ГРИГОРІЙ САВИЧ СКОВОРОДА

При опису розвитку української церковної музики, а особливо по Дилецькому, не можна проминути Сковороди.

Великий філософ і патріот Григорій Савич Сковорода (1722-1794) походив з козацької родини. Вже на 7 році життя у нього спостерегли любов до музики. Батьки віддали його до Києво-Могилянської Академії. Він там скоро звернув на себе увагу своїми здібностями і в царювання Єлисавети його забрали до царської капелі, де він був два роки. Тоді він написав „Іже Херувими”, що стала популярною по всій Україні й дістала назву „Харківська”. Її обробив О. Кошиць в „Співах до Служби Божої”, Київ-Ляйпціг, 1922 р.⁽⁸¹⁾

Пізніше Сковорода написав „Христос Воскрес” та Великодні ірмоси „Воскресенія день”, що звались „Сковородинські”. В творі „Сад божественних пісней...” подана мелодія „Кармен” у двох мовах „на образ зачатія Пречистої Богородиці”.

Окрім цих співів Сковорода написав багато текстів і до них мелодії, або й оброблені на хор в стилі кантів.

⁸¹ Див. П. Маценко. „Давня українська музика і сучасність” у 2-му від. „Музика і Г. С. Сковорода”, стор. 19—23.

Ті пісні часто виконувались в Києві хором „малолітніх півчих”, якими в кінці XVIII ст. керував композитор А. Ведель. (Згад. праця „Історія укр. доживотної музики”, стор. 147).

Взагалі Сковорода написав багато кантів та різних світських пісень, які були записані в „Богогласнику” з 1791 р. та ходили в народі з голосу до голосу й ународнились як напр. „Стоїть явір над горою”, багато пісень перебрали лірники й звали їх „сковородинськими”, деякі з них дістались і на сцену, як „Всякому городу нрав і права”.

Сковорода грав на органі, скрипці, флейт-траверсі (удосконалена сопілка), бандурі й гусях. Філософ Сковорода був дуже любленим простим народом та передовою частиною української інтелігенції.

„... У Центральній Науковій Бібліотеці АН УРСР знали й давніше про старовинну збірку нот з підписом „Гриц”, але „не звертали уваги”.... Тепер документально встановлено, що ті та інші ноти-мелодії належать Григорієві Сковороді.

Більшість із музики Гр. Сковороди — це релігійні пісні. Музику написано „квадратною київською анотацією”, яку тепер важко прочитати, але кілька старших і молодших музикологів та композиторів зуміли ті записи музично прочитати, і в кінці почули, як забреніли дуже гарні, мелодійні релігійні й кілька світських пісень та хорів Григорія Сковороди. Це музика — з виразними позначеннями українського вокально-музичного фолкльору. Так відчитано його чудову „Херувимську”, яку він написав ще в Петербурзі. Г. Сковорода написав половину Літургії, і вона збереглася в архівах до наших часів. З різних джерел відомо, що він був автором і ін. духовно-релігійних творів: концертів, псалмів, стихирів... Знайдено уривки з його ж „Пісні Рождеству Христову”. У „Херувимській” є місце „пташинних розспівів”, що чудово переливаються від одного голосу до іншого”.

(„Канадійський Фармер”, 10 січня 1972 р., Вінніпег).

В добу Сковороди жив ще один визначний діяч, педагог, диригент і композитор. Про нього майже ніде не згадується, а він створив ніби місток між партесним концертом та дальшою добою в розвитку української церковної музики XVIII і першою чвертю XIX сторіч, яка піднеслась до найвищого рівня. Цю добу д-р Б. Кудрик назвав „золотою”.⁽³²⁾

Тут буде мова про **Андрія А. Рачинського**. Народився він в Августові, на Підляшші (старовинне Більське). Походив із старої української шляхти. Учився у Львові, був там і вчителем Братської школи, а десь від 1750 р. був 3 роки диригентом єпископської капелі. З того часу походять його музичні твори. Пізніше він був диригентом славної капелі гетьмана Кирила Розумовського. Був також директором музичної школи в Глухові.

Йому приписується уведення в церковну практику партесних творів із значним впливом тодішнього італійського стилю. Ця новина для того часу була такою, що навіть Катерина II наказала ті твори виконувати тільки при дворі, щоб привчити до того стилю своє оточення.⁽³³⁾

А. Рачинський напевно написав більше музичних творів, але вони не дійшли до нашого часу, а може й існують як твори якогось аноніма. Відомо тільки про його славні концерти „Радуйся Богу, помішнику нашому” та „Возлюблю Тя, Господи”.

³² Згад. праця Б. Кудрика.

³³ Див. „Отечественныя записки”, Но. 36, апріль 1823 р., стор. 418—436. За дані про А. Рачинського дякую ВП. Проф. О. Оглоблину.

ВЕЛИКА ДОБА

На чолі великої доби Української церковної хорової музики XVIII і початку XIX стор. стоять три українські композитори: Максим Созонтович Березовський (1745-1777), Артем Лукіянович Ведель (Ведельський) (1767-1808) і Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825).

Творчість і опис їх творів вимагає окремої і великої праці. Скажемо про них хоч головне.

Березовський Максим Созонтович народився в козацькій шляхетській родині 1745 р. в Глухові. Освіту дістав в Києво-Могилянській Академії і вже там був знаним музикантом (гра на скрипці), мав чудовий голос і писав композиції, які виконувались в академії. Скоро потім (в царювання Єлисавети) його забрали до царської співацької капелі в Спбурзі, де він продовжував своє навчання у М. Полторацького та в італійця Цоппіса. В 1766 р. царська капеля виконувала якийсь його концерт. Потім Березовського для продовження музичного навчання вислали до Італії, де він вчився у славного Падре Мартіні. 1771 р. він зробив іспит на „маестра музики” і його ім'я пишеться на таблиці рядом з іменем Моцарта. В Італії він написав оперу „Демофонт”, яка й була там виставлена. 1774 р. Березовський, повний надій на краще, повернувся до Спбургу, але в московській столиці всеціло панували італійці і він бажаної праці не дістав. Жив бідно, йому обіцялось Потьомкіним добру роботу, але то були тільки слова. Навколо панували неперебірливі інтриги і одного разу, в розпуці, він покінчив своє життя самогубством, маючи тільки 32 роки!

Він написав ще оперу „Іфігенія” та менші речі. Видані його твори (окрім опер): духовний концерт „Не отвержи мене во время старости”, „Отче наш”, „Вірую” та 4 Причасні, а Літургія та концерти „Отригну серце моє”, „Милость і суд воспою”, „Слава в вишніх Богу”, „Не імами інія поміщі” та ще два причасники лишилися в рукописах.

Як бачимо, Березовський не написав багато, але й те, що маємо, робить його ім'я безсмертним. Всі його твори уважаються класичними.

Ведель (Ведельський) Артем Лукіянович народився в Києві в міщанській родині. Вчився в Києво-Могилянській Академії. Дуже скоро звернув на себе увагу як надзвичайно обдарована музично людина. Він навчався музичної композиції, співав в хорі, маючи чудового тенора та був артистом скрипалем. Пізніше диригував хором Академії та оркестрою і на тому полі виявив себе великим артистом. Він працював у Москві, в Харкові і потім повернувся до Києва. Був надзвичайно чутливим і релігійним. В його часи Україна переживала жахливі вияви розбору її москвинами, недавно була знищена Запорізька Січ. Він, як щирий патріот, все те тяжко переживав, так як і тогочасний мандрівний музика-філософ Г. Сковорода. Ведель написав листа цареві невідомого для історії змісту і передав його особисто та почав мандрувати по Україні. Його знайшли й на наказ царя посадили до дому божевільних без права мати з собою папір, перо й чорнило. Його все життя вимагає великої праці, щоб описати його мучинецьке життя.⁽³⁴⁾

На побільшення тяжких переживань Веделя напевно вплинув наказ царя Павла, який з Мінська написав до Синодального члена Митроп. Новгородського й Петербурзького Гавриїла з поясненням щодо співу по церквах, що, мовляв, під час його поїздки, „в декотрих церквах під час причастя замість концерта співають вірші вільно на-

³⁴ Про його життя й творчість бажаючі можуть довідатись з монографії д-ра Ігоря Соневницького „Артем Ведель і його музична спадщина”, Нью Йорк — 1966 р.

писані, бажаю, щоб від Синоду було наказано всім Єпархіяльним Архиреям, щоб ніяких видуманих віршів в церковному співові не вживалось, але замість концерта співали б псалом, або звичайний каноник" (Із праці І. Соневицького, стор. 82).

Напевно архиреї виконали наказ царя з пересолом. Це мало вплив і на концертну творчість Веделя. (Співати твори Веделя заборонено царським указом 1797 р.).

О. Кошиць у своїх „Спогадах" (ч. I, стор. 339, Вінніпег (1947 р.), описуючи своє диригентство хором Духовної Академії в Києві писав: „Я поставив собі завдання-воскресити в Академії нашого Великого Веделя, академічного вихованця. Вся його творчість обґрунтована на українських мелодіях... Мойому наміру сприяло і наставлення нашого Ректора, Єпископа Дмитра Ковальницького, українця з Волині"...

О. Кошиць, як відомо далі, диригував з партитур, які особисто написав Ведель. В запису О. Кошиця важне для нас слово „воскресити".

В Україні, а подекуди і в Московії, твори Веделя виконувались, а тільки менші, не концерти, а потім почали їх і друкувати. А до концертів так і лишилось упередження, навіть до цього часу... Ось так про це пише сучасний московський архієпископ А... в Америці: „Виконання цього піснеспіву („Покаянія, отверзи ми... П.М.) композиції Веделя, дуже модне, тому вплив його шкідливий (зловредний), це вплив італійської співацької школи і для дійсної православної свідомості неможливий. Треба співати по уставу просто на 8-й голос, а „Множества содіяних" на 6-й голос".⁽³⁵⁾

Ведель був великим відтворцем в церковній музиці української духовності. Напр. у частині концерту „Покаянія" — „Множества..." ми ясно чуємо пісню „Іхав козак за Дунай". Його музика просякнута народними мотивами. В ній знаходимо мелодії пісень історичних, козацьких

³⁵ Це з листа московського Арх. А. в ЗСА до п. М. С., який запитував його про добрий спосіб читання Апостола та про твір „Покаянія". Лист переходується у мене. П. М.

дум, народного голосіння, моралістичних ліричних псалмів, кантів та мотивів з Ірмолая. Він, як ніхто інший, оспівав гірку долю свого народу. Сам Ведель був, як читаємо в спогадах людей його часу, незрівняним солістом (тенор) і коли подивимось на соля в його концертах, вони вражають своєю побудовою — то зразки кольоратури й народного голосіння. Для москвинів ті співи були і є духово чужими, вони їх не сприймали й забороняли. Дослідники ще не звернули уваги на одну частину біографії Веделя, а це на те, що по переданні листа цареві він почав мандрувати і його поліція знайшла аж коло Охтирки, на Харківщині, де також мандрував славний музика-філософ Григорій Сковорода. Чи не йшов Ведель до Сковороди?

Деякі наші вивченики європейської музичної школи, мало знаючи й не відчуваючи української духовости, порівнюючи творчість Бортнянського з творами Веделя, не захоплювались його творчістю, а один з них навіть назвав Веделя „прибитим неудачником” і в огляді його творів понаписував досить недоречного.⁽³⁶⁾ Дійсно, треба признати, що Ведель був у своєму житті „неудачником”, бо тяжко потерпів за протест перед царем за знущання над українським народом. А як композитор? Його твори українці й тепер відчувають і виконують по церквах та концертах.

Підтримуючи думку О. Кошиця про творчість Веделя, а він чудово знав його твори теоретично й практично, виконуючи їх в Київській Духовній Академії, повторюємо його думку: „Веделя треба вважати першим і найбільшим речником національної субстанції в українській церковній музиці”. Але він і додав: „На жаль, великі технічні труднощі його сольових партій, широкий звуковий амбітус, та необхідність великих хорових мас для виконання, роблять твори Веделя мало приступними для звичайних хорів і це не сприяє його популярности”.⁽³⁷⁾

³⁶ Див. Б. Кудрик — Огляд історії української церковної музики, Львів 1937 р., стор. 83.

³⁷ О. Кошиць у „Про українську пісню й музику”, вид. Організації

ДМИТРО СТЕПАНОВИЧ БОРТНЯНСЬКИЙ

Цю величну й надзвичайну особистість дуже тяжко описати кількома словами. Бортнянський був велетень духа, знання й творець музичних творів для церкви, які і тепер не перевершені в світі — це був вокально-хоровий симфонік. Бетовен — його сучасник — писав славні симфонії для оркестри, а Бортнянський всю силу свого знання переніс на вокальні хорові маси, щоб засобами їх виразності у симфонічному стилі виконати свої думання й це dokonав у своїх духовних концертах.⁽⁸⁸⁾

Дмитро Бортнянський народився в Глухові в значній козацькій родині, 1751 року. Він мав чудовий голос і вчився у Глухівській співацькій школі, з якої забирали здібних дітей до царської співацької капелі. Бортнянського, як і його однолітків, в глухівській школі вчили **визначні знавці з Києва київського розспіву та партесних концертів**. 8-ми літнім хлопцем його вже забрали до царської капелі, а там він продовжував навчання того ж співу під проводом директора капелі Марка Полторацького (1729-1795), а пізніше вчився він у славного італійського композитора Б. Галуппі. 13-літнім хлопцем він співав головну сопранову партію (жіночу роллю) в опері Раупаха „Альцеста”. 1769 р. Бортнянського вислано продовжувати музичну освіту до Італії, де він пробув коло 10 років. Там він написав три опери, які виставлялись у Венеції й Модені, а потім написав він ще дві опери в Московії. Повер-

Культурно-Освітніх Працівників ім. О. Кошиця в Канаді, Вінніпег, 1942, стор. 38—39.

- ⁸⁸ Ми мало знаємо Бортнянського, або й взагалі не знаємо, бо не чули його творів, хоч з радістю слухаємо „Алилуя” Генделя, а не співаємо творів Бортнянського з того ж часу. (Хоч би концерт „Слава во вишніх Богу”). Д-р Б. Кудрик дає йому таке місце в ряді великих людей української історії: „Володимир Великий, Ярослав Мудрий, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Тарас Шевченко і Дмитро Бортнянський”. Ми навіть по наших установах не маємо його портрету! Творів Бортнянського московити також не дуже любили. Маємо авторитетне твердження: „Глінка, націлюючись на своїх ворогів в придвірній капелі і маючи зненависть до їх хорового стилю, незаслужено принизив значення Бортнянського”. (Див. у згад. праці Б. Асаф'єва, стор. 81).

нувшись з Італії він дістав призначення на придворного чембаліста при дворі будучого царя Павла Петровича. З 1796 р. й до кінця життя — 1825 р. — він був директором царської капелі.

В першу чергу він реформував царську капелю і підняв в ній на небувало високий рівень мистецтво хорового виконання. З нею він їздив за кордон, співав у Відні і там пізнав Бетовена.

Написав Бортнянський досить творів для чембала, інструментальні квартети, квінтети і др., а головне — він перший з українців написав 1790 р. симфонію. Окрім того Бортнянський написав дуже багато дрібніших творів для церкви, а найважливішою його роботою вважають написання ним 35 чотироголосих духовних концертів, 10 концертів двохорних (на 8 голосів), 14 чисел „Тебе Бога хвалим”. Його „Херувимська” ч. 7, яку співається у різних мовах світу, стала немов зразком форми писання „херувимських”.⁽³⁹⁾

Закінчуючи цю блискучу добу в розвитку української авторської церковної музики, можемо з певністю сказати, що згадувані композитори, два Б. і В. немов втягли в себе всі відчуття й творчу силу українського народу, починаючи з 988 року, і всю величність, радість, біль, жаль, пристрасть і героїчність народу оспівали в своїх творах. Послухаймо, що сказав визначний чужинець, батько симфонічної поеми, француз Гектор Берліоз, прослухавши придворну хорову капелю, яка виконувала концерт Бортнянського:⁽⁴⁰⁾

„Ті 80 співаків розпочали один з найбільших двохорних (на вісім голосів) концертів Бортнянського. В тій гармонічній тканині вирізнялися подекуди складні фігури поодиноких голосів, на око майже неможливі для виконання: зітхання, невиразний шепіт, який лише уві сні не

³⁹ Докладніше про творчість Бортнянського з повним списком його творів можна довідатись з брошури автора цього — „Д. Ст. Бортнянський і М. С. Березовський”, вид. „Культура й Освіта” у Вінніпезі 1951 р.

⁴⁰ Г. Берліоз — Избранные статьи и письма, — Музгиз, М. — 1959, стор. 323—325.

раз причувається, дивні акценти, що своєю силою подібні до крику або голосіння, що несподівано розривають серце, піднімають груди, здавлюють, спирають подих... Твори його (Бортнянського) свідчать про рідкісний досвід і вправність у групуванні й укладанні вокальних мас, чудове розуміння нюансування... визначаються повнозвучною гармонією. Найбільше дивує неймовірна свобода в укладанні голосів та нехтування на той час „високоповажаними” правилами як його попередників, так і тогочасними, а саме — від італійців, хоч і сам Бортнянський був їх учнем”.⁽⁴¹⁾

Турчанинів (Турчанінов) Петро Ів. Визначний церковний композитор. Вчився в Київській духовній академії і був учнем Веделя. Пізніше він був диригентом Митрополичого хору в СПетербурзі та вчителем в Царській капелі. Був визначним в ділянці обробок ірмолонних співів для мішаного хору, в чому виявив себе продовжувачем українського стилю, особливо Києво-Печерської Лаври. Найкращі його твори 10 Херувимських та Задостойники на „дванадесяті празники”. Інші його твори менш оригінальні.

Цим немов би й можна закінчити блискучу добу, але не було б справедливим. Нам пощастило на основі різних документів ствердити, що в ту добу працювали ще двох визначних українських композиторів, але вони не змогли перемогти блиску попередніх майстрів. Це дуже здібні й плідні композитори Степан Аннікієвич **Дегтярів** (Дегтярський (1667-1813), який своїми концертами пригадує

⁴¹ З неймовірною прикрістю доводиться і тут „зводити бій” із зухвалістю і безсоромністю москвинів. Всі три композитори, признаються навіть ними з походження українцями, то значить чужинцями, як були Сарті, Галуппі і др. Так як про себе писали О. Мезенець і М. Дилецький — „іноземці”, значить чужинці. Наші композитори були українцями з походження й своєю творчістю. Але навіть у „свободной УРСР” цих композиторів звуть своїми, а москвини наперекір правді видають платівку для зовнішнього світу, для брехливої пропаганди їх „великої культури”, й називають Березовського, Бортнянського й Веделя „руськими композиторами XVIII ст.” Див. „Russian Choral Music of the 18th Century — Berезovsky - Bortniansky - Vedel. USSR Russian Chorus, A. Urlov art director SR 40116, Melodia.

стиль Веделя, а його „Хваліте” й інші менші твори й тепер виконуються залюбки. Написав він багато духовних творів та рахується „батьком” ораторії в Московії.

Ще був відомим композитором **Степан Ів. Давидів** (1777-1825). Він написав досить церковних творів та був відомим поліфоністом.⁽⁴²⁾

По Бортнянському, в часи П. Турчанинова, був ще відомий композитор **Грибович**. Про нього більше нічого ще не знайдено.

До цієї доби належить і композитор (учень А. Веделя) **Прокіп Левандівський** (1782-1849).

Щоб ясніше уявити собі діяльність українських теоретиків музики й композиторів ще перед Бортнянським, в його час і по ньому, подаємо список тих, які були забрані до Московії й там працювали з доброї волі чи з примусу. Напевно це не буде повний список, але подаємо те, що спромоглись знайти.

Ще перед тим треба пригадати, що у XVIII ст. в Києво-Печерській Лаврі було знане „Начало Всеношного Бдінія” на 12 голосів. Про дальшу долю того твору не знаємо.

Лещинський Філофей, архієпископ в Сибіру. Прибув там 1702 р. і з дозволу царя Петра I-го зложив хор із „засланих черкасів” (українців).

Поповський Іван П. — музика. Його вислав на домагання цариці Катерини I-ої гетьман Скоропадський. Він диригував хором цариці.

Також вислані до Сибіру єпископ **Інокентій I** (Кульчицький) і **Інокентій II**, були єпископами Іркутську й мали в себе хори „з черкас”...

Лаврентій (Хоцятовський) — ієромонах. Придворний уставщик і співак, диригент капелі і композитор з 1722 до 1766 р.

⁴² П. Маценко — Ст. А. Дегтярів в „Новий Літопис”, ч. (5), р. II, 1962 р. та в тому ж журналі ч. 2—3, р. III, 1963 р. Також в музичному журналі тих років „Вісті”, що виходили в Міннеаполісі, ЗША.

Журовський Ф. Ст. — уставщик, працював при царському дворі 56 років. Звільнений з праці з нагородою 1741 р.

Герасим, ієромонах, відомий з 1735 р., знаний співак і уставщик (композитор), який дбав про перенесення Київського розспіву до Московії. Він скомпонував музику й написав текст на „Возшествіє на престол Анни Іоановни” під назвою „О возведенії на престол Россійскія Держави”. В серпні 24-го дня 1740 р. став архимандритом Межигірського монастиря.

Визначний „басист” і композитор **монах Іосиф** приїхав до СПб. (29.VII.1740 р.) й заступив в праці ієром. Герасима.

Лазарович Петро — уставщик 1748 р. за вислугу дістав полковництво. **Каченовський Кирило Іванович** — придворний композитор. Він забрав з України до СПб 1747 р. Гловачевського Антона, П. Лосенка, Ів. Сем. Саблучка (Саблуков) — потім відомі артисти малярі.

Ужовський Петро — співак-музика першої половини XVIII ст. Походив з Глухова. Служив при дворі царівни Наталії Олексіївни в Петербурзі. У 1713 р. його відпущено в Україну.

Хоржевський Іван Іванович — музика-співак XVIII ст. У 1740 р. закінчив Музичну школу при дворі цариці Анни Іоанівни. У 1740-42 співав при дворі графа Головіна. Потім перейшов у пономарі Петропавлівського собору.

Каченовський Фед. Ів. за вислуги в музиці 1748 р. дістав полковництво. Ще був один **Каченовський** — учень Д. Бортнянського, відомий диригент. Йому приписують „Проект об отпечатанії древне-русскаго крюковаго пінія”.

Козачинський Михайло, префект Києво-Могилянської Академії. 1744 р. студенти співали його твори — канти.

В часи Сковороди в Києво-Могилянській Академії був відомим **Юрій (Георгій) Баранович**, який написав, як учитель нотного ірмолонного співу: „Ірмологіон по печерському напіву, по правилам составленным для нотного ірмолонного пінія”. (Так подає в книжці „Артем Ведель і

його музична спадщина" д-р І. Соневицький, Нью Йорк, 1966 р., стор. 49). В ту ж добу також **Баранович Георгій** (мабуть та сама особа) написав „Правила для нотного та ірмолойного співу в Києво-Могилянській Академії”. (Так подається в „Історії дожовтневої музики”, Київ 1969, стор. III).

Бишковський Степан разом з Г. Головнюю⁴⁸) дбали про перенесення до Московії київського розспіву. Головня написав Ірмолуй, але його не прийняли. Бишковський, знавць церковного співу і друкарства, працював у Москві. 1772 р. видав церковні нотні збірки і „Нотную с краткімі приєрами граматику”.

При Київсько-Могилянській Академії працювали в часи Сковороди: **Лободовський Семен**, автор теоретичних праць, диригент і вчитель. **Мохов Йосип**, диригент і теоретик Київсько-Могилянської Академії (XVIII). Також **Сербжинський Василь**, диригент, теоретик і вчитель музики (XVIII). **Концевич Михайло** Прох. диригент оркестри в Харкові, мав духовні концерти та інші твори, що були знані й поза Харковом. Диригував оркестрою з хором при зупинці Катерини II в Харкові.

Особливу увагу треба звернути на музичну творчість людей, які носили тільки перше ім'я, як монахи. Це композитори КПЛаври, як ієромонах **Віктор**, архимандрит **Валентин**, ієромонах Коневського монастиря Рождества Богородиці **Викторин**. Всі вони були композиторами, а останній (Викторин) написав для чоловічого й мішаного хорів 105 творів.

До цих музик ще треба додати також монахів КПЛ як архим. **Іосифа** та **Феофана**. Ще пізніше був диригентом і вчителем (тамже) **Іодор**, а ще пізніше (1846 р.) ієромонах **Модест**, який записав з голосу монахів київський розспів київським знам'ям, йому помагав монах **Г. Солуха**.

⁴⁸ **Головня Гаврило** — співак Придворної Капелі написав „Ірмолугій, ілі чинное пініє по знаменію ківському і нарічію Великоросійському... написана в царственом граді С. Петербурге придворним півчим **Гаврилом Головнюю**. В літо от Р. Хр. 1752. (Переховувався в Київському Церк.-Археологічному Музеї).

Творів згаданих композиторів ми не маємо, вони напевно „зібрані” й перевезені до Московії.⁽⁴⁴⁾

Цікавою особою був ігумен **Кипріян Островський**. Він народився в Острозі, на Волині. Прийняв постриг в Києво-Миколаївському монастирі 1778 р. Там він вчився вищих наук, а найбільше цікавився церковним співом та диригуванням. 1783 р. його викликали до СПб на становище диригента й уставщика в Александро-Невському монастирі. Йому шкодило північне підсоння й він повернувся назад 1788 р. Згадуємо його тому, що він напевно лишив по собі якісь музичні твори.⁽⁴⁵⁾

При поданні вище імен теоретиків і композиторів напевно когось проочено. Цьому винні тільки емігрантські обставини та брак відповідної літератури.

⁴⁴ Можливо, що деякі із згаданих творів могли бути по бібліотеках бувших членів царської капелі і других великих хорів СПб в Україні. Мій батько, Пилип Іванович Маценко, привіз з СПб окорвану залізом лівскриню старовинних творів. Скільки їх було, я не знаю, але вже із еміграції десь 1924 р. я писав до батька й просив його передати ті твори до котрогось архіву. П. М.

⁴⁵ Див. Д-р Е. Сакович — „Ігумен Кипріян Островський” в журналі „Церква й Нарід”, 1937 р., ч. 17 і 18.

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ У ГАЛИЧИНІ

Про церковний спів у Галичині доводиться писати окремо. В давнину історія походження й розвитку церковного співу, маючи в думці найбільші центри України як Київ-Львів-Перемишль, були спільними. Навіть і тоді, коли б ми прийняли якісь наслідки з проповіді свв. братів Кирила й Методія, спільність не переривалась. Та від часу наступу на православ'я Польщі, як держави, з її підтримкою дій єзуїтів, образ змінюється, а особливо від часу Берестейської унії 1596 р. і від часу протидій зазіханням Польщі, Братствами, які рятували все „руське”, а надто церковний спів.⁽⁴⁶⁾

Доба партесних концертів братств в Галичині XVII-XVIII сторіч була й добою розвою релігійних пісень та кантів. У XVIII ст. з'являються, писані київським знам'ям, збірки: „Заварницький співаник” 1710-18 р., Грибівський „Богогласник” 1734 р., „Начало з Богом пісней” Дмитра Левковського 1757-1788, збірник Миколи Гриневецького 1790 р. й др.

Пісні цих збірок, з доданням до них на Волині пісень місцевого походження та кантів Г. Сковороди, Достоевського і др., були зложені в один збірник, що був названий „Почаївський Богогласник”. Його видала 1791 р. Почаївська Лавра. Друге його видання повторене 1805 р., а третє 1825 р. Дальші видання, а їх було більше, були вже з блудами та додатками. „Богогласник” з 1902 р. був ще більше покалічений через додання до нього царслав-

⁴⁶ Хоч, як описав К. Харлампович у „Западнорусские православные школы”, стор. 440: „школи при церквах існували, де, між іншим, навчали церковного співу, але ті школи були надто малозначні... аби підготувати (для церкви) читців та співаків”.

них пісень. І врешті, як то в Московії водиться, був при-
власнений.

Час захоплення в Галичині релігійними піснями різних
авторів та кантами не став притокою до посилення розвит-
ку музичного життя, а немов спричинився до зубожіння
дійсного співного церковного мистецтва. Про це доклад-
но описано І. Воробкевичем, М. Вербицьким, Хр. Синке-
вичем і др.⁽⁴⁷⁾

Церковний спів у Галичині того часу так занепав, що
його не вчили навіть в духовних семінаріях (Стешко, стор.
17). Спів лишився одноголосним, або інколи співали в
примітивних двоголосі й триголосі. Упрощені мелодії то-
го співу почали зватись „самолівковими”, „самоїлковими”,
чи „єрусалимкою” і врешті той спів став повним виявом
знання виконавців та смаку дяків...

Одначе з даних, зібраних у працях згаданих авторів,
довідуємось, що у Львові у катедрі св. Юра в добу епис-
копа Скородинського (1798-1805) та дальших двох епис-
копів наступників була проба піднести спів, чого, мовляв,
і досягли. Хор мав 40-50 співаків і співав під супровід ор-
кестри, диригував Паньківський. Може з того часу похо-
дять і 8-миголосні (були в рукописах бібліотеки Народ-
нього Дому у Львові) Літургії, які на думку Б. Кудрика,
походять з XVIII стор., хоч датовані 1818 р.: „*Missa vocum*
8”, *Tarnopol* (дата — 1831 р.) Ганкевича та Літургія Кома-
ринського з 1836 р.

Але оркестровий супровід хору в церквах був проти
постанов Братств і взагалі не толерований в українській
православній церкві. З усього виходить, що введення до
церкви інструментальної музики було даниною унійного
проводу оточенню, а не продовженням широко розвине-
ної праці братств, й тому ті затії скоро занепали. Бажання
проводу завести по церквах інструментальний супровід
хорам тільки спричинилось до занепаду свого церковного

⁴⁷ Писав про те й д-р Б. Кудрик в його „Огляді української церков-
ної музики”, Львів, 1937 р. та Ф. Стешко в праці в чеській мові:
F. Steško: *Čestí hudebníci v ukrajinské církevní hudbě*. (Z dějin
haličko-ukrajinské církevní hudby), v Praze, Nakladem České Aka-
demie věd a umění — 1935.

співу аж так, що його, як згадувалось, не вчили й по духовних семінаріях.⁽⁴⁸⁾

Занепад церковного співу в Галичині, про що так сумно описує Б. Кудрик (стор. 106-107), був і тяжко відбився на його розвитку через неухагу до нього правлячого проводу, а це — до співу старого, традиційного, який записаний в різних церковно-співних книжках.

Отож, причину занепаду співу треба бачити й шукати тільки в тому, про що сказано вище, бо рукописних книжок із старокиївським співом, що звались, Осмогласниками і Ірмолоями і др., було досить. Потім Ірмолієв, друкованих в Почаївській Лаврі 1764-1775 і 1796 рр., також було немало, бо з них співалось навіть в Східній Україні під Харковом. Попри друковані Ірмолієві було ще багато рукописних книжок навіть на Закарпатті — бракувало тільки відповідної заохоти та організованого навчання.

Щоб показати любов і пошану народу до свого старого співу, приведемо донедавна незнаний приклад. В. Гошовський у праці „Украинское музыковедение“, друковане в Києві, але чомусь московською мовою, на стор. 203-215 подає працю „Страницы истории музыкальной культуры Закарпаття XIX — первой половины XX века“. В тій праці автор обговорює взагалі музичне життя і згадує про церковний спів, що й подаємо тепер. Він пригадує мало кому знаного церковного діяча **І. Югасевича**. Кожна риска того оповідання стверджує наше твердження про незацікавлення церковним співом проводом церкви. Отже, І. Югасевич народився в с. Прикра Шаришської жупи в Східній Словачії. Він мав талант і любов до музики. В роках 1756-1760-их він навчався церковного співу в Галичині та майстерству переписування й оформлення рукописів. (Тож видно, що там ще десь існувало українське церковне життя! — П.М.). В 1761-1763 роках він видає збірник пісень духовних і світських, які ним записано в с. Прикра — він тоді був там дяковчителем. З 1795 і до 1814 р. (рік його смерті) він був дяковчителем в с. Невицькім коло

⁴⁸ Ця тема надзвичайної ваги й вимагає окремої студії, бо майже подібний стан існує і в наш час. П. М.

Ужгороду. Впродовж свого життя він переписав поза 30 ірмолоїв київським знам'ям з графічними малюнками й заставками. На стор. 209-ій автор подав майстерно сформований заголовний лист „Ірмологіона И. Югасевича”.

Отже? Таких Югасевичів в Галичині, на Волині й на Закарпатті було немало. Щоб зрозуміти це, треба тільки прочитати книжку Я. П. Запаса „Орнаментальне оформлення української рукописної книги”, Київ — 1960 р. Тому й з'являється питання: Чому ж говориться про занепад в Галичині церковного співу? Відповідь вже була, вона зовсім зрозуміла — не було відповідного розуміння тієї справи в церковному проводу, або може він і хотів заникнення свого?! Це останнє може бути пояснене прагненням того проводу до заведення по церквах інструментальної музики на зразок латинської церкви, а зокрема польської.

Значення занепаду свого співу й про наслідки від того занепаду зрозумів і вірно відчув єпископ Іван Снігурський. Це один з найбільш визначних діячів церкви в Галичині. Дещо про нього.

Він народився 1784 р. коло Перемишля. Дістав освіту у Відні. В кінці 1800 р. був сотрудником в церкві св. Варвари у Відні. 1809 р. у Відні була замкнута каплиця московської амбасадки — на чолі амбасадки був Андрій Розумовський, син гетьмана Кирила Розумовського. Амбасадор мав у своїй каплиці чудовий хор з українців. Цей хор по замкненні каплиці співав в церкві св. Варвари і тоді Снігурський почув твори Д. Бортнянського та спосіб їх виконання. 1816 р. Снігурського іменовано перемиським єпископом. Залишивши музичний Відень, єпископ опинився в зовсім іншому оточенні, де спів взагалі занепав і на честь Снігурського треба сказати, що він глибоко й правдиво зрозумів причину занепаду церковного співу як **брак знання щоденного українського співу, як також і брак його знавців.** Тому він вже 1818 року засновує в Перемишлі не хор із інструментальним супроводом, а дяківський інститут (школу) під проводом Якова Нероновича. Це дійсно була велика праця! Дяківська школа дала добре вив-

чених дяко-вчителів. Ця робота і її наслідки стали дорого-вказом для всієї Галичини.

Працю чужинців-музиків з хором катедри в Перемишлі треба уважати корисною, що було виявом культури єпископа й глибокої його пошани до правдиво християнсько-українських творів Д. Бортнянського. Описали діяльність тих музик у згадуваних вже працях Б. Кудрик, Ф. Шешко та інші. Тими музиками чужинцями були чехи: Алоїз Нанке, Вінсенс Серсаві, Людвік Седлак, Франт. Лоренс, Долежал та А. Халупний. Вони написали досить церковних творів на церковно-слов'янські тексти, які ще й тепер виконуються, але „переписування” їх довело до того, що тепер мало хто знає про дійсних авторів тих творів.

Найважливішою працею єп. І. Снігурського треба уважати „воскресення” свого церковного співу, який здобували молоді люди в дяківській школі й розносили його по всій Галичині. А церковному хорові катедри в Перемишлі завдячує Галичина і вся Україна, що з того хору вийшли визначні на свій час композитори як о. М. Вербицький, о. І. Лаврівський та діячі на церковноспівному полі.

Однаке й добрий почин єп. Снігурського, хоч і був визначною з'явою на церковно-музичному полі Галичини, послідовно не плекався по всій країні. Видно, що й зусилля о. М. Вербицького й о. Лаврівського не були завеликі, щоб зрушити на тому полі омертвілість і викликати в церковного проводу більше зацікавлення потребою церковного співу. Це відбилось в „Переднім Слові” до „Повної Літургії св. Іоанна Златоустого на 4 міш. голоси” І. Цьороха. (Видано її 1906 р. в Ляйпцігу у Ф. М. Гейделя). Він писав: „Ізвістно, що у нас по церквах, крім деяких духовних творів Бортнянського, Вербицького та ще декотрих, співають по найбільшій часті німецьких або других авторів. Галицька музика обмежується майже виключно до світських пісень, а ціла плеяда духовних композиторів в Росії мало доступна нашим, тільки що починаючим прозябати церковним хорам. Наслідком того являється повний застій в галицькій церковній музиці...”

Ці уваги І. Цьороха стосуються авторських духовних творів. Про сам оригінальний церковний спів він не згадує та напевно й на тому полі не було великого поступу. Про це докладніше описує вже 1922 р. д-р Станіслав Людкевич у передмові до „Збірнику...”⁽⁴⁹⁾

„Невідрадный стан, в якому опинилася наша колись славна церковна музична література в Галичині... (Яка? — П.М.) — склонив мене піднятися зааранжування отсього збірника церковних пісень на пропозицію Ставропигійського Інституту, зроблену за ініціативою і посередництвом проф. Я. Витошинського... Довговікове занедбання і нераціональне плекання церковного нашого співу в Галичині відбилося некорисно і полишило важкі сліди на галицькій церковній „самолівці” як і на церковних народних піснях взагалі. Переважна частина самолівкових літургічних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині — або заkostenіла в консервативній, сухій монотонности мелодії і гармонії, або знов виявляє декуди нахил до світських манер, непригідних до церковного культу. Із того вийшла деяка квантитативна диспропорція в пісенному матеріалі. З одного боку переважна частина літургічних пісень... співається скрізь в однім тільки до того не дуже то інтереснім виді. Другі ж виказують навіть надмір народньої продукції... хоча й вони не всі відповідають церковній естетиці і духові. Потім несписані, а навіть записані досі самолівкові мелодії виявляють часто нераціональну, невідповідну змістові тексту будову, нелогічне фразовання, фальшиві наголоси, а при тім виказують між собою значні, навіть суцні різниці, які себе взаємно виключають. До того співи дяківські у нас здавна уже в церкві гармонізуються „по свому” народом на два і подекуди на три голоси. Але дарма шукали б ми у тій імпровізованій гармонізації якихто проблесків „народнього духа”, або що небудь в роді „підголосків” Придніпрянщини. Гармоніка, як і мелодика самолівки церковної в Галичині уже здавна пересякла до ґрунту старими, пережитими манерами та шаблями німецько-чеської вокальної музики...”

⁴⁹ Див. „Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних налівів аранжував на мішаний хор д-р Станіслав Людкевич. Львів 1922. Накладом Ставропигійського Інституту. З друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка.

Поданий опис церковного співу в Галичині не може викликати захоплення. Істотного й документального опису церковного співу старшої доби немає. Борис Кудрик у своєму „Огляді історії української церковної музики” 1937 р. дбав подати більше про розвиток музики в Європі. Тому його огляд аж до доби „Партесної” музики виглядає неістотним, ніяким. Не було опису співів по церквах в Галичині, який то був спів, маючи в увазі спів знаменний, нічого не сказано про його розвиток, що напевно існував, а він писав: „й по 1500 р. панувала якийсь час ще глуха середньовічна ніч”. (стор. 14). Характерні його описи в негативному розумінні й доби М. Дилецького і др.

Такий огляд далекий до правди. В Галичині церковне життя було розвинене. По церквах був спів і всі пізніші знахідки-документи свідчать про існування співу, що вірні, очевидно і священство за нього дбали.⁽⁵⁰⁾ Бо ж не могла якось відразу з’явитись пізніше „з глухої ночі” велика кількість рукописних Ірмолів та покликання видавців у перших друкованих у Львові Ірмолях (1700-1707, 1709 р.), що вони (співи) перевірені по старих зразках. Рукописні Ірмолої (Побужанський з 1631 р., Ірмолей 1682 р., Ірмолої Югасевича коло 30 і др.) і потім друковані свідчать про високий стан церковно-співного мистецтва в Галичині. А що саме життя, а з тим і Церкви, під зверхністю латинської Польщі спричинялось через її тиск до повільного занепаду — це знане та й з тим станом музичне життя не було знищене через успішну й корисну діяльність Львівського й других братств.⁽⁵¹⁾

⁵⁰ Про стан церковного співу того часу свідчить таке повідомлення: „...шкільна освіта духовенства східного обряду перебувала в ту пору (1400—1564) в цілковитому занепаді; наука читання, письма мовою церковною, устав церковний і, головним чином, спів — складали повний обсяг знань духовенства східного обряду”. (J. Lukaszewicz, *Historia szkół w Koronie i we Wielkiem Księstwie Litewskiem*, t. I, Poznań, 1849, стор. 80). (Цитується за працею П. Козицького — „Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування”, „М. У.”, Київ 1971 р., стор. 107).

⁵¹ Пишучи цей відділ, я не використав джерельної праці д-ра Ф. Стешка, див. журнал „Українська музика”, Львів 1937 р., ч. 2 та ч. 8 та з 1939 р. ч. 11. Також не використана вартісна праця П. Козицького „Спів і му-

Про мистецтво церковно-хорового співу в Галичині, хоч починаючи з ХХ стор., про диригентів тих хорів та музичну їх літературу тяжко писати через брак відповідних джерел. Особисте знання про цю ділянку музичної культури (хоч знається про діяльність визначного диригента о. О. Нижанківського і др.) не викликає потрібного зацікавлення.⁽⁵²⁾ Вищим виявом церковно-співного мистецтва треба уважати досягнення диригентів д-ра М. Антоновича та проф. А. Гнатишина вже на еміграції.

Справа церковно-музичної творчості, минаючи при цьому старшу школу та творчість о. Кишакевича, до 2-ої світової війни в Галичині, не була поставлена відповідно. На жаль, до здобутків на цьому полі не може бути зарахована і праця Мих. Гайворонського в Америці. Про висоту зацікавлень хіба може свідчити збірник творів. Це скорше всього несвідома пропаганда творів московських композиторів. (Див. „Літургічні пісні” на міш. хор, Львів, 1927 р. Підручна Бібліотека Архикатедрального Хору).

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ НА ЗАКАРПАТТІ (в Карпатській Україні)

Про церковний спів в цій чудовій частині України писати найтяжче. Вся країна була довгі часи під великим впливом з різних боків, особливо Мадярщини, Румунії, дещо з Галичини і навіть Московії. Дослідник того співу Ф. Стешко у своїй маленькій праці⁽⁵³⁾ подає сумний образ того співу. Ф. Стешко приводить погляд проф. Е. Велеша про той „рутенський” спів у одній з його праць. (Див. працю Стешка, стор. 2), але, на жаль, визначний візантолог (Велеш) не дав точного опису навіть співів

зика в Київській Академії за 300 р. її існування”, вид. „Музичної України”, Київ — 1971 р. Дістав її по написанні цієї праці. П. М.

⁵² Див. „Українська музика — місячник”, травень 1938 р., допис „Церковний спів” Ев. Лиськової, стор. 84—87.

⁵³ Див. Д-р Федір Стешко: „Церковна музика на Підкарпатській Русі”, що друкувалась в Науковому Збірнику тов. „Просвіта” в Ужгороді, річ. XII, 1936 р.

у „Простопінії І. Бокшая”, добачуючи в тих співах подібність до орієнтальних співів. Ф. Стешко натомість пише щось іншого, а саме, що ті співи пригадують деякі співи Московії, особливо ірмоси укладу О. Львова і др.

Ф. Стешко в справі церковної музики на Закарпатті був там три рази по два місяці. Об'їхав найважливіші околиці і прийшов до думки, що мало там що змінилось у співі, як його описав ужгородський кореспондент до „Зорі Галицької” 1854 р. А кореспондент писав так: „...со жалем внутренним і печальним сердцем ісповім что числом по множайших подкарпатских приходах наших, что не говоря чтобы вірний народ знал нічто о художественном пінії но ни о сладкогласіі жадного понятія не іміет... півець бо собі лишен, аки прокажений; сам весь Крилос засідаєт і точію сам яко оса бринить, то зіло пиуєт, то вишемірно протягаєт, гдекотрий нетесаним, гнусним, весьма неприємним, і на бок нізпливаемим голосом, униніє паче нежелі возбужденіє і насладженіє причиняєт, чувствительность слушателей ні не дотикаєт, но паче тую в них потупляєт, ясно слово не виражаєт; но єще „Поді помилуй!” — нікотрий гугнаєт, дробочет, перескакуєт із начала на конець і пр. „Чеснійшую Херувим і славнішую рототото величаєм” і др.

Ф. Стешко побував у різних церквах, і в різних частинах країни спостеріг, що той спів йому не пригадував жодного співу ні Московії, ні України й Галичини. То було щось своєрідне й незнане, як і сам спосіб виконання.

Хоч церковний спів в катедрі в Ужгороді (хоровий) існував ще з 1830 р. Організатором його був Константин Матезонський (†1858 р.), вихованець перемиської школи.

Ініціатором упорядкування церковного співу був єп. мукачівський д-р Юлій Фірцак, людина високої інтелігенції. В той час в Ужгороді катедральним хором диригував Іван Бокшай (1874-1943), що закінчив консерваторію в Будапешті. Єпископ доручив йому зібрати й записати місцеві мелодії всього кругу богослужб. Бокшай ту роботу перевів, записуючи ті мелодії від дяка катебри Осипа Малинича. Заголовний лист тієї праці такий:

„Съ дозволеніємъ правительства епархіального . . . Въ мукачевской грек. каѳ. епархія установленное ЦЕРКОВНОЕ ПРОСТОПѢНІЕ сложенное на нотахъ Іоанномъ В. Бокшай хорирегентомъ каѳедр. храма оунгварскаго, составленное Іосифомъ І. Малиничъ”. Книга ця (191 стор. ін фоліо) вийшла 1906 р. і є, чи мусіла бути, „кругом” церковних співів на увесь рік і на різні потреби. Ця книга безсумніву цікава і потребує дослідника. Дістати її Ф. Стешко на Закарпатті не міг, а знайшов її в бібліотеці музичного семінару в Карловім Університеті в Празі⁽⁵⁴⁾

Ще треба занотувати, що ще 1873 р. в Ужгороді вийшла композиція „Церковно-народное Литургическое пѣніе на Угорщинѣ живущихъ гр. обр. каѳоликовъ, которое съ подлинными мелодіями на четыре голоса и фортепіано сложилъ Емиліанъ Талапковичъ”. Ф. Стешко того співу ніде не чув і не міг знайти самого твору.

Ще треба додати, що у „Паздирковому музично-науковому словнику”, 3 зш. (Брно 1933) зазначено, що Талапкович мав 10 Служб Божих на міш. хори, як також на чоловічі й дитячі. І. Бокшай мав також досить творів (церковних) на чоловічий хор.

Описане вгорі про церковний спів Закарпаття викликає здивування, а також і сум. Треба дослідників, які б знайшли найбільше матеріалів і дали повний опис того співу.⁽⁵⁵⁾

⁵⁴ На шастя дослідників згадане Простопініє фотостатично перевидане десь в перших роках 196... в Америці. З нього й переписано його точну назву. П. М.

⁵⁵ В тому випадкові треба мати в увазі розвідку д-ра В. Гаджеги в час. „Подкарпатська Русь”, 1929 р., ч. 1 й 2.

XIX СТОРІЧЧЯ

В кінці XVIII і на початку XIX ст. церковна авторська музика ще знаходилась під великим впливом стилю партесних концертів, а особливо кантів. Канти, як зразки простого й ясного укладу творів в сполученні з народним багатоголоссям, були особливо люблені й зрозумілі. Той стиль опанував церковно-обрядові пісні-коляди, новорічні щедрівки та взагалі величальні пісні і увійшов у способи укладу й других побожних пісень, як псалмів та світських пісень.

Однак могутній вплив величних церковних творів славних композиторів М. Березовського (особливо його причасні), А. Веделя — Ведельського й Д. Бортнянського переміг ті впливи й запанував зовсім. У звичайних гармонізаціях церковних мелодій композитори вживали упрощеного стилю з ясними ознаками кантовості, в чому відбивалась прозорість гармонічних побудов, сприйнятливість ритмічного малюнку й рідних і, зрозуміло, відчутних народом каденцій. Ці риси мають менші твори згаданих композиторів (навіть окремі пісні Великого Посту ірмосів Бортнянського — „Помічник і покровитель”). Рядом з цим захоплювали композиторів і слухачів концертні твори згаданих композиторів.

Подібне піднесення в церковному співі було пануючим по всій Україні. В Східній Україні той вплив і захоплення були натуральним, дальшим розвитком. Натомість в Зах. Україні, де авторська церковна музика ледве народжувалася й була під чужоземним впливом аж до впливів перемишльської музики, а сама щоденна церковна музика була в занепаді, вплив творів Д. Бортнянського приймався спроквола, бо ж було й негативне до його тво-

рів ставлення осіб і груп, але о. Мих. Вербицький (1815-1870) своїми церковними творами переміг чужі українському духові впливи. Його церковно-музичні твори, що були під повним впливом творчости Бортнянського, стали зразками й люблені народом. Подібну працю продовжував і о. Іван Лаврівський (1822-1873). Відбився той вплив і на творах інших композиторів. (В цій праці немає змоги зупинятись над оглядом творчости кожного композитора й тому подамо тільки список композиторів, вибачаючись завчасу, коли якесь ім'я проочиться).

В Зах. Україні відомі такі композитори, про яких часто можна тільки сказати, що вони працювали для Церкви, хоч їх творів тепер знайти неможливо.

Церковні пісні писав о. Юліан Добриловський (1760-1825). о. Із. Дольницький (1830-1924) управив 1893 р. „Гласописець ілі Нalівник церковний”. Оригінальний композитор о. Порфирій Бажанський (1836-1920), о. Із. Воробкевич (1836-1902), Іван Біликовський (1846-1922), о. Віктор Матюк (1852-1912), о. Остап Нижанківський (1865-1919), Денис Січинський (1865-1909), Мих. Кумановський (1846-1921), Максим Копко (1860-1920), о. Й. Кишакевич (1870-?), Іван Цьорох (?), о. А. Горняк(?), Борис Кудрик (1897-1950),⁽⁵⁶⁾ Мих. Гайворонський (1892-1949), о. О. Мартинків (?), П. Болехівський (?), І. Недільський (1896-1970), Горницький, Д. Роздольський, о. Ів. Туркевич, о. О. Смоленський, Ст. Людкевич (1879-) Ігн. Криштальський, Лев Туркевич, О. Плешкевич... С. Туркевич-Лукіянович... Я. Ярославенко й др.

На Буковині було якесь мішане музичне життя — це вплив Галичини, а також напевно ближчого оточення, що відчувається в творах о. Із. Воробкевича. Цікаво також, що відомий музиколог Відня Євсебій Мандичевський (1857-1929), який походив з Чернівців (батько українець — мати румунка), визначний організатор музичного життя у Відні, видавець творів Й. Гайдна, близький приятель Й. Брамса, також написав Літургію та декілька українських пісень.

Працював на Буковині композитор і теоретик Микола Бойченко.⁵⁶) В Ізмаїлі народився (1847) Гаврило Вакулович Музиченко, знаний у музиці як Музическу. Писав він духовні твори в київському стилі, але все життя працював для румунів і Румунія вважає його основником румунської музичної національної музики.

Мабуть в Молдавії працював і о. М. А. Березовський — автор багатьох духовних творів для хору на різні розспіви, написав також і на молдавський розспів Херувимську. Його твори видавала фірма Юргенсона в Москві. Також був відомим і Березовський Володимир (1882-1922).

В Східній Україні в кожному більшому місті і навіть в містечках були добре поставлені церковні хори й ними керували люди з відповідною музичною освітою. Так, наприклад, в Харкові були відомими диригентами й композиторами Концевич Максим П. XVIII ст., М. С. Ведринський, Туровірів і др. В Полтаві був відомим диригентом і композитором Курдиновський Захарій Григорович (1863-1943). Родився в с. Лютинські Будища на Полтавщині в духовній родині, закінчив Київську Академію. Написав Літургію і менші твори. В тій же Полтаві був визначним диригентом — „другим Калішевським” і композитором В. Гиренко (нар. десь коло 1870 р.). Його твори видавала фірма Юргенсона в Москві. В цій же Полтаві в одній з церков почав свою кар’єру й відомий диригент Н. Городовенко. Був знаним композитором і співпрацівник музичного журналу „Баян” в рр. 1907-1910 А. П. Пашенко.

Існували визначні церковні хори з фаховими провідниками в різних великих містах України як Чернігів, Катеринослав, Херсон, Одеса, Миколаїв, Житомир і в менших як Маріуполь, Луганське, Суми, Умань і др. та по містах Кубані й Криму. Взагалі навіть кожне повітове місто мало добре поставлені церковні хори.

На закінчення цього відділу необхідно написати й пригадати про особливе й високорозвинене церковно-музич-

⁵⁶ Див. „З музики” у „Новому Шляху” з 1940 р. П. Маценка.

но-хорове мистецтво в Києві. Хоровий спів, і особливо церковний, в Києві плекався сторіччями й був високо поставлений в Києво-Печерській Лаврі, у церкві св. Софії, в Свято-Михайлівському Золотоверхому монастирі, в Київській Духовній Академії, в церквах св. Микільській, у св. Андрія, в соборі св. Володимира та других церквах. В усіх згаданих монастирях і церквах диригували визначні й відповідно освічені диригенти. Київ також був „батьківщиною” праці двох геніяльних українських диригентів і композиторів. Перший з них віком був Калішевський Яків (Степанович) і другий Олександр (Антонович) Кошиць.

Я. Калішевський (1856-1923) син диякона з Чигирину. Закінчив Київську Духовну Семінарію. Почав диригувати 12-літнім хлопцем. В 17 році життя був запрошений до Києво-Печерської Лаври, де він записав її співи. 1885 р. (29-річним) почав диригувати хором у Св. Софії в Києві. Гармонізував багато церковних співів. Був геніяльним диригентом.

О. Кошиць з Тарасівки на Київщині (1875-1944), син священика. Закінчив: Духовну школу (училище), Духовну семінарію в Києві та Київську Духовну Академію. Також школу ім. М. Лисенка по класі композиції. Диригент славного хору Київської Духовної Академії, хору студентів Київського Університету, з яким їздив по Україні, диригував церковним хором Університету, з 1912 р. диригент Національного театру М. Садовського, з 1916 р. диригент Київської опери, 1919 р. був відряджений з Українською Республіканською Капелею в широкий світ. З цим хором здобув найвищої слави й признання в усьому світі. Був визначним педагогом і др. Це головне з його диригентської праці. Написав велику кількість для хору церковних творів, які видані як „Релігійні твори О. Кошиця”, вид. ім. З. Лиська в Америці 1970 р.

Ці два диригенти створили золоту добу в історії українського хорового мистецтва в Києві — світського, а зокрема церковного співу.

НОВА НАЦІОНАЛЬНА ШКОЛА

Батьком нової української національної музики вважаємо Миколу Лисенка. Він, працюючи над народною піснею, відкрив нові шляхи до її розуміння та її окремішности, знаходячи в тих піснях притаманну їм гармоніку та своєрідний контрапункт. Це виявлялось в побудові багатоголосних пісень, які відкрили для композиторів нові обрії.

Лисенко написав надзвичайну обробку „Діва днесь”, „Пречистая Діво Мати руського краю”, „Розп'яттю Христову” — канти, „Камо поїду от лица...” і др.

Національні своєрідні елементи виразу взагалі існували в українській народній пісні, але їх передше не сприймалось, а може й не розумілось. Розвиваючись, народна пісня набірала на основі старого нових ознак, які кожний композитор сприймав по своєму, на що впливала й освіта композитора. Тому, щоб описувати творчість композиторів, треба мати коло себе для студій оригінальні твори, яких у своїй більшості ми не маємо. Бо ж треба вивчити їх формальну й музичну побудову, і поділити їх на певні групи, подаючи разом з тим їх вартостеву значність.

Ми знаємо, що ще наш славний теоретик XVII ст. М. Дилецький радив своїм учням вживати в їх творах народних тем, що робив і сам. Аналіза його творів дає нам певний образ, а це такий, що він вживав мелодії в чистому їх вигляді, та що він ще мало турбувався за вияв їх характеристик, а твори з них хоч і були цікаві своєю побудовою, але ще зовсім належать до стилю „партеєних” творів його доби.

Київським розспівом, кантами, псалмами й народними піснями жили М. Березовський, Д. Бортнянський та най-

більше з них давав у своїх творах зразки національних звучань і відчужань А. Ведель-Ведельський. Дальші композитори також заглиблювались у київські розспіви і їх відбитки подавали в творах, але від традиційних зразків щодо форми з часів царської капелі Бортнянського не відступали. Тому сучасною національною школою в церковній музиці треба уважати таку, коли композитори, шукаючи нових зразків, ідуть вперед, зрушуючи старі форми побудов, позбавляючись тим рутини. Хоч у нових творах, коли у творчість вносяться досягнення народної поліфонії, композитори не завантажують думок текстів зміною побудов, а скорше поширюють і поглиблюють їх як, наприклад, „Херувимські” стають тричастинними наскрізними творами із заключною частиною. До того ще треба згадати про поширення композиторами в побудовах гармонічних засобів з широким уживанням, включаючи зменшені домінант-септакорди, хроматику, пригідні модуляційні пляни, та різні зручні для Церкви, контрапунктичні засоби. Все це надає тоді творам більшого виразу, кольористики з контрастами і легше тими засобами передаються афекти, які викликають тексти. При цьому не уникається й тем з народніх мелодій, які легко достосовуються до поважності церковного благоліп'я. Зупиняється і твердити й тепер, що в церковних творах можна вживати септакорду тільки в натуральному його вигляді (П. Чайковський), не приєднує слухачів до церковного співу, а сухість і навмисна староладовість творять монотонію, яка відохочує слухати таку музику. (Зразком такого ународнення в московському стилі — а може для старообрядців? — є „Отче наш” І. Стравинського).

Твори авторів нової національної школи і різняться від старих, писаними вгорі, новим трактуванням проблем побудови творів.

Їх твори написані побожно, але з новим оформленням гомофонічно-поліфонічних побудов. В них не бачимо завеликих технічних обвантажень, але, кожний композитор, беручи для обробки якусь стару церковну тему, чи якийсь зразок відповідної по настрою до церкви народ-

ної мелодії, шукає належної для його почувань форми виразу духовного й музичного.

Композиторів, які ще повільно відходили від старих форм можна уважати: Я. Калішевського, В. Петрушевського, В. Ступницького, Ф. Якименка і його брата Якова Степового, з того ж часу й тієї ж школи Павла Печенігу-Углицького, дещо Мих. Гайдая, а може й ще кого іншого, яких творів не довелось бачити. Олександр Кошиць відразу, з першої своєї Служби Божої, яку почав писати в рр. 1912-1916 (видана в Ляйпцігу 1922 р.) став на новий шлях обробки (творчості) по зразках народного багатоголосся та співів Києво-Печерської Лаври.

ЦЕРКОВНА МУЗИКА В ДОБУ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ АВТОКЕФАЛЬНОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ

В жовтні 1921-го року в Києві відбувся церковний Собор, коли оформлено Українську Автокефальну Православну Церкву та вибрано митрополитом її Василя Липківського. На тому Соборі були приявними композитори: о. Кирило Стеценко, Яків Яциневич, Петро Гончаров, Микола Леонтович, Пилип Козицький, Михайло Вериківський, Михайло Гайдай, В. Ступницький, С. Дрімцов і напевно інші, які нам неznані. Ці композитори підтримали побажання Собору тим, що кожен з них почав писати твори для своєї Церкви з українським текстом київського перекладу. Так постали нові і в новому стилі твори для потреб УАПЦеркви. Багато написав творів і обробок К. Стеценко, обрахунку повного не маємо, але нам відомі його дві Літургії (одна народня) і друга для мішаного хору. Ще раніше він написав славну „Панахиду”, співи на річні свята та окремі твори, як дві „Милість спокою” у фа-мінор і ре-мінор. Обидві вони, як і інші твори, пересякнуті народними мотивами і написані з великим знанням хорових можливостей.

Микола Леонтович написав Літургію, яку вперше співано ще 1919 р. 9 травня. Її виконують в Канаді й Америці. Своїм складом Літургія дуже цікава й наближена побудовою до його техніки в опрацюванні народних пісень. Є вісті, що він написав більше церковних творів, але нам не повелось їх дістати. 1971 р. було 50-річчя його трагічної смерті.

П. Козицький написав Вечірню, канон Різдва, частини співів з Ранішньої відправи та досить творів для Лі-

тургії і Шлюб. Його твори особливо цінні своєю побудовою та чистою народністю.

М. Вериківський написав ірмоси Великодня та менші твори. Я. Яциневич лишив Літургію й досить інших церковних творів. П. Гончаров написав Літургію та багато інших творів, як канти тощо. М. Гайдай, як повідомляв його син, написав Літургію на 12 голосів.

Творчість згаданих композиторів стала зразком для інших і тоді з'явилося багато церковних творів, але в ті сутужні часи вони скоро зникали. В ті часи був знаним композитором Федір Дейнека, що працював в Бахмуті, З. Сулима, Попадич, священник в Полтаві, що написав чимало творів. Вже тоді діяв і вчився під чужим іменем о. Іван Заяць. Окрім Літургії (видана в Канаді), написав він багато інших церковних творів. Помер в Америці. Українських церковних композиторів в ті часи в Україні було значно більше та немає як про них і їх твори довідатись.

Деся у вільному світі проживає визначний композитор Вол. Терещенко, що написав „Партесну Літургію”. Написали Служби Божі Григорій Китастих, Юрій Слассьон, — його твори виконувались на Полтавщині в добу відродження УАПЦ. В Канаді написав Літургію та інші твори Сергій Яременко, о. Б. Мальований — дир.-композитор в Торонті, П. Маценко — Літургії, Херувимські і др.

Найбільше з усіх згаданих композиторів написав для Церкви творів Олександр Кошиць: 5 Літургій та багато інших церковних творів, які видані в Америці як „Релігійні твори О. Кошиця” під ред. д-ра З. Лиська.

Згадуючи про творчість композиторів по 1921 р., треба мати в увазі, що кожний з них написав також багато побожних і обрядових творів як колядки, канти, псалми і др.

Наша новонаціональна школа композиторів дала своїй Церкві й народові безцінні твори. Їх треба познаходити, зібрати в одному місці й дати нагоду музикологам працювати над ними. Одночасно треба ті твори виконувати по церквах, на концертах взагалі, а на духовних зокрема, а потім все надрукувати, підложивши під ті твори

найкращі зразки українських перекладів тих текстів і переховати їх для йдучих поколінь. Росте нове покоління музиків і тут, в Канаді та Америці, але на чому вони будуть вчитись, на що взоруватись?

СПИСОК НЕЗГАДАНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Бажаючи записати якнайбільше даних про нашу церковну музику та композиторів, подамо тепер список незгаданих раніше композиторів. Між ними багато визначних наших музик, а досить і таких, про яких нічого не можемо сказати без їх творів, але ми знаємо, що вони існували й робили можливе для них на честь і с:

Церкви. Деякі з них ще живуть і далі продовжують свою працю. В списку притримується більш-менш часу життя композиторів.

Свящ. Абламський зібрав „Южно-русскій” розспів і видав Обіход. Панченко С. В. видав народний Обіход в СПБ 1902 р. Парфеній, ієромонах КПЛ, видав свої твори в СПБ 1897 р. Петрушевський Василь, видав Службу Божу й др. в Москві 1904 р. Віктор, ієромонах КПЛ (1791-1871), видав досить творів. Папа-Афанаопуло — церковні твори, дослідник українського фольклору. Карпенко Л., Новохацький..., Пирогів Мик. — д-р медицини й композитор з Чернігова (1875-1961). Крупницький В. Свящ. Кудрицький з с. Кошлани, Липовецького пов., дир.-композитор. Річинський Арсен, композитор. Свящ. Г. Павловський, композитор. Галкин Іван — співак Придворної капелі, дир.-комп. з Кубані. Мих. Тележинський, комп. і Сергій Тележинський, композитор, кол. декан диригентського факультету у Інституті ім. М. Лисенка в Києві. Капітонич Юліан (†1943 р. в Крем'янці) учитель Духовної семінарії, організував дяківську школу, дир.-комп. Євсєвський Федір (1889-1970) композитор духовної й світської музики, диригент. (Помер в Парижі). Євтушенко — дир.-комп. в Харкові з часів Митроп. Липківського. Дубенський — ди-

ригент по Гончареві в Києв. св. Софії. Сніжинський — дир.-комп. у св. Андрія в Києві 1942 р. Понамаренко Ю., комп. (див. „Діло” з 6 квітня 1935 р.). Свящ. В. Стех, комп., Жовква 1928 р. Свящ. В. Шостачко, комп. в ЗДА. Левицький Борис (1893-1965) інж.-комп. Літургія і др. А. Гнатишин — визначний диригент-комп. у Відні. М'ясніков Федір — композитор, написав багато дух. творів у 1920-х роках (українець). Коваленко, дир.-комп. в Ростові на Дону, багато церковних творів. Г. Проценко — композитор, оперовий співак. Мандрував по Україні, як колись Г. Сковорода, в торбі мав скрипку та необхідну музику. Зупинявся по селах, навчав співати і йшов далі. До старших композиторів належать Порфирій Демуцький (1860-1927), д-р медицини, написав Службу Божу, диригент славного Охматського хору, фолкльорист. Гр. Давидовський (1866-1952) композитор духовної й світської музики, диригент, педагог.

Свящ. А. Кузьминський, спершу вчитель середньої школи, став священником в часі відродження УАПЦ, визначний композитор, згинув 1937 р. Одночасно працювали ще визначні диригенти й композитори як П. Батюк, Ол. Брижаха, композ. Єрхан. Пізніше о. П. Будний, а в Америці: о. Е. Королишин (Служба Божа, Вечірня й др.). Свящ. Савина Василь, комп. Микита І. Скрипник — дир.-комп. . . . Федорів Мирон — дир.-комп., новатор в обробках церковних співів Зах. України. Лукіянович Стефанія, комп. (в Англії), славна диригентка й комп. Щуровська-Росиневич (в Чехії). Хороший Мих. (архієпископ) в Торонті, композитор. Ковалів Іван — дир.-комп., Головка Юрій, дир.-комп., Божик Вол. — дир.-композитор, Антонович Мирослав — дир.-композитор, о. Ол. Биковець — дир.-композитор. Олійник, комп. в Торонті. Свящ. Климентій Прийма.

В останній частині про композиторів і про саму історію церковної музики записані частки великого цілого, що чекають ще своїх дослідників.

ПІСЛЯСЛОВО

Довший час, впродовж років, звертався я через пресу й особистими листами до людей, які багато знають про незнаних не тільки фахівцям, а очевидно й зацікавленому загалові, композиторів, про назви їх творів, які часом люди їх і мають з собою, щоб вони своїм знанням поділились зі мною. Я збирав і збираю матеріяли до написання повної, коли це можливе поза Україною, Історії української церковної музики. На жаль, наші люди вміють мовчати...

Травень 1971 р.

П Р И М І Т К И

Розуміння виразу „Церковний спів”.

Під церковним співом розуміється в першу чергу первісний спів „обичний”, який пізніше записаний в церковно-співні книжки як Ірмолої, Обіходи, Празники, Гласо-пісниці і др. Інакше сказавши, це сталий, щоденний спів без якого в українській церкві немислимі якібудь церковні відправи. Цей спів виконують вивчені дяки, а з ними й народ. (В Східній Україні обов’язки дяків з певного часу виконували псаломщики).

В другому ряді ставимо ці самі співи, які виконуються по монастирях і народом на декілька голосів з пам’яті, або гармонізовані в тому стилі фахівцями.

До третього ряду відносимо співи на згадані церковні мелодії в обробці композиторів. І врешті, вільні твори композиторів для церковних хорів, які вживають церковні мелодії як теми для своїх творів, і коли бачимо в них рідні гармонічно-поліфонічні побудови, які є вислідом церковних мелодій та наближені своїм стилем до наших

старих зразків виразу києво-печерського, почаївського чи якого іншого свого розспіву. Зразками церковно-співних творів композиторів вважаються твори класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя-Ведельського та зокрема недавніх сучасників О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича і др. В останні роки з'являються твори для церкви на вільні теми й часто з основою народної пісні. Їх зараховується також до церковних творів, але тоді, коли вони своїм стилем не порушують церковности та молитовного відчуття вірних і яскраво виявляють побожні відчуття текстів

Ч. І. Перед курсами для бажаючих чути лекції з Історії української культури взагалі й музики, які відбувались в Осередкові УКО у Вінніпезі, я написав довшу статтю про походження української пісні, згадуючи передісторію. Щоб не помилитись в своїх міркуваннях щодо старовини пісень, я вислав свою статтю для перегляду двом нашим славним ученим: В. Щербаківському і Мих. Міллеру. Обидва вчені поставились до статті дуже прихильно. Тут подаю витяги з листа історика-археолога М. Міллера: „...Одержав Вашого ласкавого листа з витинком Вашої розвідки про давню історію музики в Україні. Перечитав залюбки і вважаю, що вона написана цілком науково. Особливий інтерес для мене уявляє її музична частина, хоча вона тут написана дуже стисло, майже схематично. Щодо історичної частини, то вона написана цілком на підставах та відповідно сучасним поглядам більшості українських передісториків. Я ж особисто тримаюся інших поглядів і веду історію українського народу від початку доби степової бронзи, яка й лежить в основі праукраїнської культури. Деякі ж її прояви, яко ремінісценція, характерні для українського народу з його культурою аж до нашого дня. Трипільську культуру, терени якої і не збігаються з найдавнішими теренами становлення українського народу, і яка не залишила по собі безпосередньо ніякого сліду не тільки до сього дня, а вже навіть у скитів, я розглядаю яко історико-культурний епізод. Проте погляди на

це питання можуть бути різні. У нас найбільшим прибічником трипільської культури є проф. В. Щербаківський. Наближається до нього В. Січинський і П. Курінний. Всі вони (крім Щ.) з правобережної України. Між тим на лівобережній Україні Трипільську Культуру навіть не знають. Але у всякому разі Ваша стаття написана досить науково.

В зв'язку з циклом Ваших інтересів, оповідаю Вам про найдавніший музичний струмент, який мені відомий на Україні. В 1927 р. розпочалося величезне будівництво Дніпрельстану. В зв'язку з тим на терені робіт працювала Археологічна експедиція Наркомосу України. В тій експедиції був археолог А. Добровольський з Херсона. Розкопуючи в тому ж році невеличку могилку на правому боці Дніпра біля Кічкасу, він в тій могилці зустрів хлоп'яче поховання бронзової доби, думаю середнього періоду (коло 1,500—1,100 р. до н.д.). Біля хлоп'ячого шкелету, близько, здається, лівої руки, лежала дудка, зроблена з людської плечевої кости. На жаль не пам'ятаю зараз, бо минулося тому 25 років, скільки точно було дірок на тій дудці. У всякому разі до 4-ох. Про це поховання й знахідку є згадка у звіті А. Добровольського про розкопи в Кічкасі, надрукованому в Ювілейному Збірнику Дніпропетровського Обласного Музею, Дн. 1929 р.

А. Добровольський вважав цю рідкісну знахідку-дудку за ритуальну тому, що вона зроблена з людської кости і покладена з покійником. Але мені те не вважається доведеним. При хлоп'ячих похованнях тієї ж доби, ми звичайно знаходимо гайдани (астрогали баранячі), часто складені купками, як діточу гру... Очевидно, цей хлопець, років 14, за свого життя був добрий грець на дуду і то був його інструмент. А з людської кости дудку зроблено тому, що саме плечева кістка є проста й кругла в перекрої, тому й надається для такого струменту найбільш за всі кости. У всякому разі маємо сказати, що в нашому бронзовому віці степовому, в умовах патріархального суспільства, існували музичні струменти, що збереглися повністю й далі, цілими тисячеліттями, майже без

найменших змін. От до таких струментів належить і наша сопілка."

Далі проф. Міллер порівнює її з „Лурами" з Германії й Скандинавії, але ті не мали звукових дірок, а все ж з них могли видобути шість звуків. А скільки ж тоді можна було видобути звуків із сопілки з 4-ма дірочками?! Це одне з повідомлень, яке стверджувало мою теорію про давню музикальність народу, що стверджує здогади і про походження нашого церковного співу...

Це один з фрагментів про сутність нашої музики в тій далекій добі. У нас часто писалось М. Лисенком, П. Сокальським, Петром В., К. Квіткою про орієнталізм в наших піснях, а це мусіло відбитись і на церковному співові. Всі шукали тих причин, досліджуючи пісні орієнтальних народів.

Ми знаємо, що наш народ мав широке співжиття з орієнтом, але й те не значило, що наш народ мусів все запозичати.

Маємо й таке свідоцтво: В „Історії Тарона", яку приписують різним авторам, є переповідь про Кия та його братів... А вірменський історик-письменник у VIII ст. писав, що в 730 роки яких 20,000 полонених слов'ян (яких? — П.М.) були переселені на пограниччя з Вірменією... (Тому подібність в обрядах, мелодіях і навіть в ноші?!)(⁵⁷)

... Прокопій Кесарійський (VI ст.), сумлінний і тямущий секретар полководця Велізарія, розповідає нам дещо близьке до написаного в київському літопису Нестора. Герой розповіді Прокопія, який мав антське (східнослов'янське) ім'я Хілбудій — в часи імператора Юстиніяна 527-565 р. — дістав звання магістра Фракії і управляв прикордонним містом на Дунаї..." („НШ", 25 вер. 1959 р., ч. 73). Отже, контакти були й такого роду.

... Звертаючись до М. Грушевського (т. II, стор. 513, „Історія Руси-України") читаємо про такі дані. В середи-

⁵⁷ Див. у Б. А. Рибаківа. „Древняя Русь — сказання - былины - летописи", АН СССР, 1963, ст. 26—30.

ні і другій половині XII ст. були близькі зносини з кавказькими народами. Численні шлюби руських князів з князівнами й царівнами грузинськими й осетинськими: 1153 р. Ізяслав Мстиславич взяв „из Обез цареву дщерь”. Андрій Юрьевич женив свого сина Юрія з славною грузинською царицею Тамарою”...

Це тільки фрагменти із всіх документальних даних про близьке співжиття Русі-України з Малою Азією — Орієнтом у вузькому сенсі слова.

Надзвичайно цінним документом своєрідності є твердження різних європейських науковців та українських визначних людей як Митр. Петро Могила, Богдан Хмельницький, І. Виговський, які нашу Церкву називали „Роксолянською”, а також і саму Україну називали „стародавня Україна чи Роксолянція” (гетьман Іван Виговський). На малі розселення Роксолян (Див. В. Січинський — Роксоляна — монографія, Лондон 1957 р., стор. 56—57) бачимо населення їх (найгустіше) над Озівським морем.

„В другій половині IV стол., пише В. Січинський, за доби Германаріха — (350-375) в повстанні т. зв. Малої Скитії, себто Задоння, проти готів брали участь також роксоляни, лід проводом свого великого князя Болемира. Ці роксоляни-повстанці були вже християнами, так само як християнство поширювалось і поміж готами”.

Твердження В. Січинського про християнство роксолян можна посунути ще далі назад і це давало мені, як і інші твердження, а зокрема самі українські народні пісні, особливо обрядові, що наш церковний спів самостійний, виріс із надр пісенної культури народу. А також і твердження, що Україна мала християнство далеко до офіційного хрещення, але зовсім певно, що українська церква прийняла з Візантії восьмиголосья та ще дещо, що не змінило самої основи співу. Провідники Візантії, митрополити в Києві і їх оточення, вживали всіх зусиль, щоб припинити й знищити вже існуюче (і мабуть своєрідне!) християнство й насадити своє єдино правильне — візантійське... Про цю боротьбу маємо багато записів в літописах.

КАНТИ (Прим. ч. 2)

У відділі „Інші співи і XVII-XVIII сторіччя” говорилося про канти загально та висловлене побажання мати дослідників тієї доби. Тут знову звертаємо увагу на згадані в тому розділі праці різних дослідників. Широку літературу подає Т. Ливанова (назви її творів подані у згаданому відділі). Зрозуміло, як то в советах практикується, канти також „руський”. Наприклад Т. Ливанова пише: „Виводження „руського” канта з України та з Польщі, це значить нерозуміння його самобутности, непризнання, в дійсності, самостійного мистецького змісту кантів та їх традиції... свідчить про методологічну невірність ставлення дослідника, дуже характерної для нього порочної (розпусти) теорії дослідника, як „Зниженої культури”. (стор. 457, 2-го тому). А далі авторка пише про український „Богогласник”, про те, що деякі канти мають звязок навіть з колядками, як „Народився нам спаситель” (бурсацька колядка з Києва — П.М.), „Шедши тріє царі” і др. Все це зараховується до „руської культури”. Тому у праці згадується про потребу наших дослідників на цьому полі — музикологів, а не менше й наших істориків літератури, які по старій звичці, яка прийшла з Московії, з погордою дивились на якусь там творчість кантів та їх творців як св. Дмитра Ростовського (Туптала), Ф. Прокоповича, Г. Сковороду, В. Тредияковського й др.

Канти ще і в цю добу всіх нас тішать, він ходить між нами — в наших головах, бо наспівуємо мелодії з кантів.

При писанні повної Історії церковної музики канти будуть центральною темою й немов кордоном між середніми віками й початком нової доби.

ТИХОН МАКАРЕВСЬКИЙ († 1706 ?)

(Монах і скарбник останнього московського патріярха Адріана, що жив в царювання Федора Олексієвича — московського царя). Він написав „Правила мусикійського

пінія согласно і чинно сочиненного. Ключ до співу партесного". Написано цей зразок на одному кусні паперу десь в 1676-1680 роках. Решта записів затрачена.

Видано, як „Знаменія осмогласного пінія з літерними помітами і лінейними нотами”, — Обществом любителей древней письменности, число 51, СПб. 1880.

Це документ великої ваги відчитання (розшифровки) знаменних музичних формул, мелозворотів, які носили різні назви й потім з допомогою літерних поміт знавців співу були відкриті й переложені на п'ятилінійну систему — „київське знам'я”. Вартісна ця пам'ятка і як свідчення, що в Московії українські музикознавці та Шайдуров з Новгороду вчили москвинів добре відчитувати знамена (крюкі) тоді, коли в Україні була вже в ужитку київська нотація з п'ятилінійною системою та було вже розвинуте „партесне” мистецтво.

Його приклади залучені до приміток як визначний документ, який необхідно зберігати.

КЛЮЧ ДО СПІВУ ПАРТЕСНОГО

У прикладах над мелодіями в київській нотації подані знамена, а коло них літерні значки, якими пояснювався й відкривався рух мелодій. На долішній лінії та сама мелодія подається в сучасній нотації. (Число 1.)

Під числом 2. подається частка про „Өти с розводамі, істокі осмогласного пінія”, що значить: „Фтити з відчитанням, джерела восьмиголосного співу”. Грецьке „Ө” вимовляється греками як „фт”, але з легкою вимовою букви „т”, як у слові Бог-Фтеос. Москвини вимовляють як „ф”. Тому ми мусіли б писати не Феодосій, а скорше „Фтеодосій”, або, як прийнято у Зах. Україні — „Теодосій”, народня вимова — Хвеодосій.

Далі, під заголовком, написано: „Фтити”, „строкі” — речення, які подані з відчитанням, в оригіналі написані на чистих полях (маргінесі) листка й відчитані знаменами

(крюками), які переведені в київську квадратову ноту, наприклад: в 1-ому голосі ґтита „Господь” написана на полях і відразу відчитана. (Див. 2.)

ґтита 2-го голосу в тексті: „Помисливий ціну”, над словом „ціну” відчитано як на прикладі ч. 3.

Взагалі музичні фрази із знаком „Ө” мають багато в собі нот, як окремих фраз, сполучених в одну цілість, ще приклад з 2-го голосу на слові „Господи”, який відчитано так, як в прикладі 4-ім.

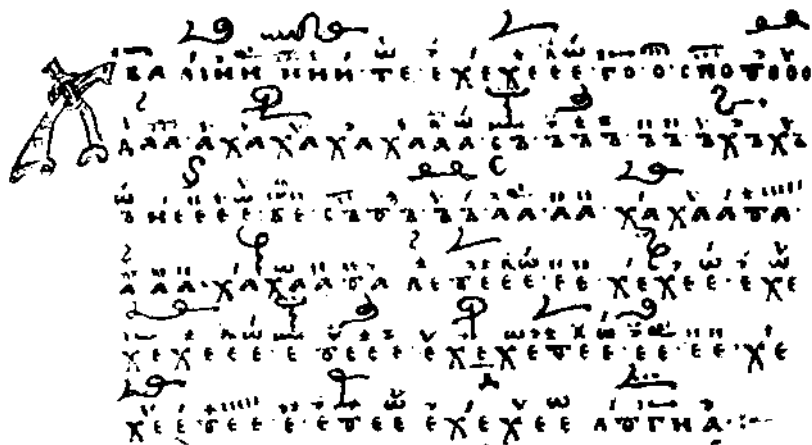
Ще далі автор пояснює: „Тут описані часові знамена, які змінюються в інших голосах різними значками (помітами) і в таємнорізнних лицях (в певних музичних побудовах) знаходяться пояснення, які помагають тим, які навчаються, щоб вони могли розуміти міру і скорочення (дроб) фраз, що заховане в значках. Ці вияснення помагають розумом схоплювати знамена мелодій, коли речення й полівки (мелозвороти) пишуться разом з новими знаками і співаються ті речення побожно і з увагою, щоб співати їх напам'ять...” Потім автор пояснює ще міру (довгість знамен в різних сполуках).

Закінчення таке: „Кінець знаменам восьмиголосного співу, які таємно заховані в лицях і ґтитах з поясненням речень, які тут написані і помітами вияснюються, що відкрито нотною наукою. Це все для тих, які бажають навчитися співу і розумом пізнати тристрочноголосіє: тонке, середнє, дебеле ступання (рух) голосу як підносне і спадне по шаблям ліній, іспацей, а на знаменах літерні поміти.

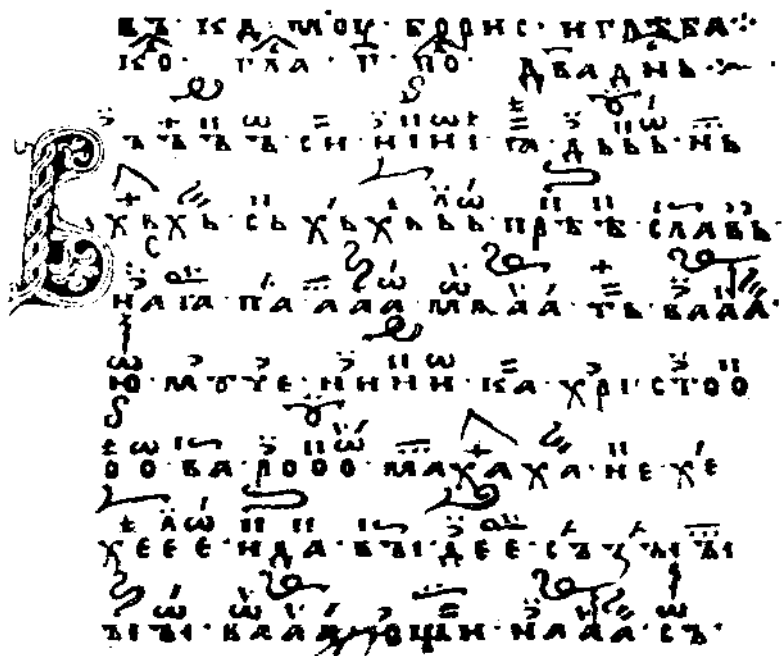
Ізволівшему же Богу начати сіє діло і совершити слава і велілепіє честь і поклоненіє Отцу і Сину і Святому Духу, і нині і присно і во віки віков. Амінь.”

МУЗИЧНІ ПРИКЛАДИ

Число 1.



Книжоник з хабувами, рукопис початку XII ст.



Зразок кондакарного співу св. Борису й Глібові,
рукопис XII сторіччя.

Ключ до співу партесного. (Тихон Макарецький)

Ч.І.

Ч.І.

Голос 7.
(Стріла)

Подізе мле ю скри ша

Голос 8.

И зра иль я ко просла ви ся

Ч.2.

Голос 1.
(Голубчик
борзой)

Я ко сла вно про сла ви ся

Голос 2.

О му же вишня я

Голос 3.
(Стаття ба
крита я мала)

Хри стосъ с небес оря ци те

Голос 4.
(Стріла
ирична)

Я ко Богъ а зъ есмь

Голос 6.
(Слохотя)

Со тво ри ца рстві я тво е му

СТИХИ З РОЗВОДАМИ

Ч.2.

Гос по Аь



Ч.3.
чи ну



Ч.4.
Гос по



Для повнішого розуміння знаків і їх назв під ч. 5. подається „Знамена (крюкі) вияснені нотами в сопрановому ключі з їх назвами”. Для повного пізнання системи знаменного нотопису необхідно простудіювати вартісну працю Е. Кошмідера. Шкода тільки, що і цей вчений називає нашу первісну церковну музику „староросійською”... Її назва: “Die ältesten Novgoroder Hirmologien—Fragmente”, ст. 78-97, München 1955, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften”.

Знамена (крюки) вияснені нотами в сопрановому ключі
з їх назвами, ч. 5

Пара́кля́т Змі́я Голубчик Тихо́й Крю́к Мра́чна

Сві́тлий Пресві́т С подча́сієм Сто́пни́ца Со́чок М Пери́водка

Стрі́ла прес́та́я Мра́чна Сві́та́я Со́бляк Со́роківськото́

За́крита́ Мра́чно за́крита́ Стрі́ла Мра́чна

Сві́та́я Со́бляк Стрі́ла Гро́мосві́та́я

Гро́моподі́я Со́бляк Слотви́т Стрі́ла

с ви́верткото́ Па́ук прес́то́й Бо́ливі

ні́мка Зо́тиза Гро́за хамі́ла " " S

подча́сіє

ЛІТЕРАТУРА

1. Щербаківський В. — „М. В. Лисенко з приводу 40-ліття його смерті" в „Українська Думка", 13. XI. 1952 р., ч. 46, Лондон.
2. Грінченко М. О — „Історія української музики", вид 1922 р.
3. Маценко П. — „Відгуки минулого — О. Кошиць в листах до П. Маценко", вид. „Культура й Освіта", 1954 р., Вінніпег.
4. — „Нариси до історії української церковної музики", 1968, Вінніпег.
5. — „Український церковний спів — історичний огляд", журнал „Віра і Культура", 1954 р., Вінніпег.
6. — „Склад та технічна побудова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолоеві", вид. 1775 р. Прага 1932 р. (дисертація).
7. — „Давня українська музика і сучасність", 1952 р., Вінніпег.
8. — „Д. Бортнянський і М. Березовський", 1952, Вінніпег.
9. — Журнал „Новий літопис" ч. 5 1962 р. та ч. 2—3 1963 р.
10. — „Вісті — журнал музичного та мистецького життя", 1965 р. і другі роки, Мінеаполіс, ЗСА.
11. — „З музики" у „Новому Шляху" (1940—1941 р.).
12. „Українська музика — місячник" з 1937—1939 роки, Львів.
13. Рибakov Б. А. — „Древняя Русь — сказання, биліни, летописі", ізд. АН СССР, М. 1963.
14. Брайчевський М. Ю. — „Походження Русі", К. 1968 р.
15. Металлов В. — „Русская симіографія", М 1912.
16. — „Богослужбное пеніє русской церкви в період домонгольський", Москва 1908.
17. Кошиць О. — „Про хоровий спів на Україні", „Свобода", Нью Джерси, ч. 122, 26 травня 1936 р.
18. — „Про українську пісню й музику", Вінніпег, 1942 р.
19. Стешко Ф. — „З історії української музики XVII ст.", журнал „Українська музика", Львів 1938 р.
20. — „Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні", Прага, 1929 р.
21. — „Церковна музика на Підкарпатській Русі", Наук. збірник „Просвіта", в Ужгороді річ. XII, 1936 р.
22. Кузич-Березовський І. — „Жінка і Держава", Варрен, Міш., 1970 р.
23. Гошовський В. — „Українське музиковеденіє", Київ, 1964 р.
24. Скребков С. — „Русская хоровая музика XVII—XVIII в.", „Музика", М. 1969 р.
25. Беляев В. — „Древнерусская музыкальная пісменность", М. 1962 р.
26. Грушевський М. — „З історії релігійної думки в Україні", Львів 1925 р.

27. Разумовський Д. — „Церковное пеніє в Россіі“, М. 1867 р.
28. Успенський Н — „Древне-русское певческое іскуство“, Т. 1965.
29. Третяков П. Н. — стаття „О древнейших русах і їх земле“ у книжці „Славяне і Русь“, ізд. „Наука“, Москва 1968 р.
30. Тіхоміров М. Н. — „Проісходженіє названій „Русь“ і „Русская земля“ 1947 р.
31. Покровський А. М. — „Основное церковное пеніє“, СПб. 1907.
32. Асаф'єв Б. — „Музыкальная форма как процес“ — кн. 2, Інтонанція, Музгіз 1947 р.
33. Перетц В. Н. — „Історіко-літературніа ізследования і матеріали“, СПб 1900.
34. Смоленскій Ст. — „О трехголосних кантах і псалмах по рукопісам конца XVII і начала XVIII ст.“
35. Сабанєєв — „Історія русской музики“, 1924.
36. Ліванова Т. — „Очеркі і матеріали по історії русской музыкальной культуры“, Москва 1938.
37. — „Русская музыкальная культура XVIII в.“, М. 1952, дві книжки.
38. Смоленскій Ст. — „Мускійская граматіка Ніколая Ділецького, СПб. 1910.
39. „Українське музикознавство“, Київ 1971 р.
40. Микола Дилецький — „Граматика музыкальна“, вид. „Музична Україна“, Київ 1970.
41. „Отечественніа записки“, ч. 36, апріль 1823.
42. Соневицький І. — „Артем Ведель і його музична спадщина“, Нью Йорк, 1966 р.
43. Кудрик Б. — „Огляд історії української церковної музики“, Львів 1937.
44. Берліоз Г. — „Ізбранные статьи і пісьма“, Музгіз М. 1959.
45. Витвицький Василь — „Українська хорова культура“, „Вісті“ 1957—1963, ст. 7—11.
46. Сакович Е. д-р — „Ігумен Кипріян Островський“, журнал „Церква й Народ“, ч. 17—18, 1937 р.
47. Харлампович К. — „Западнорусскіє православніе школи“.
48. Січинський В. — „Роксоляна“, монографія, Лондон 1957 р.

УВАГА: Використана також література, вживана в праці „Нариси до історії української церковної музики“ П. Маценка, Роблін—Вінніпег, 1968 р.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Абламський, 31, 77
 Адріян, патр., 84
 Андрій Суздальський, 11
 Андрій Юрьевич, 83
 Андрій, апостол 16
 Анна Іоанівна, цариця 55
 Антонович, М. 65, 78
 Арсеній, екз. патр. 38
 Асаф'єв В. 21, 34, 51
 Аскольд, князь 13
 Бажанський П. 69
 Балановський Леонтій 41
 Баранович Л. 41
 Баранович Ю. (Георгій) 55
 Батюк П. 78
 Бах П. С. 38
 Бей А. 13
 Беляєв В. 21, 32
 Березовський М. 47, 48, 52, 68, 72, 80
 Березовський М. А. 70
 Березовський Вол. 70
 Берліоз Гектор, 52
 Бетовен Л. 34, 51, 52,
 Биковець Ол. 78
 Бишковський Ст. І. 40, 56
 Бишовський 40
 Біликовський І. 69
 Божик Вол. 78
 Бойченко М. 70
 Бокшай І. 66, 67, 68
 Болемир 83
 Болехівський П. 69
 Борис, князь 28
 Бортнянський Д. С. 31, 34, 47, 51, 52, 53, 55, 62, 68, 69, 72, 80
 Брайчевський М. Ю. 16
 Брамс П. 69
 Брижаха Ол. 78
 Будний П. 78
 Валентин, арх. 56
 Вагнер 7
 Ведель (Ведельський) А. 45, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 68, 73, 80
 Ведринський М. С. 70
 Велеш Е. 65
 Величківський І. 38
 Велізарій 82
 Вербицький М. 59, 62, 69
 Вериківський М. 75, 76
 Виговський І. 83
 Викторин 56
 Витошинський Я. 63
 Віктор 56, 77
 Володимир Великий 13, 14, 15, 17, 18, 51
 Воробкевич Із. 59, 60, 69
 Гавриїл, митр. 48
 Гаджега В. 67
 Гайворонський Мих. 65, 69
 Гайдай М. 74, 75, 76
 Гайдн П. 69
 Галкин Ів. 77
 Ганна 18
 Ганкевич 59
 Гейдель Ф. М., В-во 62
 Гендель Г. 38, 51
 Герасим, арх. 31
 Герасим, ієр. 55
 Германаріх 83
 Гиренко В. 70
 Гліб 28
 Гловачевський А. 55
 Гнатишин А. 65, 78
 Головін 55
 Головня Г. 31, 56
 Головка Юр. 78
 Гончаров П. 75, 76, 78
 Горницький 69
 Горняк А. 69

Число 2.

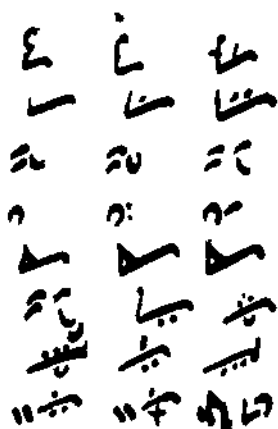
ДЕМЕСТВЕНО.

ДЕМЕСТВЕННИКЪМЪ КЛЮЧЕВЪМЪ ЗНАЧОМЪ
 ЗАБЪ ПОДЪМЪНЪ СОЗВОДЪ (



Значки Демественного співу

Число 3.



Знамена або крюки

Знамена або крюки

Одержима² причини ма. милосърди.

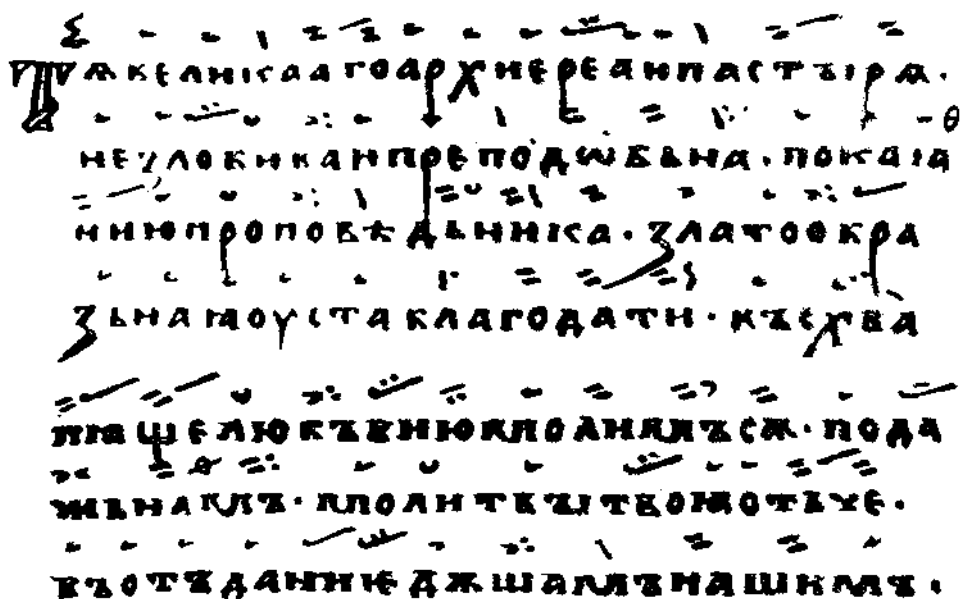
грехами многими. и припа-

ДАЮЩА КЪ ЦЕДРОТАМЪ ТИ. ИКО ПРО-

15 **РОКА ГОСПОДН И СЪПАДЕН МА** ☩

6-та пісня ірмоніс 8-го гол. з XII ст.

Днев. Вечірня, вид. 1962 р.



Зразок українського запису стихир св. Івану Золотоустому
з рукопису XII сторіччя.

- Городовенко Н. 70
 Гошовський В. 60
 Греков Б. Д. 29
 Грибович 54
 Григорій, мон. 28
 Гриневецкий Мак. 58
 Грінченко М. 11, 12, 18, 19
 Грозний І. 32
 Грушевський М. 12, 82
 Галупі Дж. 51, 53
 Глінка М. 34, 51
 Євсєвський Ф. 77
 Євтушенко 77
 Єлисавета 47
 Єрхан 78
 Давидів Ст. 54
 Давидовський Гр. 78
 Дамаскин І. 20, 25, 27
 Дегтярів Ст. 53, 54
 Дейнека З. 76
 Демущий П. Д. 78
 Денисів А. 41
 Дилецкий М. 33, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 53, 64, 72
 Дмитрій-Дмитро (Туптало) 33, 84
 Дмитро 28
 Добридовський Ю. 69
 Добровольський А. 81
 Долежал 62
 Дольницький Із. 58
 Достоевський 58
 Дрімцов С. П. 75
 Дубовський П. 41
 Дубенський 77
 Журовський Ф. Ст. 55
 Загвойський Іос. 40
 Замаревич Мик. 43
 Заласка Я. П. 61
 Заяць І. 76
 Зюська Ів. 43
 Іван Грозний 32
 Ізяслав Мстиславич 83
 Інокентій І-й 54
 Інокентій 2-й 54
 Іоани Золотоустий 62
 Іодор КПЛ. 56
 Іосиф КПЛ. 55
 Іосиф КПЛ. 56
 Калішевський Я. 71, 74
 Катерина 2-га 46
 Капітонич Ю. 77
 Карпенко Л. 77
 Каченовський К. 55
 Каченовський Ф. 55
 Квітка Кл. 82
 Кий 82
 Кишакевич П. 65, 69
 Китастиї Гр. 76
 Кирило 58
 Ковалів Ів. 78
 Коваленко 78
 Ковальницький Дм. 49
 Козачинський М. 55
 Козицький П. 64, 75
 Коленда Ів. 38, 41
 Коляда Ів. 41
 Комаринський 59
 Конєвський Клим 41
 Концевич П. 56, 70
 Колко М. 69
 Коренєв 36
 Королишин Е. 78
 Косов Силь. 37
 Кошиць Ол. 12, 17, 29, 33, 34, 37, 44, 49, 50, 51, 71, 74, 76, 80
 Кошмідер Е. 93
 Кудрицький 77
 Кузьминський А. 78
 Криштальський І. 69
 Крупницький В. 77
 Кумановський М. 69
 Курінний П. 81
 Курдиновський З. Г. 70
 Кудрик Б. 12, 46, 50, 51, 59, 60, 62, 64, 69
 Кузик-Березовський І. 18

- Лаврентій (Хоцятовський) 54
 Лаврівський І. 62, 69
 Лазарович П. 55
 Левандівський Пр. 54
 Левицький Б. 78
 Левковський Дм. 58
 Леонтович М. 75, 80
 Леонід, арх. 18
 Лешковський Ал. 41
 Лещинський Ф. 54
 Липківський В. 75
 Лисенко М. В. 7, 71, 72, 77, 82
 Лисько З. 12, 33, 71, 76
 Лиськова Ев. 65
 Ліванова Т. 35, 84
 Лободовський Сем. 56
 Лосенко П. 55
 Лоренс Фр. 62
 Лукашевич Й. 64
 Лукіянович (Туркевич) С. 78
 Людкевич Ст. 63, 69
 Львов О. 66

 Мазепа І. 38, 51
 Мазурко 38
 Макаревський Т. 24, 40, 84, 92
 Малинич О. 66, 67
 Мальований Б. 76
 Мандичевський Євс. 69
 Мануїл 28
 Мартинків О. 69
 Мартіні, Падре 47
 Матезонський К. 66
 Матюк В. 69
 Маценко П. 5, 6, 12, 16, 19, 20, 25, 26, 44, 54, 70, 76
 Маценко П. І. 57
 Мезенець О. 21, 40, 53
 Мелетій, арх. 40
 Менке-Тімур 30
 Металлов В. 17, 19, 21, 23, 32
 Методій 58
 Миколай 28
 Михаїл, митр. 18
 Михайло, арх. 40, 41

 Михайло, арх. 41
 Міллер М. 80, 82
 Мільчевський Мар. 43
 Модест, КПЛ 56
 Могила П., митр. 83
 Модарт 47
 Мохов Йос. 56
 Музиченко (Музическу) 70
 Мясніков Ф. 78

 Нанке Ал. 62
 Наталія Олекс., цар. 55
 Недільський І. 69
 Неронович Я. 61
 Нестор 82
 Нифонт, еп. 23
 Нижанківський О. 65, 69
 Новохатський 77

 Олексій Мих., цар 42
 Оглоблин О. 47
 Олійник 78
 Ольга, княгиня 18
 Орфей 7
 Островський Кипр. 57

 Павло (цар) 52
 Павловський Г. 77
 Паньківський 59
 Панченко С. В. 77
 Папа-Афанаопуло 77
 Парфеній, КПЛ 77
 Пащенко О. 70
 Пекалицький С. 41
 Перетц В. Н. 35
 Петр В. 82
 Петро І-й 11, 19,
 Петрушевський В. 74, 77
 Печеніга-Углицький П. 74
 Пирогів Мик. 77
 Пекалицький Сим. 41
 Пікулінський В. 41
 Пікулицький 38
 Плешкевич О. 69
 Покровський А. М. 31
 Полторацький М. 47, 51

- Понамаренко Ю. 78
 Попадич 76
 Поповський Ів. 54
 Потьомкін 47
 Прийма Кл. 78
 Прокопій Кесарійський 82
 Прокопович Ф. 84
 Проценко Г. 78
 Разумовський Д. 27
 Рачинський Андрій 46, 47
 Раупах 57
 Рыбаков Б. А. 15, 82
 Річинський Арс. 77
 Роздольський Д. 69
 Розумовський К. 46, 61
 Розумовський А. 61
 Руркевич 38
 Сабанєєв 35, 38
 Саблучка (Саблуков) 55
 Савина Вас. 78
 Садовський М. К. 71
 Сакочив Е., д-р 57
 Сарті 53
 Седлак Л. 62
 Серсаві В. 62
 Сербжинський В. 56
 Сидорович Теод. 38
 Симон Кананіт 16
 Синкевич Хр. 59
 Січинський Д. 69, 81
 Січинський В. 81, 83
 Скрипник М. І. 78
 Сковорода Г. С. 44, 45, 46, 48, 50, 55, 58, 78, 84
 Скородинський 59
 Скребков С. 20, 25, 31, 44, 43
 Сластьон Ю. 76
 Смоленський Ст. 11, 35, 36
 Смоленський О. 69
 Снігурський Ів., еп. 61, 62
 Сніжинський 78
 Сокальський П. 82
 Солуха Г. 56
 Соневицький І. 48, 49, 56
 Софія, цар. 40, 41
 Степовий Я. 74
 Стеценко К. 75, 80
 Стешко Ф. 12, 23, 25, 38, 59, 62, 64, 65, 66, 67
 Стефан 27
 Стех В. 78
 Стравінський І. 73
 Строганов Г. 43
 Ступницький В. 74, 75
 Сулима З. 76
 Суховій Аф. 40
 Талапкович Е. 67
 Тамара 83
 Тернопольський Ф. (Терновський) 32, 40, 41
 Тележинський М. 77
 Тележинський С. 77
 Теодосій 85
 Терещенко Вол. 76
 Тихомиров М. Н. 30
 Тімадіс Е. 9
 Томащук Л. 6, 7
 Тредияковський В. 84
 Третяков П. Н. 29
 Трощина А. 41
 Туркевич Ів. 69
 Туркевич Л. 69
 Туркевич-Лукіянович С. 69
 Туровірів 70
 Турчанинів П. 53
 Ужовський П. 55
 Успенський Н. 29, 31
 Федор Олексієвич 40, 41, 84
 Федорів М. 78
 Феодосій 85
 Феофан 56
 Фіндейзен Н. 35
 Фірцак Ю. 66
 Фотій 15
 Фукс 44
 Хвєодосій 85

Халупний А. 62
Харлампович К. 58
Хілбудій 82
Хмельницький Б. 51, 83
Хоржевський І. 55
Хороший Мих., арх. 78

Цалай-Якименко 42
Цотіс 47
Цьорох І. 62, 63, 69
Чайковський П. 73
Чекаловський Ф. 40
Чорнишук (Чернушин) 38
Шаваровський 38
Шайдуrow 85
Шевченко Тарас 51
Шостачко В. 78

Шербаківський В. 7, 80, 81
Щуровська-Росиневич П. 78

Югасевич І. 60, 61, 64
Юргенсон, В-во 70
Юрій 83
Юрлов 53
Юстиніян 82
Юхновський П. 41

Яворський Ст. 38
Яжевський 38
Якименко Ф. 74
Яковлев Федька 32, 40
Яременко С. 76
Ясилковський Ст. 42
Ярослав Мудрий 51
Ярославенко Я. 69
Яциневич Я. 75, 76

З М І С Т

	Ст.
FOREWORD	6
ВСТУПНЕ СЛОВО	7
МОТТО	8
ВЕЛИКІ ІДЕЇ НАЙПОВНІШЕ ВІЯВЛЯЮТЬСЯ МЕЛОДІЯМИ	9
ВСТУП	11
ПОХОДЖЕННЯ Й РОЗУМІННЯ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ	15
РОДИ СПІВУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ	23
Восьмиголосся і знаменний розспів	24
Восьмиголосся	25
Творці давнього церковного співу	27
КИЇВСЬКИЙ РОЗСПІВ	29
Багатоголосся безлінійного запису	32
Догмати	32
Співи Києво-Печерської Лаври	33
Інші співи XVII - XVIII сторіччя	34
XVII СТОРІЧЧЯ	36
Композитори XVII сторіччя	39
Микола Дилецький	42
Григорій Савич Сковорода	44
ВЕЛИКА ДОБА:	47
Ведель (Ведельський)	48
Бортнянський Д. С. і другі	51
ЦЕРКОВНИЙ СПІВ У ГАЛИЧИНІ	58
Церковний спів на Закарпатті	65
XIX СТОРІЧЧЯ	68
НОВА НАЦІОНАЛЬНА ШКОЛА	72
ЦЕРКОВНА МУЗИКА В ДОБУ ВІДРОДЖЕННЯ УАПЦ	75
СПИСОК НЕЗГАДАНИХ КОМПОЗИТОРІВ	77
ПІСЛЯСЛОВО і ПРИМІТКИ: Канти, Тихон Макаревський, Ключ до співу партесного	79
МУЗИЧНІ ПРИКЛАДИ	87
ЛІТЕРАТУРА	95
ПОКАЖЧИК ІМЕН	97

