

Озари нашъ оумъ божє. свѣ-

тѣмъ заповѣдни твои хъ

и мѣножьствѣмъ благодѣ-

ти твоєю.

ПАВЛО МАЦЕНКО

НАРИСИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ

—oOo—

Видання М. Т. Б.
Роблин — Вінніпер

1968

Павло Маценко

НАРИСИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ
МУЗИКИ

PAWLO MACENKO

A Study of History
of Ukrainian
Church Music

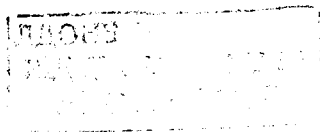
Published M. Th. B.

Roblin — Winnipeg

ПАВЛО МАЦЕНКО

НАРИСИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ

—oOo—



Видання М. Т. Б.
Роблин — Вінніпег
1968

ББК 85.313(4УКР)
М36

ПАМ'ЯТІ БАТЬКІВ МОТРОНИ І ПИЛИПА
МАЦЕНКІВ

Репринтне відтворення видання 1968 р.

Київ, «Музична Україна»

— 4882 —

Printed by the Christian Press, Winnipeg, Man., Canada

ISBN -5-88510-200-7

© М. І. Головащенко. Передмова, 1994

СЛОВО ДО УКРАЇНСЬКОГО ВИДАННЯ

Павло Пилипович Маценко народився 24 грудня 1897 року в слободі Кириківка Охтирського повіту на Харківщині. Після проголошення Української Народної Республіки (21.II.1917) Павло Маценко вступає до лав 2-го Слобідського полку, у складі якого бере активну участь у боях з більшовицько-московськими окупантами. 1920 року його як тифозно хворого англійці вивезли на Кіпр. Видужавши, він переїжджає до Болгарії, де керує хорами. 1924 року вступає на музично-педагогічний відділ Українського вищого педагогічного інституту імені М. Драгоманова у Празі, який успішно закінчує дипломною роботою «35 духовних концертів Дмитра Бортнянського та їх історично-теоретичний огляд». Навчався також у Празькій консерваторії, закінчив Чеську вищу школу педагогічних наук.

Довгий час Павло Маценко працював другим диригентом Українського академічного хору під керівництвом Платоніди Щуровської-Росинкевич у Празі, диригентом церковного хору греко-католицької церкви св. Варвари у Відні. Тут він захистив докторську дисертацію на тему: «Склад та технічна будова мелодії кнївського розспіву в Почаївському Ірмолії 1775 року».

1936 року на запрошення Українського Народного Дому у Вінніпезі переїздить до Канади, де веде активну музично-педагогічну, диригентську та організаційно-громадську діяльність. 1941 року заснував Хор молодих українських націоналістів, очолює освітню секцію Комітету Українців Канади, працює культурно-освітнім референтом Українського Національного Об'єднання Канади.

1945 року Павло Маценко стає співзасновником Осередку української культури й освіти у Вінніпезі і довгі роки працює його секретарем, а також співредактором української газети «Новий шлях», ректором Інституту св. Івана в Едмонтоні, професором музики Колегії св. Андрія при Манітобському університеті та Колегії св. Володимира в Роблінні. Павло Маценко — ініціатор і керівник Вищих освітніх курсів у Торонто і Вінніпезі (1940 — 1945), де готувалися українські диригенти хору. На посаду педагога цих курсів він запрошив прославленого українського диригента і композитора Олександра Кошиця, який працював тоді в США.

Перу Павла Маценка належать Повна Служба Божа на мішаний хор (1931), Служба Божа на три жіночих голоси (1948), а також гармонізація для мішаного хору українських народних пісень, колядок, щедрівок тощо. Він є автором життєписів (монографічних нарисів) про українських композиторів — Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Федора Якименка, Сергія Яременка та ін., а також

численних статей у газетах і журналах української діаспори. Помер Павло Маценко 8 березня 1991 року у Вінніпезі, де й похований.

Він був одним з кращих знавців української церковної музики, про що яскраво свідчить пропонована книжка «Нариси до історії української церковної музики». Власне це перше такого роду, цікаве і фактологічно багате дослідження ще одного виду художньої творчості нашого талановитого, співучого народу.

Як відомо, український народ протягом багатьох століть не мав своєї державності, та й церква наша була підпорядкована Московській патріархії і знаходилася під п'ятою російського «святійшого синоду», а отже все, що було нашим, стало російським, як і сама назва цього народу та його держави. Оригінальні пам'ятники українського церковного співу, що охоплювали період до кінця XVI століття, на превеликий жаль, були знищені різними зайдами та окупантами. А про останні 80 років і говорити не доводиться, бо московська більшовицька тиранія поробила нас бездуховними, безбожниками... Все це й спричинилося до того, що український церковний спів залишається фактично не дослідженим, забутим, а те, що написане чужими і насамперед російськими дослідниками, здебільшого, якщо не сказати абсолютно, не відповідає істині...

Саме тому «Нариси...» Павла Маценка мають велике значення як перша ластівка, що прилетіла в наш край, в Україну після багатовікової зими. Оперуючи досить солідним фактологічним матеріалом, автор знайомить нас з освяченими віками традиціями українського церковного співу і проводить через всі етапи його розвитку та збагачення, розповідає про музичні культури Сходу (Індії, Закавказзя, Вірменії, Грузії, Азербайджану) та їх спільність, дає порівняння різних музичних систем, говорить про церковний спів княжої і домонгольської доби, про лади і теорію грецької музики, впливи Візантії, роди співу української церкви, нотописи українського церковного співу тощо.

Пропонована вам, шановні читачі, ця скромна наукова розвідка допоможе глибше пізнати духовне багатство українського церковного співу, побачити його коріння і відчутти неперевершену красу та невмирущу силу.

Михайло Головащенко

ВСТУПНЕ СЛОВО

Українська Церква має свій, освячений віками і традицією, церковний спів, що бере свій початок від часу проповіді християнства та офіційного його прийняття в давній Русі-Україні.

Основним співом вважається Старознаменний спів та його пізніші скорочення, що був прийнятий і освячений Церквою та записаний (знаменами) в Октоїхах, Мінеях, Празниках і Ірмолоях ще до XII сторіччя.

Разом з ним, ще від часів проповіді християнства, існував і існує й тепер, у різних відмінах спів з голосу т.зв. Обичний спів. Він був особливо шанований. Про це є цікава вістка в Галицько-Волинському Літописі, в "Похвалі князю Володимирові Васильковичу", в літо 6796 (1288 рік).

"...и попове всего города пѣвше над ним обычныа пѣсни, и положиша тѣло его во отни гробъ, и плакашася по немь володимерци..."*)

Старознаменний і Обичний розспіви та прийняті Церквою їх скорочення — це співи святі. В них нічого не дозволяється міняти чи скорочувати людям непокликаним, чи вносити до них якісь додатки, які змінювали б властивості й ритмічну основу мелодій співу і способи висловлювання побожних думок текстів, що освячені віками.

Ці співи — віковічне й дороге надбання наших побожних батьків — виключна слава й святість.

Церковні слова (тексти) з мелодіями, якими вони так своєрідно оспівані і тим освітлені, відкриваючи й поглиб-

*) В цьому випадку оповідається про Обичний похоронний спів. В Літописі підкреслюється, що на похороні князя співали всі священики спів **Обичний**. Та подія відбулась в XIII сторіччі. В той час офіційний Знаменний спів був вже записаний в рукописних книгах і зовсім упорядкований. Отже, як видно, поряд з ним далі уживався найстарший спів — Обичний, навіть і під час похорону князя. Це є свідцтво про тривалість традицій і також про існування двох співів: офіційного — знаменного і народного, старшого — обичного. П. М.

люючи їх зміст, приносять слухачам велику й рідну духовну радість. Мелодії церковного співу створені так велично і одночасно просто й зрозуміло, що викликають захоплення. Тому треба рахувати великим і святим обов'язком для всіх оберігати й плекати наш славний церковний спів та його прийняті скорочення, які найбільше вживаються.

Церковний спів в основі одноголосний. В бігу сторіч його основна мелодія, як і в народній пісні, почала в гуртовому співі збагачуватися, обростати, другим і третім голосами, і так він став багатоголосним. Таким його записано в Києво-Печерській Лаврі, у Києві.

Від XVI стор. до нашої Церкви почав входити в ужиток багатоголосний т. зв. "партесний" спів. Цей спів у різних обробках наших духовних композиторів, яких часто й імена не залишилися для історії, та таких як М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський й ін., був прийнятий Церквою, став основою і зразком для сучасних духовних композиторів та базою для церковних хорів.

**

Любов до історії української церковної музики розбудив у мені мій батько, Пилип Іванович Маценко, а пізніше мій учитель, історик музики й декан Музично-педагогічного відділу Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова в Празі та дослідник історії української музики д-р Федір Стешко. Під його впливом написані й мої перші праці "35 концертів Д. Бортнянського та їх історично-теоретичний огляд" (дипломна праця 1927-28 роки) та "Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолії 1775 року", (дисертація) 1931 року.

Моя недовга співпраця з визначним знавцем церковної й народної музики, світової слави диригентом Олександром Кошицем, піднесла мое зацікавлення церковною музикою ще вище.

Матеріяли до цих "Нарисів..." я збирав ще з 1930 р. Написані вони в роках 1952-56 і пізніше. Перший рецензував "Нариси..." український вчений Вадим Щербаківський († 1957 р.). Він писав: "Читав Вашу працю з великою приємністю. Я вважаю, що Вашу працю треба надрукувати найскоріше... Можу тільки додати дещо з історії та археології, що був. Київську і Подільську губернії та Буковину займав за Геродота нарід, що звався "Ага-

тирси"... Після Геродота про них, Агатирсів, писав Аристотель, що Агатирси не знали письма, а свої закони держали в піснях. Дивіться про те в моїй статті.*)

...У нас в Україні були не тільки малоазійські та передньоазійські впливи, але ціле велике переселення хліборобів з Малої Азії десь на початку III-го тисячоліття перед Р. Хр. А там уже високо, як на ті часи, мусіла стояти музика. Знали там струнні інструменти напр. арфу, навіть на 22 струни, а значить мусів бути й спів... Мені здається, що ми не дурно любимо Івана Дамаскина і Романа Солодкопівця, вони ж були з Сирії. Правда, Роман був з Анатолії... Самі греки, передгрецькі, були теж хліборобськими переселенцями з Малої Азії" (Лист з 1. XI. 1957 р., Лондон, Англія).

Щоб упевнитись в точності деяких своїх заключень, листувався я в тих справах з відомим науковцем-археологом М. Міллером.

Перечитували "Нариси..." й інші авторитетні особи. Всім їм глибоко дякую. Найглибшу подяку висловлюю надзвичайній людині — о. Михайлові Бзделеві, ЧНІ та за моральну підтримку моїй дружині Стефанії.

А в т о р

*) Zu Agathyrsen Frage, v. 9, "Evrazia spetentrionalis Antiqua", Talgren, Leipzig.

1. ПРО ПОБУДОВУ Й ДОСЛІДИ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

Український церковний спів старший від дати офіційного заведення в Україні християнства. Має він в собі багато свого й інших наверстовань, що призбиралися за довгі віки його росту.

Український церковний спів, маючи на увазі його первісний вигляд, став основою церковного співу всього слов'янського Сходу. Під впливом місцевих обставин і психіки народів, що його вживали, спів зазнав немало змін у побудові та прийняв національні зафарбування і тим став відмінним від первооснови. Ці відміни — це своєрідні нарости й скорочення; характерні для діб і оточення мелодичні звороти, прикраси і різність їх виконання, побудова закінчень та особливості в наголосах. (Музичний приклад стор. I).

Це все примушує нас бути обережними в заключеннях про походження українського церковного співу аж доти, поки ця наша спадщина не буде в усіх її відділах досліджена. І треба досліджувати той спів, бо він найбільший і найстарший документ висококультурної спадщини українського народу.

Німецький дослідник Оскар Фляйшер писав, що українські уставні та вільнообіходні церковні розспіви розвинуті краще, ніж західні антифонарі.⁽¹⁾

Олександр Кошиць, український знавець церковного співу, писав так про старовинний церковний Обіход: "Там є форма пісні — "Догмати", де чудово діалектично розвинута ідея втілення Бога. (Пісні св. Івана Дамаскина — † 776 р.). Ці поеми вражають не тільки способом філософського викладу, але й надзвичайно глибокою поезією думання та вислову... Голова може запаморочитись від тонкості логічної будови, дух спирає від захвату поетичними красотами, а серце умліває від простої широти і віри, якою дихає кожне слово, кожна фраза. А що казати про мелодію! Це якась предвічна річка прозорої поезії, що кипить у сталяктитових берегах під промінням незвичайного трансцендентального сонця!

...Я придивився до тих пісень і просто умлів від їх краси! А разом з тим я побачив, що знайшов ключ до їх розуміння. І, знаєте, в чому? — В народній українській пісні”...⁽²⁾

Український церковний спів у дослідному розумінні й досі майже незацеплена ділянка. Сталося так, що лихоліття позбавили українських дослідників можливості користуватись прямими пам'ятниками свого церковного співу. До того ж, як твердять чужі дослідники, оригінальні пам'ятки українського церковного співу аж до кінця XVI-го сторіччя знищені...

Натомість, нам відомо, що втікаючи з бурхливого південного сходу (війни з різними ордами), українці відходили в більш спокійні частини імперії Русі-України на захід.

Відбувалось це саме раніше і в спокійну добу, в часи проповіді християнства, що випромінювало з Києва в усі кінці імперії Русі-України. Разом з тим в провінціях імперії насаджувався і церковний спів. Одночасно проповідники християнства приносили з собою з України рукописну літературу, а з тим і рукописи церковного співу.

Обговорюючи наслідки проповіді християнства, а з тим і поширення впливів Русі-України, російський *) академік В. І. Істрін писав:

“Київські князі висилали в міста (сучасної Московщини — П. М.) своїх синів та воєвод, які приходили з своєю дружиною, а Київська духовна влада призначувала в ті міста вище й нижче духівництво, що приносило з собою різного змісту книжки. Ті й другі, творячи основу вищої верстви громадянства, мішались з автохтонами і творили ту саму книжкову мову, яка існувала в Києві...”**)

*) Північного сусіда України народ називає Московщина, а нарід її москалями. Ця назва вживається і в нарисах. В цитатах з московської літератури термін “Россия-российский” перекладається також як “Московщина-московський”. Вживається і термін “російський”, але не “руський”, що значить “український”. В цю добу під советами, щоб затерти різницю між українцями й москалями, вводиться термін “руський”, “староруский”, як ознаку спільної культури, спільного походження... Наприклад, відому працю П. П. Сокальського “Русская народная музыка...” Держ. В-во в Києві, 1959 р. видало під назвою: “Руська народна музика — російська і українська...” М. М.

**) В поданій думці В. І. Істріна є типове московське твердження

Зібрані духовною владою київські рукописи (книжки) стали основою культурного збагачення й дальшої розбудови північно-східніх провінцій аж до насильного “виз’єднання” тих колись вільних князівств з Московією. Там переховувались і переписувались пам’ятки українського церковного співу. *)

По татарській навалі продовжувала державні й культурні традиції Русі-України Галицько-Волинська Держава. Провід її дбав не тільки про охорону своїх кордонів, а також і про духове життя народу. Визначну й особливу діяльність на тому полі розвинув князь Володимир Василькович (1269-1288). Він жертвував церквам необхідні богослужбові книжки й сам їх переписував. Між тими книжками були також Октоїх і Ірмолой. Тому то зовсім слушно твердить історик М. Соколовський, що “На литовську Русь візантійська культура впливала від самих початків через Київ, а від XIII стор. через Червону Русь і Волинь”.⁽³⁾

В нових часах (XIX і початок XX сторіч) праця над українським церковним співом утруднювалася тим, що джерела переховувались в книгосховищах Московії, куди з українськими намірами приступитись було тяжко. Коли ж настав час, що і українці могли користатися своїми джерелами, тоді ними опанувала дивна нехтіть до церкви, соромливе утікання від неї і від церковноспівного мистецтва. Українську духову еліту охопила хвороба служби всесвітнянським (інтернаціональним) ідеям. Тут не треба переоцувати й того, що до тієї знеохоти спричинювалась обставина, що Українська Православна Церква знаходилась під тяжкою рукою російського “святійшого синоду”.

ня, яке глибше необізнаних з правдою уводить в блуд. А це: вихідці з України разом з автохтонами не **творили** “ту саму книжну мову, яка існувала в Києві”, а автохтони **переймали** її живцем, бо мусіли, і користувались готовими працями Києва. І сама назва праці академіка також шовіністично тенденційна, бо ніякої “древней России” там не існувало.

*) Відомий професор Східного Інституту в Римі, Alberto M. Amman в праці: “La pittura Sacra bizantina”, Roma, 1957, описуючи Новгород і Псков, говорить, що “ця територія була частиною великої географічної цілості (Київської Русі — П. М.), яку тепер називаємо Росією”. Культура тієї частини зовсім залежала від Києва. Це стосується і до церковного співу, нотопису, скоморохів і др.

Українськість у церквах затримувалась тільки по селах і містечках України та у визначніших її монастирях.

Досліджували українську церковну музику більше чужинці, а в першу чергу москалі. І треба признати, що вони зробили багато, але все українське старе церковно-співне мистецтво, з домонгольською добою включно, аж до новішої доби (до Лисенка) зарахували до надбань Московії. Користали з їх дослідів і думали, що той церковний спів насправду належить Московії, або, як вони вірять — Росії, і працювали на тому полі й визначні дослідники Європи й Америки. В останні роки й ці чужі дослідники починають добачувати, що москалі у своїх дослідях виходять лише з патріотичного заложення Московії, тому однобічні й минаються з науковою правдою.

Тепер тяжко відділювати українську правду від московської уяви. Це вимагає великого й всебічного джерельного знання предмету та історичної інтуїції, щоб відрізнити непомилково й об'єктивним оком безліч протиріч у самому співі, відділити на верствування різних редакцій, які призбирались впродовж віків існування співу і вже потім думати про дійсне відтворення української церковноспівної минулості.

2. ЗДОГАДИ ПРО ПРОХОДЖЕННЯ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

В московській науці про походження українського церковного співу*) панують декілька гіпотез-здогадів. Перший здогад — це думка про прихід в Україну (в Київську Русь) церковного співу з Візантії під час хрещення України; по-друге, що той спів принесений з Візантії через Болгарію і що він вже був слов'янізований, і потрете, що церковний спів, як і саме християнство, існував в Україні до її офіційного (988 р.) хрещення і що він був самостійним твором українського народу.**)

Виглядало б, що прийняття одного із здогадів не змінить існуючого стану. Церковний спів Україна має і звід-

*) Москалі вважають його "русским". П. М.

**) Про самостійність знаменного співу рішучо твердять і сучасні московські дослідники. В. Беляев у "Древнерусская музыкальная письменность", М. 1962, стор 27 і Н. Успенский в "Древнерусское певческое искусство", М. 1965, стор. 59 і др.

кіля б його не принесли, він став, перетоплений внутрі народної душі, українським. Бо цей спів ще в часи Київської Русі-України став основою церковного співу в північних і північно-східніх її володіннях — у Новгороді Великому та в сучасній Московщині; у формі ж уже київського розспіву (пізніший вигляд знаменного розспіву) був прийнятий і в бувшій царській імперії. Все ж, незалежно від панування того українського церковного співу на півночі, він існував та існує у своїй старій основі як знаменний розспів Української Церкви. На тій самій основі існує з різними його відмінами московський церковний спів, а також і білоруський. Рядом з цими співами в українських і зокрема в московських книгах церковного співу записані і т.зв. співи грецький, болгарський і сербський.

Як вже згадувано, в московській історіографії про походження основного співу Української Церкви існує декілька відмінних здогадів.

А. Преображенський в одній із своїх праць ⁽⁴⁾ говорить, що наш старовинний знаменний спів — це своєрідна редакція грецьких розспівів XII-XIII стор. і що, коли порівняти ті грецькі й українські (в оригіналі — “руськіе” — П. М.) співи сторінку за сторінкою, знайдеться в них багато (без числа!) подібностей в конструкції розспівів... І тому в нього виникає здогад про несамостійність українських церковних розспівів, бо в них використано грецькі розспіви та форми їх музичної побудови.

Дещо інакше задивляється на це Ст. Смоленський, говорячи, що про рішуче значення впливу візантизму на церковну музику при сучасному стані науки не приходиться говорити. На його думку музичні документи в музичному розумінні не читаються і говорять скорше про незначність ніж силу візантизму в нашій музиці. ⁽⁵⁾ Хоч при цьому треба звернути увагу, що в сучасну добу відчитання пам'ятників поступило значно вперед.

В. Металлов думає, що наше нотне письмо (знам'я-крюки) “існувало у східніх греків віддавна і було з IX по XI ст. перебране нами й існує дотепер в нотних знаменних книжках...” ⁽⁶⁾

Отже, симіографія грецька, а чий спів?

Олександр Мезенець, один з визначних знавців старовинного нотопису нашого співу, так говорив в XVII сторіччі: “Сіє (знаки) учинено и снискано и именами прозвано словеноросійськими піснорачители”.

У інших дослідників, як наприклад, у І. Вознесенського, знову знайдемо інші здогади. І врешті, згадуваний вже А. Преображенський говорив: “Знаменний розспів є тільки своєрідна редакція грецьких церковних розспівів XII-XIII ст.”, в іншій праці змінює думку й наближується до заключень Мезенця й Смоленського і доходить до заключення, що “церковне мистецтво старої Русі було її народним мистецтвом”.⁽⁷⁾

Таке узагальнення заманливе, але ні до чого не зобов’язує, бо він не подає джерельних прикладів та характеристики тієї народності.

Преображенський, як і інші московські дослідники, український церковний спів називають “руським”, не зважаючи на те, що постання того співу і пам’ятки про нього походять з домонгольської доби, коли осередок дійсної Русі був у Києві. Слід, однак, згадати, що отой первісний церковний спів, що приносився з проповіддю християнства з Русі-України до північних і північно-східних племен, з яких сформувалася сучасна Московія, впродовж віків набрав місцевих московських прикмет і тому в тій редакції він буде співом московської редакції. Але в своїй основі він має староукраїнські елементи зокрема домонгольської доби.

Все ж спостереження А. Преображенського і І. Вознесенського цікаві й вартісні, бо вони в побудові й мелодії старого церковного (знаменного) співу знаходять елементи народнього співу. І. Вознесенський інколи додає в них і “мирський спів заходу”. Під заходом він розуміє західні землі України: “Це той же розспів, тільки іншої південно-західної редакції. Це спів “Юго-западной Руси...”⁽⁸⁾ Думка зовсім слушна. Західноукраїнські мелодії Ірмоліів, що про них оповідає Вознесенський, відмінні від тих же мелодій знаменного розспіву московської редакції.

Ці всі терміни й вирази як “малоросійское вплианіє”, “Юго-западна Русь” і врешті обзивання всього “руським” уводять в блуд чужинних дослідників, звичайно про те мало поінформованих. Таким чином свідомо, чи й не свідомо, московські дослідники русифікують культурні здобутки українського народу.

Олександр Кошиць присвятив чимало часу студіям про впливи української народно-пісенної стихії на церковну музику (чи може, як він зауважив — церковної сти-

хії на народню) і стверджував свої висліди прикладами, напр.: "...біля мелодій знаменного напіву можна написати мелодії навіть деяких сучасних пісень... кровна подібність їх просто вражає".⁽⁹⁾ В прикладах він подав і вибрані ним із різних церковних співів, що записані в ірмолоях, характерні мелодії з веснянковими зворотами.

Незалежно від всього в науці глибоко вкоренилася думка, що українські церковні співи обов'язково мусіли в своїй основі мати візантійські мелодії. Бо ж... християнство прийшло з Візантії. Тому пильно досліджуються грецькі манускрипти й тому постають різні гіпотези. Цікаво, що ще, здається, ніхто не порівняв записаних і навіть вживаних на Буковині мелодій грецьких восьми голосів із голосами знаменного розспіву. Ті співи зовсім відмінні.*)

В розвідці п. з. "Візантійські елементи в Антифонах Української Церкви" д-р Мирослав Антонович знаходить в тих антифонах фігури, каденції чи характерні звороти української народньої пісні. В кінцевих заувагах він стверджує, що українізація візантійських мелодій не була їх звичайною варіацією: вони підпали сильному впливові української музичної культури і через те в більшості випадків їх треба уважати новими творами, які були побудовані на мелодичній базі старовізантійських церковних мелодій".⁽¹⁰⁾

Це твердження сходиться із здогадом А. Преображенського, що знаменний спів уважає тільки своєрідною редакцією грецьких церковних розспівів XII-XIII сторіч. Все ж д-р М. Антонович знаходить в тому церковному співі приямність характерних зворотів української народньої пісні. Він немов продовжив досліди О. Кошиця і це все разом відкриває перед українськими дослідниками церковного співу обрії, повні цікавих і несподіваних можливостей.

Треба тільки усвідомити, що кожному дослідникові доведеться користуватись поважною щодо кількості й значення літературою московських учених, а також і інших чужинців, які студіювали ту саму літературу. Крім того, у відділюванні українського від чужого, потрібно

*) Тут маємо на думці книжку, що зветься "Церковная Псалтир или Писнослов", сочинил Ієромонах Емануїл-Євгеній Ис. Воробкевич, в IV відділах, Чернівці 1895 г.

значної вправності та глибокого знання джерел. Взагалі, походження української церковної музики і закони її розвитку можна пояснити тільки тоді, коли вона вивчається поряд з історією народу, що є творцем і носієм цієї музики. Надійні висновки в питаннях генези розспівів можна здобути лише шляхом зіставлення висновків з музикологічних досягів, опрацьованих порівняльно-історичним методом, із свідченням історії.

3. ЕЛЕМЕНТИ “ОБИЧНОГО” И “ОФІЦІЙНОГО” СПІВУ

До джерел відносимо все, що може допомогти нам пізнати музично-історичні процеси. Тут маємо на увазі речеві пам'ятки включно з археологічними знахідками, самі твори і також їх описи та студії про них.

Джерел церковноспівного українського мистецтва маємо досить. Це в першу чергу пам'ятки домонгольського періоду української історії (X-XIII стор.). “Це та доба, коли в нас заведено церковний спів (чи, може, скорше доба, коли спів почали записувати, бо ж перший документ української симіографії знаменного співу” “Студійський Устав” — походить з 1096 р., П. М.), коли він почав рости й розвиватися, перетворюючи чужі, запозичені елементи у свої, рідні... до цієї категорії будемо зараховувати не тільки книжки, що походять з України (колишньої Київської Русі), але й усі так звані “слов'янсько-руські” нотовані богослужбові книжки домонгольської доби, без огляду на те, звідки вони походять, чи з України, чи з Новгороду, чи з Суздальщини, чи з Білорусі. Ми маємо право це робити не тільки тому, що книжки, які з'явилися за цієї доби в інших, крім України, місцевостях, це тільки копії з київських книжок. (У Києві з'явилися перші у східній Європі богослужбові книжки). Тих пам'яток ми маємо не мало. Дійсно, Н. Волков... налічує їх 25”.⁽¹¹⁾

Джерел з пізніших століть лишилось небагато. Це літописні пам'ятки, твори полемістів та самий церковний спів, як найважливіше джерело, що записувався в різних книжках для потреб церкви. Порівняльна праця над рукописними записами співів, починаючи від добре відчитаних записів XVI-XVII стор. і йдучи на їх основі аж до первісних рукописів знаменного співу, зіставлення спільного й відмінного з відшукуванням додатків, впливів народної творчості на церковну, а може й навпаки, відкриває широкі простори до нових думок-здогадів і заключень.

Гарним прикладом цього може бути “Блажен муж, алилуя” із Всенощного бдіння” Києво-Печерської Лаври. Порівнюючи його мелодично-ритмічну побудову з народньою піснею “Ой, у лузі та й при березі”, знайдемо багато спільних рис. Хто запозичив? Нарід від Церкви, чи навпаки? Така праця цікава і вдячна. Нею можна, коли дослідник буде одночасно й знавцем народньої пісні, знайти родовід і національну приналежність мелодій. “Тут до помочі повинна стати історія й етнографія, постуляти ж теоретичного характеру повинні вживатись як прислужуючі в другу чергу з огляду на безліч впливів та заплутаний історичний шлях нашої нації”.⁽¹²⁾

Не маючи важливих вислідів праці О. Кошиця про наявність в церковному співі мелозворотів народніх пісень, опублікованих 1945 р. і праці д-ра М. Антоновича з 1955 р., М. Грінченко в своїй “Історії Української Музики” (1922 р.) писав: “Щодо церковної української музики справа майже не починалася. Перш за все, наша церковна музика майже цілком вважалася надбанням сусідів, росіян, і якщо вона і досліджувалася, то завжди з поглядом чисто московського, і тому дослідувачеві-українцеві до таких праць треба ставитись з великою критичною обережністю. Український церковний спів, його походження, техніка його будови, **залежність його від народніх мелодій**, (підкр. П. М.) сторонні впливи на нього, його еволюція — все це навіть не намічалось до розроблення”... (Стор. 35).

Український церковний спів, як говорить історик М. Грінченко, недосліджений, а до праць наших “сусідів-росіян” треба ставитись з критичною обережністю. Такої думки були Ф. Стешко, О. Кошиць та й всі, в кого є об’єктивний осуд на основі джерел.

Тяжких питань, які стримують досліді церковного співу та дають працівникам в цій ділянці широке поле до вільних і, часом, неузасаднених узагальнень, багато.

Питаннями першої ваги є: 1. Звідкіля прийшло християнство в Україну; 2. Коли прийшло християнство в Україну, а з ним і церковний спів; 3. Чи християнство прийшло шляхом тиску згори (охрещення Русі 988 р.), 4. Чи може воно проповідувалося вільно і так поширилось, що державного акту треба було лише для затвердження існуючого вже стану.

Відповідь на третє й четверте питання дасть розв’яз-

ку і на інші питання. Як відомо, християнство в Римській імперії, хоч і приносило криваві жертви, росло й могло-нішало. Розвивалось воно з низу, від народу. Змушений ростом нової віри, яку приймали маси, провід держави мусів проголосити християнство державною вірою.

Чи християнство в Україні було заведене наказом згори, державним актом, як уже прийняла його правляча верства? Чи розвивалось воно, як і в Римській імперії, найперше в нижчих шарах громадянства, а опісля було проголошене державною вірою — покищо сказати важко, хоч існують різні здогади.

М. Грушевський оповідає про християнізацію села: "Круг ідей церковного християнства поширювався в суспільній сфері, яка була захоплена новою церквою в перших віках існування в Україні. Це були більші міста, княжі двори, адміністрація, дружина, боярсько-купецька верства і всяка челядь до хлопів включно. Державна церква опанувала державний апарат — але він був дуже нескладний і мало розгалужений. Опанована книжність, що стояла в службі церкві, державі і тій вищій аристократичній верстві, витиснула свою печать на вищій культурі взагалі, перемігши та асимілювавши інші впливи: західні (католицькі) й орієнтальні (юдаїстичні й мусульманські передусім). Але в українських масах поза більшими міськими центрами, вона поширювалась повільно й тяжко. Вони жили своїм життям, приймаючи з усього потрохи: і з княжого права, і з нової візантійсько-київської культури, і з візантійської церкви, пересащеної князями в Русь. Але так, як приймали з усіх культурних течій, які переходили через наші краї: беручи те, що вражало їхню уяву, підходило під їхні гадки, знаходило в них щось аналогічне, або відповідало якій потребі життя і свobodно комбінували зо своїм старим релігійним світоглядом, зо своєю поетичною творчістю, зо своїм мистецтвом і менше всього журилися православною ортодоксією, що на все те мала свій взірець і правило.

Сто літ по офіційнім охрещенні Русі, правила митрополита Іоанна (1080-9) стверджують, що прості люди справляють весілля "плясками, гудінням (музикою) і плясанням", без церковного благословення і вінчання, що церковний шлюб існує лише для бояр, а люди до причастя

не приходять. Отже, народня маса християнізувалася здавна і дуже поволі.*)

Візантія безсумнівно хотіла якнайскорше християнізувати провідну верству Русі-України для своїх політичних планів, з тієї причини прості люди вважали християнські обряди справою князівською, тому народня маса християнізувалася поволі. Ці обряди були нові й чужі, а до чужого і до незнаного народ ставився обережно.

З думками М. Грушевського годяться й інші дослідники, напр. Митр. Іларіон-Огієнко, С. Килимник й інші.⁽¹⁴⁾ Останній з них каже: “Зміна віри, хоча б і князя, могла привести знову до розбиття, до неладу. Та й більшість, а краще сказати увесь народ міцно тримався своєї віри, і, певно, не дозволив би своєму князю, щоб він поміняв віру”.

Всі ці погляди нас впевняють, що християнська віра існувала в Русі-Україні з давніших часів, а Володимир затвердив віру народу з політичних мотивів. Нам відомо також, що в Києві ще до офіційного охрещення киян була вже церква св. Іллі^{**)}. А коли соборна, то мусіли б бути ще інші церкви. Хоч може то була **сборна** церква — тобто катедральна. Можна думати, що християнство перед офіційним признанням його державою проповідувалось в Україні довгий час, воно поширилось і набрало значення так, що християнкою стала княгиня Ольга, а потім її унук Ярополк, а головню Володимир, що прийняв сам християнство з Візантії та наказав хрестити народ і тим офіційно проголошує християнство державною релігією України.^{***)}

*) О. д-р І. Нагаєвський у “Кирило-Методіївське Християнство в Русі-Україні”, Рим 1955, в розділі I-му подав багато важливих свідоцтв різних авторів старовини про існування християнства на землях сучасної України далеко до кн. Володимира Великого.

**) Церква св. Іллі і подвір'я того ж імені для руських купців були і в Костянтинополі. Див. вище згадану працю о. І. Нагаєвського, а також його ж працю: “Стародавня Україна в світлі історичних пам'ятників”, останній розділ, де все докладно з'ясоване.

***) Н. Полонська-Василенко в “Початки держави Руси-України” (“Визвольний Шлях”, 1962, Лондон, Англія, червень, стор. 584-592) оповідає, що “Охрещення Руси-України зв'язане з походом Аскольда на Царгород й сталося, як писав в своїх аналах папський бібліотекар Чезаре Бароній в 867 році, і сам покликався на свідоцтва

Приймаючи все згадане за історичну правдоподібність, можна думати, що український церковний спів творився в народі не одне століття до офіційного охрещення Русі-України за Володимира. Так воно могло бути, приймаючи свідчення Ассемані, що Русь була охрещена найскоріше від усіх слов'янських народів, раніше від чехів, поляків, що перше охрещення Русі відбулось 867 р.*) і що у Вишгороді, місті княгині Ольги, був старший, ніж у Києві, християнський осередок.**)

Пам'ятки, які в достатній кількості подають згадані вгорі й ін. історики, стверджують про просочування християнства в Україну ще значно раніше, далеко перед його визнанням державною релігією. Разом з тим приходили туди первісні форми відправ та співу. Який був той спів і які були відправи в тодішніх церквах, годі тепер сказати. Напевно спів і форми відправ мусіли бути прості й наближені до зрозуміння людей.

На всякий випадок можна думати, що той спів не був тим, який могли принести пізніші духовні з Візантії, чи навіть охридські болгари. Про той спів писав Е. Велеш: "Як показують мелодичні формули шляху розвитку каденцій, вони виявляють близьке споріднення і тому можна додумуватись, що походження візантійських співів йде від співів синагог".***)

Коли ж зустрілися два типи співу — витворений на-

грецьких хронографів — Івана Куропалата, Зонара й Никифора".

Про це саме оповідає о. Ісидор Нагаєвський у своїй праці "Кирило-Методієвське християнство в Русі-Україні", Рим, 1954, стор. 15.

Важливою працею Н. Полонської-Василенко, в якій вона описує цю добу, є "Культура України-Руси за дохристиянської доби" в "Самостійна Україна", 1960 р., ч. 9-10, стор. 16-17.

Коли б були прийняті думки Н. Полонської-Василенко і др. до слідників про охрещення Русі-України в році 867, тоді ще виразніше виступить здогад М. Грінченка, що церковний спів був упорядкований ще перед датою охрещення Русі Володимиром Великим.

*) Згадувана праця о. І. Нагаєвського "Кирило-Методіївське Християнство в Русі-Україні", I-й розділ її, стор. 3-30.

**) П. Куринний, "Ремська Євангелія", Наук. Записки УВУ, Мюнхен, 1966, т. IV.

***) E. Wellesz, "Eastern elements in western chant," (Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidie 2. American Series) Oxford Univ. Press for the Byzantinian Institute 1947, XVI, 213 S., II Taf.

родом раніше, т.зв. “Обичний” з часів перших проповідників християнства, із співом офіційним — візантійським, що насаджувався згори, то можна думати, що прихильники обох родів співу звели довгий і упертий бій. Про це є натяки в літописах, якби про насильне усування поганських практик з церков, а то й “бісовських” пісень і звичаїв (це значить — старих і ународнених пісень і звичаїв), щоб замість них завести спів добрий, церковний і християнський, чи інакше “візантійський”. То видно був час, коли разом з давнішим ународненим уже церковним співом, у церковну практику діставалися ще нові народні, у тогочасній термінології “поганські”, мелодії, способи їх виконання і звичаї, тому грецькі владики вживали заходів, щоб позбутися їх навіть при допомозі князів.

Як згадана боротьба відбувалась, про це є згадка в літописах. Це стверджує, що якийсь церковний спів уже був і він був такий інший від насаджуваного згори, що за нього доводилося зводити бої.

Це був бій української стихії з накидуваними згори речами, щоб ними і через них опанувати народом, тобто опанувати Русь.*) Пізніше це перемінилося в боротьбу за впливи Візантії й Риму в Україні, а сьогодні цей бій продовжує антихристиянська Московія.⁽¹⁵⁾

Майже сто років по офіційному охрещенні України, українці зрозуміли плян візантійців і почали ставити їм опір, напр. князь Ярослав Мудрий наказав обрати українського митрополита Іларіона 1051 р. І так занепав “царинин” клир, що прибув з Костянтинополя в Київ, разом з царівною Анною. Не вивчений і не відчитаний ще “кондакарний” спів,**⁽¹⁶⁾ зник і демественний спів, хоч вивчався в заснованій школі за Десятинною церквою: “Ідіже єсть двор доместників за святою Богородицею над горою”, каже літописець.

*) М. Грушевський оповідає: “Перехід київської династії на християнство з погляду візантійців був переходом її на підвладне свого роду васальне становище супроти імперії. Це виявилось ясно в листі одного патріярха 1393 р. до московського князя, де він пояснював, що імператор Ромеїв заразом цар і самодержець “всіх християн” — не можна мати церкву і не признавати над собою власти царя” (Див. ч. 15).

**) Над відчитанням кондакарних знамен працювали перед 2-ою світовою війною в Празі, Чехословаччина, д-р Федір Стешко й д-р

4. ПРО ПОЧАТКИ ХРИСТИЯНСТВА І ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В УКРАЇНІ

Щодо часу появи церковного співу в Україні, треба зробити перегляд подій і звернути увагу на справи, які можуть бути далекі від самого співу, але кинуть дещо світла, напр.: 1. Коли спів з'явився в Україні і 2. звідкіля він взяв свої основи.

Церковний офіційний спів (не “обичний”, що вже існував), прийшов в Україну з християнством і часом його появи можна вважати датою хрещення Русі-України. Він міг бути принесений з Візантії,⁽¹⁷⁾ або з Візантії через Болгарію (грецький спів від південних слов'ян)⁽¹⁸⁾, або, як гадає Смоленський⁽¹⁹⁾, давній український церковний спів виказує самостійні елементи своїм походженням і виявами свого розвитку.*) — ^(19a)

Йосиф Гуттер. Було повідомлення про успішне закінчення праці, одначе світова війна припинила контакт і сам дослідник Ф. Стешко помер 1944 року, а його бібліотеку й архів забрала окупаційна московська влада. П. М.

1962 р. у в-ві “Советський композитор”, М., вийшла праця В. Беляева: Древнерусская музыкальная письменность”. В ній є цікавий III розділ — Кондакарная нотация, стор. 42-50.

*) Про самостійність українського (знаменного) церковного співу є й такі думки: “Порівняння української знаменної нотації з грецькою нотацією, в якій кожний знак знаходиться в точному інтервальному відношенні з попереднім, виявляє, що українська знаменна нотація утворена самостійно і мала свій принцип побудови. Староукраїнські співаки, які створили нотацію, мусіли мати надзвичайну музичну пам'ять і слух”.

А ще далі той же автор ще й так говорить: “Як і знаменна, кондакарна нотація (також) є оригінальним видом нотного письма, неподібним до грецької нотації... та що її творці тільки орієнтувалися на грецьку нотну систему і на її основі створили свій самостійний рід нотації...” (Див. цит. працю під ч. 19a).

В усіх працях згаданий автор замість вживати точно означеного терміну, напр.: Про самостійність церковного співу **Київської Русі**, вживає “русского”, що вводить у блуд навіть таких дослідників чужинців, які знають слов'янські мови.

K. Ger уважає кондакарну нотацію за “зовсім окрему слов'янську відміну” нотації. Carsten Hoeg. The Oldest Slavonic Tradition of Byzantine Music”, стор. 53-54.

Літописець Нестор подає легенду про побут Апостола Андрія, що він з проповіддю християнства дійшов аж до Києва. Що св. Андрій проповідував в Скитії, отже на етнографічних землях України, немає сумніву, і це дає вихідну точку відмінному поглядові про прихід християнства в Україну, а з ним і церковного співу.⁽²⁰⁾

Томашівський⁽²¹⁾ говорить, “що головний терен місійної діяльності ап. Андрія був у варварських околицях Босфору Кимерійського (Керч) і Меотиди (Озівського моря), переходячи з одного боку на Таврійський (Кримський) півострів, а з другого на Таманський і Чорноморський беріг Кавказу”.*)

В дальшому оповіданні про християнство на півдні України він говорить про Боспор, як про матір готського християнства і єпископства, і що Боспорське християнство мусіло бути сильне вже в середині III стор. На його думку під згаданим Боспором треба розуміти столицю Пантикапей (Керч), а то тому, що “там, мабуть, був головний терен місійної діяльності ап. Андрія” (стор. 24).

Сурожська єпархія вийшла з боспорської в III стор., бо і з нумизматики Боспорської держави бачимо, що під кінець III стор. християнство там було релігією державною. На боспорських грошах від 270 р. замість мітологічних постатей з'являється тризуб, а потім хрест. Врешті, на території Пантикапей знайшли християнський надгробний камінь з датою 304 р., який, як думає Томашівський, свідчить про релігійну толеранцію у цій країні ще до Медіоланського едикту.⁽²³⁾

Треба також тямити, що християнство могло існувати і на Таманському півострові (Тматорокань), на кавказькому боці Кимерійського Боспору. Там існувала єпархія.

Хоч самі співи в кондакарях походять, як думає Е. Велеш, від старосирійського багатострофного твору — согіти (sogitha) E. Wellesz, *Byzantinisch Kirchenmusik*, стор. 30-31.

*) Останніми часами дослідники висувують справу побуту св. Климента Папи в Херсонесі на Криму, де він навернув коло 70 громад на християнство, і був за те замучений коло 101 р. по Христі. Див. о. д-р І. Нагаєвський, *Історія Римських Вселенських Архиєреїв*, Мюнхен, 1964 р. та проф. Микола Чубатий, *Історія Християнства на Русі-Україні*, т. I. Рим-Нью Йорк, 1965 р. На стор. 68 читаємо, що Херсонес став християнським на початку IV сторіччя.

Готи мали свого єпископа Теофіла, що жив у Бесарабії, але це не значить, що готи були в тих сторонах носіями християнства. Карташев пише: “на просторі Великої Скитії в середині розселення тиверців, уличів і др. наших предків, починається й історія християнства у готів. Вони сюди прийшли в II-III ст. й осіли над Дунаєм, де християнство вже було... Масове охрещення готів сталось коло 323 р. по останній перемозі Костянтина Великого над ними”.

Томашівський слушно думає, що організаційно, раннє чорноморське християнство походило з Малої Азії й Сирії, що в перших віках нової ери мали найбільший відсоток вірних.

Щодо побуту св. Андрія у нас Евсевій Кесарійський († 340) записав, що учні Ісуса Христа розійшлися проповідувати Євангелію по різних частинах світу, а Скитія дісталася ап. Андрієві. Це підтверджує Евхерій Ліонський († 449 р.) і Єпифаній Кипрський (IV ст.). Грецький хронограф Єпифаній з VIII ст. згадує кілька місійних подорожей ап. Андрія в околиці Чорного моря і що він не був розп'ятий в Ахаї, а в Патрай біля Фанагорії (біля пізнішого Тмутароканья), думає історик о. І. Нагаєвський в згадуваній праці й допускає можливість, що проповідуючи там, він міг відвідати Україну (стор. 4). Ще більше автор вияснює цю справу в праці “Стародавня Україна”.

Іранські племена Скити і Сармати жили в південній Україні, де християнство було заведене рано, як про це свідчать церковні письменники Тертуліян († 240), св. Афанасій Олександрійський († 373), св. Іван Золотоуст († 405), св. Єронім († 420) та інші.

Земля українських племен уличів і тиверців дісталася під вплив римської імперії в часах Траяна (101-107 по Хр.) й була частиною Долішньої Мезії, а християнство в ній було знане вже в II сторіччі. По відході римлян в III ст. уличі й тиверці далі належали до Долішньої Мезії, що була відома як “Мала Скитія”. Тут в м. Томі в часи Діоклетіяна (184-205) існувала єпископська катедра.

В гирлі Дністра, в Тирі, була грецька християнська колонія. Костянтин Багрянородний писав, що в його часи на долішньому Дністрі було видно руїни шістьох міст та висічені на каміннях хрести, як згадує Греков (“Киевская Русь”, М., 1949).

Говорячи ще про побут св. Климента в Криму, бачи-

ли, що на українських землях в перших віках християнство було, і що воно жило там, коли жорстоко переслідувалось в Римі ⁽²⁴⁾ та що воно було визнане релігією в Малій Азії, і на півдні України скорше, ніж в Римі.

Грузинське передання про св. Андрія таке, що в I-ому сторіччі по Христі він прибув з проповіддю до Понтійських берегів із супутником Симоном Кананітом (похований в Абхазії) і там, в західній Грузії, навернув багатьох грузинів на християнство. А вже в IV стор. вся Грузія прийняла християнство з рук рівноапостольної св. Ніни.*)

Щоб глибше зрозуміти обставини і ґрунт, на якому творилася українська музика, а церковна зокрема, треба пам'ятати, що староукраїнська культура трипільського часу цвіла рівночасно з сумерською в Малій Азії та староегипетською в Північній Африці, що ще в ті давні часи формувались обряди українського народу і цикли пісень, які їх виявляли.

Десь коло першого тисячеліття перед Христом фенікійців, які створили були свої колонії над лиманами українських річок, починають висувати грецькі колоністи з міста Мілету. З ними прибувають на українські землі купці, жерці й мистці. Вони засновують міста-республіки; зв'язують цілий край торговельними пунктами і тоді вже грецька культура стала впливати на спадкоємців української культури трипільського часу.

Між гирлами Буга й Дністра постала в 645 р. до Хр. найстарша грецько-йонська колонія ОЛЬВІЯ. В гирлі Дністра Тира — сучасний Білгород чи Акерман. На Кримському півострові, коло Севастополя, Херсонес-Корсунь, Танаїда — Таганрог, Кіпа, Корокондама, Гермонаса, Горгіпія й ін. та на кавказькому березі Таматарха-Тьмуторакань (Тамань).

Ці грецькі колонії в Україні були носіями грецької культури та ширителями християнських ідей, як уже згадано, туди заїхав св. ап. Андрій і там був засланий св. Климент Папа. В тій південній смузі України плекалось християнство, впливаючи і на автохтонне населення, а разом з тим творився і церковний спів.

*) Закавказье, ч. 45, 1911 р.

5. МУЗИЧНІ КУЛЬТУРИ СХОДУ І ЇХ СПІЛЬНІСТЬ

З розвитком життя на середньому Подніпров'ї, збутки минулого в пізнішій київській традиції притемнилися і призабулись. Тому треба було звернути увагу на хронологію течій східних і західних, ролю елементів грецьких, римських, східно-азійських і турецьких в добі формування української ритміки і мелодіки.⁽²⁵⁾

Порівнюючи народні музичні культури індусів, персів, грузинів і вірмен, їх вірування, обряди, форми релігійних ритуалів і час виникнення та їх означення — знаходимо в них багато спільних рис з українськими обрядами. Інколи їх зміст такий подібний, що їх відрізняють лише назви та мелодії.

Ще з часів імперії Олександра Великого Туркестан був центром різних культурних впливів та увійшов у культурні й політичні зв'язки з північно-західною Індією (басейн Інду). В цьому кітлі елементів культур геленізму, малоазійського, індуського і месопотамського витворилися своєрідні форми і вони перейшли до центральної Азії та до українських степів і Чорномор'я. Ці впливи чітко відбиті в українській літературі, як "Девгенієво діяніє", "Індійське царство" й ін. Цей контакт залишив сліди і в українській музиці,⁽²⁶⁾ і характеристичні риси тих культур можуть мати щось спільного з музичною культурою давньої України, тому пригляньмося до того докладніше.

А. ПРО МУЗИКУ ІНДУСІВ

Все красне мистецтво індусів пов'язане з релігією. Музична індуська скаля поділена на 22 малі інтервали (шрутіс). З цих малих інтервалів твориться послідовність сімох тонів, які в інтервальному відношенні зовсім подібні до сучасної європейської скали **до-ре-мі-фа-соль-ля-сі**. Маленька різниця мається в інтервалі між соль і ля: в індусів цей інтервал довший на 5 тремтінь (замість 360-400 тремтінь, в індусів є відношення 360-405).

Гама із декількох тонів, сплетена в композицію, в індусів зветься *рага*,*) описує теоретик Вішнадар Шіралі.

*) Жанри музично-поетичного мистецтва арабів, азербайджанців, вірмен, і принципи "макама" доходять до старовішніх "рага" і до античних "нома". Див. Р. Грубер, Всеобщая история музыки, I, стор. 159-160.

З цих раг, яких є 132, індуси укладають свою музику, але всі раги виводяться із гам, в яких автоматично розрізняються діези й бемолі (півтонові відношення). Найважливіші раги, що перенесені на нотову систему, вияснюють природу гіндуського співу.

В давнину для записування мелодій вживали буквенної нотації. Незалежно від того індуси передавали свої співу з роду в рід з пам'яті.

Раги діляться на три роди: 1. композиція з п'яťох тонів (пентатоніка); 2. з шістьох тонів (гексатоніка) і 3. з сімох тонів (гептатоніка).

Музичних інструментів в індусів багато. Деякі з них подібні до українських старовинних інструментів, а два рази зігнутий ріг звється д у д а к а.⁽²⁷⁾

Порівняння основних індуських раг та композицій з системою українського ірмолійного (знаменного) співу та з його мелозворотами дають зразки мелодичної схожості, що викликає враження тонального споріднення. (Див. приклади, 2 стор.).

Б. МУЗИКА ЗАКАВКАЗЬЯ

Кавказ і Закавказзя в давнину були в тісному контакті з Сирією, Палестиною і Єгиптом з одного боку; з другого боку з грецьким світом і з третього — з Іраном, Індією і Туркестаном.

Племена, що заселяли землі сучасних Вірменії та Грузії, звались Урарти. В сиву давнину вони розвинули високу матеріальну й духову культуру. Від IX ст. перед Христом почала творитися могутня Урартська держава, що вела війни навіть з такою на той час потугою як Ассирія. Головні племена, що створили державу Урарта, були відомі тепер — грузини та вірмени. Вплив їх культур простягався на Кавказ і суходолом на сучасну Кубань і він мав якесь відношення до постання деяких форм співу і звичаїв в Україні. Як українці так і старовинні урарти були хліборобами і мали високу культуру. На них великий вплив мав Іран.

Грузія й Вірменія мали свої окремі держави, і будучи в зв'язку з Сирією, Кападокією та Кипром, куди дуже рано прийшла проповідь християнства, вони визнали християнство державною релігією в IV ст.

Рим, а головню Візантія багато потім користали зразка-

ми розвинутих в тих краях богослужбових форм, а зокрема співу. (28)

В. ПРО МУЗИКУ ВІРМЕНІЇ, ГРУЗІЇ І АЗЕРБАЙДЖАНУ

ВІРМЕНІЯ. Оглядаючи пісенну творчість вірменського народу, впадає в вічі велика подібність її з українською піснею, яка є історією народу, і те саме треба сказати про вірменську пісню. В циклі їх обрядових пісень знаходимо обрядову спільність з українським весіллям. Також у піснях, пристосованих до церковних свят, наприклад Різдва Христового, знаходимо подібність до наших щедривок, у них вони звучать “дириндез”. Є тут і пісні весни, і любовні із згадкою в тексті слова “Яр”, побутові і др. Особливу увагу викликають пісні т. зв. професійні, цебто пісні, що їх виконують професійні співаки. Там знаходимо оповідачів-речитаторів історичних подій (випасани), як в Україні Боян, Митус; співаків (гусани), що виконують радісні пісні: забави, весілля; співаків, що виконують пісні танкові, сумні, оповідальні та голосіння. Ці співаки пригадують українських скоморохів.

Особливо цікаві для нас співаки “ашуги”, які зовсім пригадують українських кобзарів. Це мистецтво прийшло до Вірменії й Грузії з Арабії і найвищого розквіту досягло в VIII ст. У самій Вірменії розквіт діяльності ашугів починається з XVI сторіччя. Їхні пісні примхливі, з великим числом прикрас та затримками в формі корон (фермат). Це співані деклямації, де нерідко стихам відповідає музична фраза, зовсім як в українських думах. Спільність можна побачити і в одягах колишніх українських селян чи козаків з одягами вірмен. (29)

2. ГРУЗІЯ. Народня пісенна творчість Грузії дуже подібна до вірменської. Тут ашуги співають більше по селах, а по містах “сазандари”, як гусани в Вірменії. Вони часто виступають у складі “тріо”.

3. АЗЕРБАЙДЖАН. Окремо треба приглянутися музиці Азербайджану, якої система має багато спільности з вірменською та грузинською.

В музиці Азербайджану нас особливо цікавить форма класичного музичного твору мугам.*) Мистецтво

*) Мугам (макам, маком) — це арабський вокально-інструментальний цикл. Він характерний мелодичними зворотами та рондоподібною побудовою.

мугама належить до арабо-іранської музичної культури і розповсюджений він, часом під різними назвами, між народами Ірану, Арабії, всього Азербайджану та Туреччини. Мугами мають свої назви як “раст”, “шур”, “сегах” і др. Мугам по перському значить — спів на основі правил. Мугами зложені з мелодичних частинок, які в співі йдуть одна за одною і мають свої назви. Мугам по своїй побудові — це щось як в Українській Церкві стихира,*) що також зложена з частинок-мелозворотів і що кожний з них в старовину мав також свою назву.

Теоретичний бік азербайджанської музики до недавнього часу не був вистачально досліджений. На цьому полі значну працю виконав дослідник Узеїр Гаджибеков. (30)

Його праця відкриває нові можливості для дослідження походження і споріднень в побудові знаменного розспіву, основного співу Української Церкви.

В старовину в музиці Азербайджану нараховувалось 12 ладів. Гаджибеков думає, що їх тільки вісім**) і вони основні, а від них можуть бути побудовані лади, що знаходять пристосування в народній пісні. Системи цих ладів побудовані на тетрахордах. Від кожного ступеня ладу можна будувати чисту кварту. В квартових ладах тетрахорди з'єднуються, зливаючись, а це так, що горішній тон попереднього тетрахорду є одночасно основою для наступного.

В квінтових ладах новий тетрахорд починається від ноти, що йде за останньою попереднього тетрахорду. В

*) Про побудову стихир Компанейський дає такий приклад (в непоінформованих людей це викликало здивування): “Чергування тем в найбільш вироблених “Рондо” Бетговена можна виявити такою формулою: АВА+С+АВА. У Великодних стихирах “Най воскресне Бог” така формула тем: АВС+В+АВА. Тут п'ять тем (мелозворотів), 5 заспівів, 5 середніх мелозворотів з декількома парами доповнюючих мелозворотів і 5 доспівів. Типові мелодії цих стихир зложені з 5 тонів, або помноження на 5. Це п'ятичасткова система.

Глюк (XVIII стор.) і Вагнер (XIX стор.) завели у своїх творах музичну деклямацію, як новинку, а у нас вона цілі сторіччя на клиросі у дяків. (Компанейський: Стихири Пасхи, “Русская музыкальная газета”, 1902, чч. 20-21).

**) Назви ладів: раст, шур, сегах, чергах, шуштер, баяті ісфаган, забиль, хумаюнь.

секстових ладах тетра хорди роз'єднані, а це — другий тетра хорд починається через один після попереднього. Інтервальне співвідношення між тонами в тетра хордах ладів затримується однакове.

Найстарший і найбільш вживаний лад **раст** має тетра хорди, побудовані по системі **тон, тон і півтона**. Правила до його вживання розроблені до дрібниць. Шосте правило особливо цікаве, воно зовсім тотожне із законом побудов знаменного співу: Початковим тоном твору може бути якийнебудь тон звукоряду, але переважає тоніка, яка часто вживається не відразу, а по деякій підготові.

В прикладах тих 8-ми ладів знаходимо: 1. Повний звукоряд української ірмолонної системи (ірмолонісія), це лад **раст**; 2. часто вживаний в знаменному співові т. зв. еолський лад (натуральний мінор) є тут ладом **шур** з додатком **вгорі сі бемоль і до**; 3. лад **чергях** з послідовністю тонів — **соль, ля бемоль, сі, до, ре бемоль, мі і фа** — споріднений із вживаною в народніх піснях скалею — “мад'ярською гамою”.

Порівняння ладу **чергях** з т.зв. “мад'ярською” скалею викликає враження штучності її назви, бо вона принесена мадярами з Азії над Дунай в IX-X сторіччях.

В українській народній творчості “мад'ярський тетра хорд” вживається доволі часто. На це звертав увагу ще М. Лисенко. Той лад знаходимо в записаній ним пісні “Матінко моя”, яку для хору опрацював О. Кошиць, в думах і др. Нестор Нижанківський вжив її в I частині “Смичкового тріо е-моль”.

К. Квітка висловив свою думку про цей тетра хорд у праці “До питання про тюрський вплив на українську народню музику” так, що гама, яка має півтори тону, властива не туркам, а вірменам, циганам та мадярам.*)

Ця скаля (гама) властива Азербайджанові, вживається вона і в українських піснях, як доказ не впливів, а співжиття в давнину українського народу з автохтонами сучасного Кавказу.**)

Можна ще так думати, що ця скаля властива народам Чорноморсько-Дунайської доби. А П. Сокальський вважає правильніше назвати цю скалю східною, бо вона властива всьому Сходові.***)

(Див. “Музичні приклади” при кінці книжки).

*) Збірник АН УСРС, 1928 р.

**) Доказ про співжиття в давнину українського народу з авто-

6. ПОРІВНЯННЯ МУЗИЧНИХ СИСТЕМ

В дослідях про походження, а може й споріднення української церковної музики, чи її елементів, з іншими системами культурних народів, першорядне значення має система її музичної побудови. Дотепер розшуки довели нас до Азербайджану, Грузії і Вірменії. Вони були під культурним впливом греків, арабів і сирійців. Тому говоримо про греко-арабо-сирійську музичну систему.

В. Металов⁽³¹⁾ у своїх студіях прийшов до висновку, що візантійська музична теорія не відповідає укладові українського церковного звукоряду в такій мірі, як греко-арабо-сирійська. Візантійська система церковного співу має в основі незмінну систему, яка складається із ряду з'єднаних і розділених, чи роз'єднаних, тетрахордів. Натомість звукоряд української церковної музики, як і греко-арабо-сирійський складається тільки із з'єднаних тетрахордів і побудовані на них лади складались із з'єднаних тетрахордів. Ця система вважається найстаршою і її приписують грецькому музичі Терпандеру, що жив коло 645 р. до Різдва Христового.*)

Греко-арабо-сирійська система описана В. Металовим так: "Греко-арабо-сирійська музична система має 4 лади — "макамат". Із них два головні і найстарші: 1. ошак (або інак і ішак) і 2. наова (або неова), як і наші звукоряди G-G (або До-До) і A-A (або Ре-Ре). Кожний лад "макамат" зложений з двох з'єднаних тетрахордів (табакá) з додатковим тоном вгорі, як і в октахордах.**)

Третій головний лад "абуселик" відповідає нашому неповному октахордові (гептахорду). 3. сі-ля (або 4. мі-ре) церковного звукоряду.

Четвертий лад "Раст" не діятонічний, а енгармонічний з інтервалами менше півтона і в церкві не вживається". (Стор. 102). Приклад стор. 3.

хтонами сучасного Кавказу цікаво з'ясовує Василь Чапленко в своїх нових працях: Адигейські мови — ключ до таємниць нашого субстрату, Нью-Йорк, 1966 р. та Нові знадоби до етнологенези слов'ян та інших народів, 1967 р. (Етимологічні досліді).

***) П. Сокальський, Руська народна музика, в перекладі М. Хомичевського з російської мови, Держвид, Київ — 1959, стор. 81.

*) Ambros, Geschichte der Music, B. I. Leipzig 1886, ss. 173-74, 179-180.

**) Fetis, Histoire general de la musique, т. II ст. 1-182.

Отже, кожний лад (макамат) складається з двох з'єднаних тетрахордів (табака) з додатком вгорі одного тону, як це буває і в українській церковній музиці.*)

Наша симіографія не знає означення кожного музичного звуку окремим знаком (як то є в симіографії візантійській і латинській), але на один значок припадає декілька звуків, ціла група нот, як у східній симіографії. І це свідчить, як не про походження нашого співу зі Сходу, то хоч про його східні елементи. До того ж наші знаки дуже подібні до арабських нотових знаків, а інші до єгипетського демотичного письма, що мали вплив на постання мелодично-просодичних знаків та співацьких симодійних знаків Візантії IX-XI ст.

Слов'яно-руська, українська, симіографія виникла і розвинулася під впливом греко-сирійського письма при побічному впливі візантійським та, можливо, дещо і латинським. Греко-сирійською симіографією були записані мелодії і восьмиголосся греко-сирійське, яке в VIII-X ст. під чаруючим впливом особистості І. Дамаскина мало деякий вплив і на Візантію, і з цими знаками наша Церква взяла дещо від греко-сирійських розспівів, відкинувши елементи візантійські, які в греко-сирійському співі з'явилися під впливом придворних співаків.

Твердження Металлова наблизили нас до розв'язки проблеми про музичну систему, але не розв'язали. Ця система з певними відмінами може уважатись близькою до системи української церковної музики та вона напевно не була перебрана живцем. До того ж ми не маємо джерел, які стверджували б користування нею творцями нашого церковного співу. В чотирьох ладах тієї системи четвертий її лад "раст" в церкві через свою побудову не вживається. Натомість в азербайджанській музиці, яка знаходилась під впливом того ж Сходу, лад "раст" відповідає повному звукорядові української ірмолійної системи. Звертає на себе в цій системі увагу й побудова твору

*) Головний організатор східного богослужбового співу і його побудови й симіографії св. І. Дамаскин родився в Сирії, мав грецьке виховання, вчився у Карабрійського монаха, служив при дворі арабського каліфа Мервана II (754 р.), з династії Омаядів, був знайомий з арабською музикою, яку репрезентував при дворі арабський поет і музикант Халіль († 786) — він написав про версифікацію й лади арабської музики полоненого перса Ебіс Сулеймана.

“мугам”. Це все разом викликає враження близького споріднення, а при спілкуванні народів між собою українська народня і церковна музика могли здобути якісь готіві зразки або основи частково з середнього Сходу, частково з Візантії вже по запровадженні християнства.

Коли ж будемо шукати доказів в історії, з неї довідаємось, що Святослав Завойовник в 965-6-х роках завоював московських предків, болгар над Волгою, зруйнував хазарську державу. Після того побив він ясів (осетинів) та касогів (черкесів) на Кавказі і здобув Тьмуторокань, колишню колонію грецьку на півострові Тамані. Тьмуторокань стає українським князівством. Там здавна існувало християнство і там була перша українська архієпископія. Тьмуторокань була в близьких стосунках з народами Кавказу, Закавказзя та Візантії.*)

Про спірну проблему початків церковної ієрархії в Руській Церкві проф. М. Чубатий пише: “Ми ставимо тезу, що за часів Володимира Великого в Руській Церкві не було митрополита, бо не було потреби творити митрополію. Так само ніякий зверхник Руської Церкви не був імпортований з-за границі, прямо тому, що в час хрещення Руси в Руській Державі існувало вже архієпископство, основане вже 120 літ перед хрещенням Руси. Таким був архієпископ Тьмуторокані, полуднево-східньої провінції Київської Руси над Озівським морем на Таманським півострові”. (32) **)

*) П. Сокальський (в праці: “Руська народна музика”, вид. 1959 року, Київ, стор. 182) так говорить про спільні риси: “Ми вже бачили спільні риси в українській музиці з персо-арабською не тільки у ввідному тоні, але й в інструментах; спільність... і в складових частинах орнаментів українського і первісного; видно її також і в одязі, головних уборах і т. д. Так, козацькі шаровари — давньоперського походження; смушева шапка українців властива майже всьому азіатському Сходові; гоління бороди з залишенням вусів...”

Це також наслідки спілкування.

**) Теза проф. Чубатого підтримується й поширюється найновішою працею В. Чапленка — хоч в ній і немає згадки про працю проф. Чубатого. У Чапленка читаємо: “Християнство цей нарід прийняв раніш, аніж Київська Русь, як це переконливо довів болгарський дослідник Е. Георгієв у праці “Письменність руссов” (Кельн, 1964 р.). Див.: Проф. Василь Чапленко, Про давню козащину і пізніше козацтво, “Визвольний Шлях”, травень 1967 р., стор. 576-7 і 8.

Система українського народного співу була власністю великого культурного кола, до якого входили й землі півдня України, Надчорномор'я. Там, приймаючи тезу проф. М. Чубатого, з'явився і церковний спів. Народ від проповідників християнства міг прийняти лише такі мелодичні зразки й музичну систему, що мали спільні риси з основою народного співу. Інші зразки, чужі народньому чуттю, пристосовувались до свого, або вилишались. Зразки прийнятого народом співу заховались в "обичному" *) співі, що передавався від людини до людини та напевно був записаний до перших рукописів церковного співу. Брак джерел того співу зупиняє його дослідження. Про це видатний дослідник церковної музики Бурго-Дюкудре з Паризької консерваторії 1878 р. писав до російського музичного теоретика Юрія Арнольда:

"Я переконаний, що християнство існувало в ваших сторонах (цебто в Україні — П. М.) далеко раніше св. Володимира. Я стверджую, що воно прийшло туди (на Русь) в ту епоху, коли і до Риму проникло, а разом з ним також і музика. Повинні бути усні перекази з того часу. Не можу вірити, що в монастирі св. Іллі в Києві і в інших не знайшлось би рукописів більш давніх, ніж лише XI віку".**)

Можна думати, що українці, будучи співтворцями східного культурного кола, на основі згаданої системи створили свої прості й глибокі, але високо мистецькі церковні співи, відмінні від візантійського й латинського співів, і від спорідненого греко-сирійського співу.

Офіційне заведення візантійської музичної системи, можливо, сталося за часів князя Ярослава (1051-1053 р.), коли "придоша богоподвигаєми тріє півци гречестіи с с роди своїми..."***)) і завели "ангелоподобное пініє".

У сивій давнині через співжиття українців з народами

*) Слово "обичний" розуміти треба як звичаєвий, вживаний щоденно по звичаю; спів, що увійшов у звичай, в цьому випадкові українського народу.

**) Журнал "Церква і Нарід", 2-тижневик, приювачений церковним і церковно-громадським справам. Рік І. Крем'янець, І. 1935 р., ч. 15, стор. 451, автор — Тележинський Михайло.

***)) М. Грінченко Історія української музики, В-во "Спілка", 1922 р., стор. 96.

Сходу, їх музична співтворчість з народами Гінду, а особливо Кавказу й Закавказзя незаперечна.

Це споріднення, включно з раннім християнством на півдні України (Чорномор'я), подібність народніх обрядів, відзвуки впливів в українській літературі княжої доби, спільність у побудові музичних систем та ладів "Раст" і "Шур" із знаменним співом і др., родять думку, що християнство, а з ним і форми церковного співу первісно йшли в Україну не з Візантії через Болгарію чи через Афон, а з Близького Сходу сухими й водними шляхами, зовсім певно з Єрусалиму й Антіохії.

Вже по офіційному заведенні християнства на Русі-Україні приїхали греко-болгарські церковні представники, а з ними різні співаки, і таким чином вони мали вплив на лінію розвитку української церковної музики.

І так справджується думка, що Україна вже в сивій давнині була одним з найважливіших центрів, де перехресчувалися культурні течії з головних джерел Сходу, Півдня й Заходу. Від самих початків свого державного життя Україна була спадкоємницею не лише античної гелленської культури — через грецькі надчорноморські колонії, але також переємницею різномірних мистецьких надбань, які приходили в Україну з Вірменії, Болгарії та ближчого Сходу. Прикладом такого споріднення через взаємний вплив є назви музичних інструментів: інструмент зурна на Сході; сурна — в Русі-Україні в княжу добу і сурма — в нашу добу. Таких прикладів можна навести більше. Особливо сильні й важливі споріднення знаходяться в запозиченнях мовних.*)

*) Див.: Василь Чапленко, Адигейські мови — ключ до таємниць нашого субстрату. Етимологічні дослідди, Нью-Йорк, 1966 р. та його ж — Нові знадоби до етногенези слов'ян та інших народів, кн. 2, Нью-Йорк, 1967.

7. ЦЕРКОВНИЙ СПІВ У КНЯЖІЙ ДОБІ

(Загальні уваги)

Офіційне прийняття християнства Володимиром Великим 988-89 р. та проголошення його державною релігією України було актом, що завершив проповідь християнства та ввів нашу батьківщину в родину християнських держав Європи.

Хрещення князя Володимира Великого і його одруження з княжною Анною, сестрою імператора Василя II було визначним міжнароднім політичним актом. Це був також дальший крок політики його батька Святослава Хороброго щодо відзискання надчорноморських земель. Цей акт підніс повагу кн. Володимира також і в очах самої Візантії, що визнала вплив Київської Русі-України на Надчорномор'ї і Балканах.

Літописці оповідають, що до кн. Володимира приходили люди від різних релігій та що він вибрав віру грецьку, з Костянтинополя. Причин до такого вибору віри мало бути більше, але найбільш правдоподібною була та, що цісарське місто було світовою столицею базилевса. Візантія і її культура манили тогочасних державних мужів. За панування македонської династії, у X-му сторіччі Візантія була великим огнищем людської культури. Її десяте сторіччя пригадує нам італійський ренесанс. Тоді Візантія була передовою державою світу, а водночас духовим осередком цивілізації Європи. Між народами Середземного моря найбільше завдячує їй Італія. Кодекс Юстиніана був тоді основою науки права, а від XI ст. вчили з нього у славній Бульонській школі.

Велетенський гуманістичний рух в Італії по упадку Костянтинополя 1453 р. попередив ренесанс, який взяв свій початок від візантійської культури.

У добі хрестових походів, західні люди для греків були — варварами, а для хрестоносців — еретиками. Однак Візантія з своєю культурою стала виховницею західних народів, бо ж Європа, що дозволила повалити Візантію, сформувалась під її охороною.

Русь-Україна того часу була мілітарною потугою із значною своєю культурою. Письменник Теофіл з кінця Х-го стор., описуючи техніку різних мистецьких виробів у країнах Європи і Сходу, кладе київську Русь-Україну за-раз по Візантії. ⁽³⁴⁾

8. ПОЯВА БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ ТА ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА

У Густинському та Іоакимівському списках згадується, що разом з християнством прийшов в Україну і його ритуал, а одночасно з'явився й богослужбовий спів, як найглибший висловник співотворної уяви.

Літописці кажуть, що князю Володимирові візантійський цар і патріярх “прислаша Михаїла, мужа вельми ученого, болгарина суца, і с ним четири єпископа і мно-зі іереї, діякони і демественики від славян”.) З новою дружиною князя Анною прибув також до Києва повний склад грецьких співаків, так званий “царицин хор”.) В часах князювання Ярослава Мудрого (коло 1051-1053 р.) “придоша богоподвизаємі тріє півци гречестії с роди сво-ими, от них же начат бити в русской землі ангелоподоб-ное пініє, ізрядное осмогласіє, і самое красное деместв-енное пініє в похвалу і славу Богу”.)

З цієї останньої літописної згадки виходить, що тільки від прибуття в Київ трьох грецьких співаків з їх родами “начат бити в русской землі ангелоподобное пініє...”

Дослідники церковного співу хотіли вяснити згада-не літописне оповідання, і дійшли до різних висновків.

Олександр Кошиць писав про “ангелоподобное пі-ніє”:

*) За згаданими списками у М. Грінченка, в Історії української музики, В-во “Спілка”, 1922, стор. 96.

**) Згадана праця М. Грінченка, стор. 96 і з Повісті временних літ, ч. I. М.-Л., 1950, стор. 80.

***) Згадана праця М. Грінченка, стор. 96 і Книга Степенная, ч. I. М. 1775, стор. 224.

“Цей спів мав свою окрему, дуже складну й опрацьовану кондакарну симіографію. Той спів принесли до нас при Ярославі, в 1051 р., “тріє богомудрі півци от Грек” (швидше це були слов’яни з Атона, бо Греція тоді була в сварці з Русь-Україною після війни 1047-48). Він (спів) задовольняв забаганки наших Владик з греків та грекофілів і призначався не для крилосного виконання, а для співу священослужителів у вітварі (лопадики), і мав у собі всі прикмети того візантійського штучно-театрального скиглення, цілком неподібного до нашого співу, про яке Ігумен Данило (XII ст.) казав, що то “верещання”, а московські фахівці XVII ст., “что у греков своя погласіца”.)

Тому, правдоподібно, під “ангелоподібним співом” треба розуміти спів грецький, який бажали накинати Українській Церкві митрополити греки, хоч поряд з тим існував інший спів, не “ангелоподобний”, а свій український.

Раніше згадувалось про інші можливі шляхи появи в Україні християнства, а з ним і церковного співу. Виглядає, що той шлях найбільш правдоподібний і те стверджують також дослідники, як напр. Д. Розумовський, що писав: “Порівняння грецького і нашого знаменного розспіву говорить тільки про їх різницю” (36). Ст. Смоленський в кількох своїх працях приходить до висновку, що наш церковний спів (знаменний) мав усі дані на самостійність, як національний твір по своєму походженні й по деяким відмінам його розвитку. (37)

М. Грінченко, маючи на увазі різні гіпотези про походження українського церковного співу, говорить, що найдавніший церковний спів прийшов до руських слов’ян не шляхом вивчення його по нотних книжках, — чи то болгарських, чи грецьких, — а просто з голосу, через співоцьке минуле, традицію. (38) Тобто, церковний спів існував уже до офіційного хрещення; тому можна говорити про співоцьке минуле, і навіть про традицію. Це і мусить бути обичний спів.

В. М. Беляєв каже ще ясніше: 1. “Староруська писана музична творчість постала на ґрунті народної традиції у вигляді двох одноголосних співочих стилів — знаменного й кондакарного розспівів; 2. Знаменний розспів,

*) “Відгуки минулого” — О. Кошиць в листах до П. Маценка. В-во “Культура й Освіта”, 1954, Вінніпег, стор. 25.

що в мелодичному розумінні самостійний, по своєму походженню є основним стилем староруського співу..." (39)

На тлі гіпотез про походження й зв'язки нашого церковного співу важливою є думка О. Кошиця. Про працю Ю. Арнольда, (40) що пізнав побудову церковного співу, простудіювавши античну грецьку теорію з трактатів Евкліда, Пітагора, Птолемея, Кошиць писав:

"Це все тільки думки норманіста Арнольда, бо українські співаки не трудилися над його грецькою теорією, а співали свій власний звукоряд, кращий і ясніший від елінського, побудований на трихордах, що звалися соґласія. Побудова тих соґласій така: великі терції роз'єднані півтоном, а крюк (знам'я, значок — П. М.) був нотою; висота ступені соґласія позначалась рискою, а висота соґласія точкою. Повний їх устрій складався з чотирьох соґласій і вони з себе творили ряд звуків:

Простое со-	Мрачное со-	Світле со-	Трисвітле
ласіє	ласіє	ласіє	соґласіє
D e f i s	g a h	c d e	f g a
або			
G A H	c d e	f g a	b c' d'

Арнольд не міг знайти залежності наших мелодій від візантійських ладів з їх "кінцевими" й "пануючими" звуками, бо всілякі подібності обумовлюються біологічними законами, по яких роблять побудови, виконуючи математичні співвідношення ліній, кутів і др., цілком інстиктивно. Наприклад, шотландці і китайці мають тожню гаму. Мелодії їх пісень підпорядковані одному і тому ж математичному принципу і мають конструктивну подібність, хоч народи ці не могли цього позичити один від одного. Постання музичних ідей відбувається несвідомо і мимо волі окремих народів їх думка часто працює за загальними принципами. Деякі подібності мелодій індійських, перських, грузинських, візантійських і др., також нічого не говорять про запозичення самої музики".

Науковець і поет Іван Франко так говорив про порівняльні студії: "Наукова метода поперед усього велить розрізняти речі, хоч на око подібні, але сплоджені різними місцевостями, різними культурними кругами..."*)

*) З передмови до "Посмертних писань Митр. Дикарева з поля фолкльору й мітології", Львів, 1903 р.

Кошиць вважає, що праця С. Смоленського про церковну музику має вартість, напр., він писав: "Мені здається, що грецьке візантійське письмо і спів з'явилися у нас пізніше, коли вже необхідне для відправ богослужб в українській Церкві (в оригіналі — русской, ПМ) — тоді ще не признаної — було винайдене й упорядковане своїм способом і розумом... і що ще перед тим постала й виробилась своя нотація — хоч і не без впливу грецької музичної теорії — для запису своїх мелодій, що не змінились і до наших днів... Український (руський у Смоленського, П. М.) церковний спів постав, ріс і розвивався на національним ґрунті, хоч у своїй основі мав спільні елементи з візантійськими мелодіями. Тому в нас є неправильні думки (1.) про час появи церковного співу і (2.) про можливість заведення в народі чужої музичної культури силою".

Кошиць робить таке заключення: "Недоречно все починати з літопису і 988 роком. Коли ж вірити літописам, християнство приніс до Києва ап. Андрій. Якою дорогою він ішов з Єрусалиму? Через Сирію, Вірменію, чи через Кавказ? На Кавказі в IV ст. (в Грузії) християнство було удержавлене. В V і VI ст. на Кубані були вже християнські церкви. Отже, коли було християнство — був і ритуал, і спів по зразку, як з усього виходить, церкви Єрусалимської, що була першою. Церква прийняла жидівський спів і потім розвивала його по місцевостях. В IV ст. вводиться по церквах упорядкована форма співів на 8 голосів — восьмиголосся. Св. Іван Золотоуст вводить його в церкві Костянтинопольській, св. Василій Великий — в Кесарії, св. Єфрем — в Сирії, св. Афанасій Великий — в Александрії, св. Амвросій — в Медіолані, а мелодії тих 8-ми голосів були своєрідні для кожної церкви, були місцевими. Коли в Україні в IV ст. була своя церква, то там також постало восьмиголосся на народніх мотивах, а можна ще здогадуватись, що були перероблені на свій лад також і мелодії сирійські, грузинські та грецькі. Але ніяк не можна подумати, що в Україну були принесені готові мелодії, під які треба було тільки підставити слов'янський текст.

Зовсім імовірно, що кн. Володимир під впливом загальної думки, а також і з політичних мотивів, прийняв християнство урядово й з ним приніс візантійський об-

ряд з грецьким співом, але скоре бажання усамостійнитись від греків, про що свідчить відсутність прецької мови у відправах, вказує також і на те, що до того часу в Україні все необхідне для церкви було своє.*)

Правда, Візантія дбала про підпорядкування Русі-України впливам своєї культури й присилала архітектів, малярів, мозаїстів, а також крютотворців (майстрів нотопису) і демественників. Та ці нові архітекти і малярі проводяться поосібно, а місцева маса дає при будові фізичну силу. В музиці інакше, вона — консервативна. Ось, наприклад, 300 років панує у нас європейська музика, а не може подолати народньої пісні. І тому, зовсім певно, народ слухав демественників і, мабуть, пробував творити по їх зразку, але пам'ятки про те не говорять.

Своя пісня для народу не лише розвага, але суть його душі. Увесь народній світогляд відбивається в обрядах, які пояснює пісня. Зміст цих обрядів виявлявся зовні у віршованому слові, а внутрішнє душевне відношення людини до обряду і його змісту — в мелодії, в її орнаментациї, в малюнкові. Мелодія звенє пісні зв'язана із словом, вона впливає з нього і являє собою наче "грудку глини, на якій відбито рельєф слова". Це зовсім так само відноситься і до церковних мелодій, до їх мелозворотів.

Чи ж можна собі уявити надзвичайність і просто неможливість праці духовної ієрархії (та ще й чужої!), коли б вона вимагала від народу допасовувати своє слово й душу до чужої мелодії?!"

Французький музиколог Вердейль у своїй рецензії на працю Е. Кошмідера,**) уважає її цінною, бо він вперше довів, що порядок співів в грецьким і слов'янським ірмолоях не той самий, і що уклад (аранжовка) співів-од, які знаходяться в Новгородському ірмолоеві XII ст.***), почи-

*) Н. Успенский у праці "Древнерусское певческое искусство", М., 1965 р., стор. 20-21 пише: "Але він (Смоленський) безперечно мав рацію, відсуваючи з'яву співочого мистецтва на раніший час, ніж часи князювання Володимира Святославича".

**) R. P. Verdeil — Byzantinische Zeitschrift, Herausg. v. J. Dölger, 49 Band - 1956 - Heft 1 — "Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragente", II Abhandlungen Bayer Akademie der Wissenschaft, München, 1955. Avec 8 pl. 4°, E. Koschmieder.

***) Церковний спів разом з християнством на північ і схід Московії йшов з Русі-України. Тому співи в тому ірмолоеві рахуємо ук-

наються у Візантії лише в XIII ст. Ще далі Вердейль, згадуючи про нотації, говорить, що старо-візантійсько-слов'янська нотація є далеко старшою від палеовізантійсько-грецької з XI ст. і передовсім від тієї, що в системі Соіslin'a, але що кондакарна нотація дає найяскравіший доказ давнини старослов'янської нотації. Це факт, якого ми не знаходимо в рукописах XI ст., ні пізніше.

В іншому місці рецензії Вердейль говорить, що має мало довір'я до Смоленського, який дав ряд найбільш суперечних теорій, поступаючи з твердженнями довільно, з легкої руки. Також, що в царській Росії стан дослідів був побудований на перебільшеннях, а СССР, як виглядає, не цікавиться своїми релігійними скарбами і документи, що знаходяться в бібліотеках цієї країни, неприступні для дослідників.

Критика Смоленського Вердейлем буде оправдана, бо останній своїх тверджень не документував.

Свідомість про прихід християнства в Київську Русь раніше офіційної дати його прийняття, неподібність нашої нотації з грецькою і її більша старовинність та мелодійна спорідненість церковних співів з народнім "мирським співом" (Смоленський) — могли бути причиною до різних теорій. Бо й сам Вердейль стверджує теорію про "старовізантійсько-слов'янську нотацію".

Отож, виникає думка, що Українська Церква, яка мала перші основи віри, форми і способи відправ, а з ними систему восьмиголосся не з самої лише Візантії, бо вони існували в Русі-Україні ще до св. Володимира.

По 988 році у нас з'явилась і грецька ладова система, але вона не була введена в практику відразу, бо народ продовжував своє церковно-співне мистецтво самостійно аж до останніх днів вільного існування своєї Церкви.

9. БОЛГАРИ І ЦЕРКОВНИЙ СПІВ В УКРАЇНІ

Про прихід християнства в Рус-Україну і з ним давнього, домонгольського церковного співу, дехто гадає, що він прийшов до нас з Візантії через посередництво південного слов'янства і найскорше через болгар. Метал-

райськими, а назва ірмослая походить від місця його переховання, або від місця, де він був переписаний (з мовними особливостями переписувача) з українського оригіналу. П. М.

лов ⁽⁴¹⁾ каже, що київські поляни прикінці X стор. одержали Службу Божу, богослужбові книжки, ієрархію, духовенство та співаків від болгар, тому могли дістати церковний спів лише такий, який був у болгар, цебто, українці одержали від південних слов'ян грецький спів, але впродовж двох віків він був так перероблений слов'янами в народні дусі, з мелодійними та ритмічними особливостями, з своєрідним фразуванням тексту, що вилився в форми національно-слов'янські, близькі й рідні музичному почутті київських слов'ян, тобто українців.

Приселков, а за ним Г. Кох, Петро Ісаїв й інші, думали, що християнство прийшло до нас з Болгарії і затвердилось після довгої боротьби з поганством, а впливи Візантії стають помітними аж в половині XI стор., бо перші митрополити були з болгар.⁽⁴²⁾

Вслід за тим і розвиток церковного співу до офіційного охрещення України міг бути під впливом болгарського співу, напр., М. Грінченко думає, що княгиня Ольга тримала в себе повний церковний клир і, мабуть, він складався з слов'ян-болгар. Тому краще нам було б прийняти думку про запозичення церковного співу від болгар, народу, що мав багато спільного з Руссю.⁽⁴³⁾ На жаль, про вплив болгарського церковного співу на український неможливо говорити, бо бракує пам'яток. Це й було причиною всяких теорій аж до думки, що церковний клир в Києві складався з болгарських слов'ян.

Такий здогад потверджувався б здогадами в Іоакимівським списку, що першим митрополитом в Києві був болгарин Михайло, який прибув з єпископами, священиками, дяконами і демественниками від слов'ян. Співжиття Русі-України з Болгарією існувало (література, духовенство, напр., митрополит Григорій Цамблак 1416-19 р., що був творцем церковного співу). Також в друкованих ірмолоях є болгарський "напіл", який вживається ще й тепер.*)

*) Петербургський митрополит Євгеній (сучасник Д. С. Бортнянського) так говорив про "напиви": "Навчені грецькими співаками, слов'яни почали рівнож винаходити своєрідні маніри співу ("тоні сеу моді"). Звідси постали вживані в російській церкві маніри співу: грецький, болгарський, київський, чернігівський, новгородський, суздальський..." (Див. Петербурзький митрополит Євгеній про російську церковну музику в "Цецилія", журнал для музичного світу, т. XI, Відень, 1829, стор. 15-24).

Отже, з цього виходило б, що болгарський "напів", це значить

Книги церковного співу Болгарії згинули в роки її неволі під Грецією, а потім під Туреччиною. Винищення пам'яток було таким основним, що по відбудові самостійності Болгарії в XIX стор., болгари шукали своїх церковноспівних книжок в Росії, чим займався А. Н. Ніколов. Тоді виявилось, що болгарський розспів, записаний у друкованих синодальних книжках, був змішаний з іншими розспівами — особливо з київським, а зразка болгарського нотопису так і не знайшли. Можливо, що такі зразки і були в Україні, але й українські старовинні пам'ятки зазнали такої ж долі.

Пізніше, і зовсім принагідно, на горі Афоні в Зографському монастирі знайшли були зразок болгарського нотопису, який і був названий "Зографський трифологійон", що походить з XIII ст. (Прик. ст. 3).

М. Лісіцин ⁽⁴⁴⁾, В. Металлов ⁽⁴⁵⁾ і Преображенський ⁽⁴⁶⁾ назвали спів пам'ятки болгарським, хоч він і записаний грецьким нотописом. Ця пам'ятка була основою до ствердження, що болгарського впливу на старий український церковний нотопис, мабуть, не було, як не було впливу і на сам церковний спів. На основі цього дослідник Беляев сказав: "Дослідження письмових пам'яток російської*) церковної музики відкидає розповсюджену поміж істориками російської музики теорію про перебрання із Візантії, через посередництво Болгарії російських церковних розспівів, які мають назву знаменного співу або знаменного розспіву". ⁽⁴⁷⁾

Ці всі міркування підтверджують ще раз нашу думку, що первісне християнство, а з ним і церковний спів, прийшли в Україну не з Візантії, чи з Візантії через Болгарію, а з близького Сходу і що формально основою українського церковного співу мусіла бути народня музична творчість з додатками зразків співів Малої Азії.

10. ЦІХИ ГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ

Не зважаючи на те, що українська симіографія роз-

спів "на манір", "на подобен": Спів лишається українським, але виконаний він на певний зразок. П. М.

*) Терміни "русскій", чи "російський" треба читати "Русі-України", або й "український". П. М.

винулась не на візантійській основі, а під впливом преко-сирійського письма, велика геленська культура, як для всього західного світу, так у першу чергу і для України, мала надзвичайне значення. В IV стор. Костянтин Великий переніс римську столицю в місто Візантію і назвав її Костянтинополем. Таким був початок Східної імперії. В цій імперії по Юстиніані I в VI стор. державною мовою стала мова грецька. Користаючись здобутками геленської і римської культури, нова імперія почала творити свою нову культуру.

Від часу офіційного охрещення України духовна культура Візантії переходила в Україну. Мабуть, прийшла тоді до нас і грецька музична система, і з нею треба познайомитись.

Музика грецького народу основно різниться від музичних культур інших східних народів. Вона в Греції була обов'язковою частиною громадського виховання й освіти та уважалась цінною допомогою в житті держави. Була вона також важливою частиною релігійного життя і засобом до піднесення життєвої віти. Скоро потім стала вона вільним мистецтвом та рушієм культурного розвою нарівні з літературою, філософією, архітектурою й різьбарством. Цілий ряд визначних людей Греції як Питагор, Аристотель, Платон і др. присвячують музиці багато уваги.

З того давнього, передхристиянського часу залишились джерела-записи як гімн Діоніса, пітійська ода Піндара (520-44 р. по Хр.), пісня з надгробника Сейкіла, статі з "Ореста" Еврипіда з V-го стор. по Хр. та др. Мелодика всіх тих пам'яток проста, будова досконала, але нашому чуттю незвична, чужа.

Високо розвинулась тоді музика вокальна й інструментальна. мається навіть цікавий приклад програмової музики. Музика грала визначну роль на національних святах олімпійських, пітійських і др. Ці свята історично можна рахувати першими музичними фестивалями в світі.

В V стор. до Христа культурним центром стають Ате-ни і там хоровий дитирамб переходить у драму. Розвивається тут трагедія Айсхіл (525-456); Софокл (496-406); Еврипід (480-406).

Згадуємо тут про це тому, що в тих творах визначну роль мала музика, а в першу чергу хорова музика. Під час дії хор знаходився на місці, що звалось оркестра. Ке-

рував тупотом підкованих чобіт корифей, що стояв на підвищенні. Інколи він диригував мнемотехнічними рухами руки, що звалося хейрономія.

11. ТЕОРІЯ ГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ

В музичній теорії Греції існували два напрямки. Перший напрям заступав Пітагор з острова Сами (IV ст. до Хр.), що побудував теорію на основі математики. Другий напрям заступав філософ Аристотель (IV ст. до Хр.), що побудував свою систему на досвіді із життєвої практики. Цю систему опрацював його учень Аристоксен (2-га пол. IV ст. до Хр.). Учні Пітагора звались — каноніки, а учні Аристотеля — гармоніки. Потім науку про музику на основі системи Пітагора опрацював філософ Платон (IV ст. до Хр.).

Повний образ про стару музику греків передав наступним поколінням систематик Квінтіліанус (III ст. до Хр.) і др. В середніх віках про старогрецьку музику писали також Тоетій († 526 р. по Хр.) в праці *De Musica* (Про музику) та молодший від нього Кассіодорус в праці *Institutiones musical* (Основи музики).

Грецька теорія музики дуже докладна й ділиться на декілька частин. Основою теорії є тетрахорд:

Тетрахорд — це старогрецький чотириструнний інструмент із групою 4-х звуків і з трьома між ними віддалями (інтервалами), а сума їх (інтервалів) рівна двом і півтонам. Різний розподіл порядку чергування тих інтервалів в тетрахорді щодо їх величини утворює три роди різного співу: діятонічний, що характеристикою має півтон; хроматичний має характерний інтервал на півтора тона та енгармонічний з інтервалом на 2 тони.*) Повторення кожного з цих тетрахордів утворює різні ряди (або поступи) звуків того роду, цебто: діятонічні, хроматичні або енгармонічні.

Із цих трьох родів співу Українська Церква вживає в своїх співах тільки діятонічний.

Теоретичні можливості розкладу інтервалів в тетра-

*) Тетрахорди, а потім октавні ряди — октахорди, в класичну добу будувались згори в долину. Дорійський — мі-ре-до-сі; фригійський — ре-до-сі-ля; лідійський — до-сі-ля-соль...

хордах діятонічних такі: **півтон,тон,тон**, або **тон,півтон,тон** і в решті **тон,тон,півтон**.

Це три вигляди побудов інтервалів, а їх назви такі: тетрахорд дорійський — $e\frac{1}{2}f'g'a$, фригійський — $d'e\frac{1}{2}f'g$, і лідійський — $c'd'e\frac{1}{2}f$.

Продовжуючи кожний тетрахорд ще одним тетрахордом догори, дістаємо скалю (лад) з назвою основних тетрахордів. Так дістаємо скалі: дорійську **efgahcde**, фригійську **defgahcd**, лідійську **cdefgahc**.

Долучуючи до дорійської скалі, яка рахувалась у греків національною, по одному тетрахордові вгорі і в долині та додаючи ще один тон в долині (А), греки мали **повну нотову систему**, яка звалась великою досконалою або роз'єднаною — *Systema teleion ametabolon*.

Її повний вигляд:

A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a'.

Коли тетрахорди системи — перший і другий — сполучені спільним тоном “e”, також тетрахорди третій і четвертий, тоді таке сполучення зветься **synafe**. Тетрахорди другий і третій відділені цімотоновим інтервалом, що зветься — **diazeuxis**.

Тетрахорди мали свою назву від місця, яке вони займали на кіфарі (кітарі), а їх окремі тони мали назви від розкладу струн і від техніки гри на інструменті.

Перенесення горішнього тетрахорду октахорду в долину, ставлячи його тим в основу нового октахорда, і добудовуючи до нього новий тетрахорд вгору, твориться новий октахорд — скаля і тоді до назви октахорду додається **гипо** — значить долішній. Так постали скалі **гиподорійська**, **гипофригійська** й **другі**.

Побудова звукорядів. Сполучення діятонічних тетрахордів у звукоряд в старогреків відбувалось шляхом простого **з'єднання** тетрахордів і тоді творилась **мала точна система**; або шляхом **роз'єднання** і тоді творилась **велика точна система**.

Мала точна або **з'єднана** система складалася з трьох з'єднаних тетрахордів — **основного, середнього й роз'єданого** — так, що кінцевий звук кожного долішнього тетрахорду був початковим звуком йдучого за ним вищого, а також іще одного додаткового звука з долини (**Proslambanomenos**), який не входить в систему. Цебто, систе-

ма складалась з одинадцяти звуків, починаючи з долішнього "А" і закінчуючись горішнім "ре". В третьому, або з'єднаному тетрахордові, за середнім звуком "а" з необхідності приходив звук "сі бемоль" (Ца).

Основний	середній	з'єднаний
Ля сі ^{1/2} до'ре'мі	^{1/2} фа'соль'ля	сі бемоль'до'ре

Велика точна (досконала) або **роз'єднана система** складається з чотирьох тетрахордів: **основного, середнього, роз'єданого і горішнього**. Разом з 14 головних звуків та одного додаткового в долині А-ля. В цій системі третій або **роз'єднаний** терахорд відділявся від другого або **середнього** посередником — цілим інтервалом: звук сі тут вже був натуральним, без бемоля.

Основний	середній	роз'єднуючий	горішній
Ля сі'до'ре'мі	фа'соль'ля	сі ^{1/2} до'ре'	мі ^{1/2} фа'соль'ля

Дещо про нотове письмо у греків. Грецьке нотове письмо вважається найстаршим і мало воно дві нотації: інструментальну й вокальну. Інструментальна нотація була призначена для діятоніки. Зміни хроматичні або енгармонічні позначувались зміною чи оберненням відповідного значка.

Вокальна нотація мала в основі новоїонський алфавіт і постала в IV стор. перед Христом. Призначена вона була для енгармоніки. Вокальна нотація ритмічних значків не мала, але їх мала нотація інструментальна. Всіх знаків грецька нотація мала коло 100. Відчитання пам'яток того часу в нашу добу вже не обтяжливе.

Спосіб означення тонів знаками алфавіту перейшов потім на Захід, але грецький алфавіт там заступлено латинським.

12. ЦЕРКОВНІ СКАЛІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

До Західної Церкви музична система грецьких скаль (ладів) напевно дісталась також в часі живого контакту церков в IV стор. Уважається, що цю теоретичну побудову церковного восьмиголосся завів там св. Амвросій (IV ст.), єпископ з Медіоляну.

Вперше ця система була записана в праці "Музика дисципліна" Авреліяна Реоменсіса (пол. IX ст.). Скалі на заході мали назву **тонус** або **модус**. Ця система мала тіль-

ки 4 головні (автентичні) діятонічні октавові лади та 4 вивідні (плагальні). Перша скаля — дорійська — починалась від тону “ре”; друга — фригійська — від тону “мі”; третя — лідійська — від тону “фа” і четверта — міксолідійська — від тону “соль”.

Григорій Двоеслов (310-300) додав до 4-х головних скаль чотири вивідні (плагальні), що починались від тонів ля, сі, до і ре.

Ця система має спорідненість з незмінною драбиною (поступом) та старогрецькими скалями (ладами). Відрізняються лади Західної церкви від Східної своїми назвами і розпологою інтервалів. Згадана різниця в назвах і побудові сталась через непорозуміння чи скорше через незнання на Заході грецької системи ладів.*) Наприклад, у грецькій системі дорійська скаля починається від тону “мі” й будується згори в долину, а на заході від тону “ре” й будується вона в підножному порядку.

Грецькі назви скаль (ладів) з'являються вперше в Європі в праці “Аліа мюзіка” Гукбальда (840-930).

СИСТЕМА ЛАДІВ ЗАХІДНОЇ ЦЕРКВИ

Лади: (Автентичні)	Перша назва по св. Амбросію:	Назви пізнішого часу:
D e f g a h c d	Tonus primus	Дорійський лад
a h c D e f g a (плагальні)	” secundus	гиподорійський
E f g a h c d e	” tercus	фригійський
h c d E f g a h	” quartus	гипофригійський
F g a h c d e f	” quintus	лідійський
c d e F g a h c		гиполідійський
G a h c d e F g		міксолідійський
d e f G a h c d		гипоміксолід.
A h c d e f g a		еольський
e f g A h c d e		гипоеольський
C d e f g a h c		йонський
g a h C d e f g		гипойонський

В Західній Європі вживались із зміненними назвами 12 скаль. З них 6 автентичних і 6 плагальних — вивідних. Про

*) Див. про це у праці П. Сокальського, “Русская музыка...”, видання 1888 р., Харків. Також у праці Albert Seay — Music in the Medieval World, 1956 by Prentice — Hall, Inc. New Jersey, p. 33, а також у різних більших музичних енциклопедіях.

докладну історію розвитку й вживання ладів можна знайти в підручниках "Історії музики" та в різних студіях про цей предмет.

13. ПРО ЦЕРКОВНИЙ СПІВ У ГРЕКІВ ТА ПРО ЙОГО ВІДЗВУКИ

Християнська музика в краях грецької культури в основі побудови мала свої передхристиянські мелодії. Про це свідчить папірус з III ст. з текстом християнського гімна в грецькій мові і в грецькій нотації, який знайшли в Окси-ринка, в Єгипті.

Однак відомо, що першими послідовниками Христа були жиди й тому зрозуміло, що в початковий спів му-сіли дістатись зразки синагогального співу. Тому то більш певним буде уважати, що церковний спів греків у початках мав також елементи жидівського синагогального співу.

З того співу християни напевно перейняли мелодичний речитатив, яким виконувались псалми — **Псалмодія**. Це своєрідний спосіб співу псалма у формі мелодичної декла-мації; ритміка псалмодії позначувалась граматичними й логічними акцентами тексту.

Священик читав псалми перед вітварем, наголошуючи на складах, що звалось **Просодія**.

Остаточно речитатив, як певну форму співання, увів у практику християнських церков св. Афанасій Великий. Цей рід співочої декламації залишився у коптів.

Перебрали християни й антифонарний спів, в якому один виконавець (солист) співає по віршах псалом, а вірні кожний вірш закінчують коротким приспівом. В перші віки християнства антифонарний спосіб співу дуже поширився. Припускають, що та форма співу з'явилась і розвинулась в Едесі, коло кордонів Персії, і в IV ст. через Сирію дісталась до Візантії.⁽⁴⁸⁾

В українському народньому співові антифонарний спо-сіб був відомий з передхристиянських часів у виконанні групами обрядових пісень. Л. Архімович зауважує, що "Діялоги весільних пісень часом перетворюються на хо-ровий дует (своєрідний приклад антифонарного співу), бо виконується двома прупами".*)

В IV ст. в Єгипті монахи співали у відповідь на виго-

*) Архімович, Л. — Українська класична опера, стор. 36.

лос священника псалми й виконували псалмодію в приявності вірних. Це був початок форми гіпофону, що є приспівом до другої половини вірша як алилуя, слава Отцю і др. На заході цей спосіб називається респонзорій.⁽⁴⁹⁾

В Україну згадані роди співу прийшли з проповіддю християнства, а з часу офіційного християнства (по 988 р.) заприйнялось і їх назви.

Думають, що із співочої деклямації веде свій початок і український речитатив, який був унісонним, а з акцентами на словах і їх складах та з мелодичною фігурою на кінці періоду.

Певно, що культивування Українською Церквою певних форм церковного співу, які були перебрані з християнством, відбивались на народній творчості і лишали в ній свої сліди. Так само певно, що й українська народня пісенність увійшла в практику церковного співу й тим оцерковилась, стала невід'ємною його частиною. Це відноситься до різних родів співу, які тотожні з формами народніх пісень. Особливо яскраво це видно в речитативі.

Недавні досліді побудови "Старинних мелодій українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті" Філарета Колесси виявляють, що джерело речитативу козацьких дум треба шукати в похоронних заплачках (причитання й голосіння), а їх "корінь простягається далі класичної грецької старовини в добу передісторичну. Як відомо К. Квітка, шукаючи початків українського речитативу, доходив до речитацій індійських Вед, жидівського читання пророків, літургійного читання св. Книг, тощо" — писав О. Кошиць.⁽⁵⁰⁾

Твердження таких знавців народньої творчості як Ф. Колесса та О. Кошиць, що український речитатив має свою основу в голосіннях і що він дав основу речитативу козацьких дум, дає також право до упевнення, що й речитатив у співах Української Церкви свого походження, а також що т. зв. скорі розспіви в українському церковному співі, які вживаються в звичайні дні, походять з того самого джерела.

При цьому треба звернути окрему увагу і на рід співу антифонарного в Україні. В пізніших віках, по розвиткові форм церковного співу, антифонарний спів розумівся як попереміне співання двох хорів, на два клироси. В Україні антифонарний спів виконувався вже й "трисоставно". Це

спів двох клиросів з канонархом. Канонарх (звичайно хлопчик), означуючи кінцеві фігури мелозворотів, розспівно виголошував частину речення певного голосу, яке відспівував перший хор, а виголос другої фігури відспівував другий хор і так напереміни співалась вся стихіра аж до її кінця.

(Канонарх у минулому — це “начальник канона”. Він підбирав все необхідне до співу і в тому розумінні керував клиросами. В XVI ст. його обов’язки перейшли до уставщика, а канонарх тільки канонаршив).

Інші роди співу. У греків від віків існував також спосіб хорового — скорше може гуртового — співу, як початкова форма симфонічного, багатоголосного співу. Це т. зв. оксія (гострий). Виконувався цей спів так, що високий голос вільно співає мелодію, прикрашує її, навіть фантазує, нежданно виспівуючи якусь фігурацію, а щоб соліст не зійшов з тону, той спів підтримує другий гурт співаків тяглим тоном, який звався ісон (рівний). Ісон — це основний звук ладу (гармонічна основа ладу), в якому рухається мелодія. Або — це повторення тону тієї ж висоти, що й попередній. В музичному розумінні ісон — це нота, що не творить з тонічного ладу секунди, тому із зміною ладу співу змінюється й ісон.

Металлов говорить, що ісон у греків служить за показника основного тону; у нас, в Україні, натомість, він є показником пануючого тону в розспіві голосу, а основний тон в знаменному розспіві падає звичайно на терцію нижче.⁽⁵¹⁾

На Афоні високий тенор співає мелодію, а вся братія (монахи) в своїх стасідіях (крісла для монахів — наші “форми”) гуде без слів цей ісон в унісон.

В других місцях ісон тягне високий альт, а всі співаки ведуть мелодію з підголосками. Виконання цього роду ісону пригадує український антифонарний спів.

На острові Кіпрі в монастирі Кіко, ісон виконується “антифонарно”: спочатку ісон тягне один клирос, а на другому клиросі провідник веде з допомогою інших мелодію, а потім переймає ісон інший клирос і мелодію продовжує вести другий провідник. Це є власне спостереження автора з 1921 року.

І. Де Кастро⁽⁵²⁾ каже, що при доброму хорі греки вживають східньо-гармонійного співу: один вправний співак веде мелодію, а ісон тримає весь хор — чоловіки, жін-

ки, діти, евентуально тенори один від одного на чисту кварту, квінту і октаву так, що завдяки різному темброві й висоті голосів постають октави, ундеціми, дуодеціми, квінтдеціми...

Цей спосіб співу пригадує фо-бурдон, що постав в Англії в кінці XIII ст. Він міг бути принесеним туди із Сходу хрестоносцями.

Спосіб співання ісону у формі фо-бурдону існував в Україні з прадавнього часу як різновидність первісного багатоголосся. В ньому нижній голос витримується майже весь час на одному звуці, а верхній веде на цьому фоні мелодію.*)

В грецькому церковному співі (в нотописах) для позначування сили голосу, як також способу подавання звуку, були окремі значки як гіпостазии, ахрони і др. Також значки для означення співу не тільки голосного, тихого, твердого, м'якого, зв'язного, відривного, але й рівного, коліскового, тримтячого, носового, горлового і др.

Сліди тих грецьких позначень залишились і в знаменному співі Української Церкви, а це як "качнути гласом", "гаркнути з гортані", "зачати світло, сановито".

При описі візантійсько-грецького співу насувається також важливе питання: Чи греки знали багатоголосний спів?

На це питання покищо остаточної відповіді немає. Музичні списки з XI ст., знайдені в Болгарії,**) немов вказують такий самий "Organum" і "Discantus"***), який існував в той час і на заході Європи. Про існування такого багатоголосся оповідав і І. Де Кастро, про що ми згадували.

Болгарія знаходилась під великим культурним впливом Візантії, тому можна думати, що двоголос Болгарії візантійського походження, а може ще певніше: походження від болгаро-візантійських музиків.

Не під меншим впливом Візантії був у музичному ро-

*) Ященко, А., Українське народне багатоголосся, Київ, 1962. ст. 56.

**) Згадана праця Б. Кудрика, ч. 19, ст. 7.

***) Органум (лат.) — найдавніша форма (X-XII ст.) двоголосся. Голоси рухались рівнобіжними квартами або квінтами.

Діскантус (лат.) — форма двоголосся, що в основі мала у веденні голосів протирих в квінтах і октавах. Форма запанувала від поч. XII століття.

зумінні Рим і захід Європи. Як відомо, єпископ з Медіоляну Амвросій (374-397) за прикладом східних патріархів завів у своїй єпархії величаві Богослужби, які мали вплив на всю Галію аж до Іспанії. В Амвросіянському антифонарі, що важне для поставленого питання, знаходяться вказівки розподілу співів між різними солістами і хорами. Це церковноспівне мистецтво мало спільне джерело з світським, а це значить — з мистецтвом певного народу. Вплив Візантії остільки був сильним, що в провансальських церквах (з IV до IX ст.) духівництво мало виголоси в мові латинській, а народ відповідав у мові грецькій. А. Прюньє (стор. 25) оповідає також, що папа Григорій Великий (590-604), будучи делегатом папи в Візантії, міг любитись величною Богослужбою в церкві св. Софії та прислухатись до співу надзвичайної співочої капелі, яка виконувала найтяжчі твори великим хором.

Зовсім імовірно, що багатоголосся у Візантії існувало. За це промовляє й існування у Візантії хороших організацій та самих хорів. Як виглядали ті хори та які то були ті найтяжчі твори, пам'яток покищо не знайдено. Все ж можна думати, що коли навіть ті хори співали одноголосі твори і більшою кількістю осіб, напевно поставали тоді гетерофонічні ухили від головної мелодії,*) які виконувались поодинокими голосами. Вони місцями могли відходити від загального унісону піснеспіву й тоді виникало підголоскове доповнення головної мелодії. Та це тільки ймовірність.

Цю ймовірність підтримує відомість про діяльність визначного візантійського музики Іоанна Кукузелі (пол. XII й поч. XIII ст.). Його мати була болгаркою й він написав Полиелей, присвячений болгарці. Кукузель уживав в своїх творах модуляції й виявляв велику майстерність у варіації мелодій, в поділі на мелодичні періоди й розділи в співвідношенні між затриманим тоном (ісон), немов органного пункта і своєрідною гнучкою мелодією. Він увів також вказівки темпів і пристосування розмірів.**)

На доказ існування в Візантії багатоголосся прийма-

*) Гетерофонія (грец.) — багатоголосся, яке виникає в музиці одноголосного складу в наслідок неперіодичної появи в цьому унісоні додаткових голосів або відгалужень основної мелодії.

**) Динев, П., Духовні музикальні твори И. Кукузель, Софія, 1938 рік.

ють і відоме повідомлення, що за часів князя Ярослава (коло 1051-1058 р.) “придоша богоподвизаеміи тріє півци с роди своїми, от них же начат быти в русской земли ангелоподобное пініе, изрядное осмогласіе, и самое красное деменственное пініе в похвалу и славу Богу”. *)

14. ЧИН СПІВАКІВ

Від початків християнства нарід був учасником церковних відправ і особливо в співі. Тим він прислужився до просякнення в церковний спів елементів народньої пісні.

Нові церковні співи творились так, що під відому для всіх мелодію підкладався богослужбовий текст і тим та мелодія оцерковлювалась. Про це є натяки в посланнях ап. Павла. Підкладаючи так під мелодії церковний текст та співаючи їх на свій лад, нарід ународнював той спів, приносив до Церкви різні пісні, а з тим і пісні театральні. Про це згадує св. Іван Золотоустий, а блаж. Єронім говорив, що співаки ніжать горло театральними піснями”).**)

Щоб завести під час співу в Церкві порядок, вводиться, вживаний в Греції давніше, спосіб керування масовим співом, — хейрономію, як сигналізацію рукою (диригування) псалмодійного читання. Автором цього вважають Птоломея, сучасника Марка Аврелія (161-180).

Тоді ж закладаються в Антіохії та Александрії школи церковного співу.***)

На поборення проникання в церковний спів невідповідних народніх пісень, Східня Церква на те звернула ува-

*) Грінченко, М., згад. праця, стор. 96.

**) Своєрідна традиція внесення світських пісень до церковного співу уважалась довго зрозумілим явищем. Ще й в XIII ст. Адам де ля Галь у своєму мотеті для Церкви мав аж дві світські пісні. Співались вони в рідній мові, а в той час духовні в латинській мові виконували якусь довгу григоріянську мелодію на слово “НОСИТИ”. Початок першої пісні: “Дуже тяжко мені прощатись з милою...”, другої — “Коли я знов побачу тебе, біла ліліє?” (Е. Науманс, стор. III і Е. Кусемакера, стор. 134).

***) Думают, що під впливом Сходу — Антіохії й Александрії — папа Сикст заснував у Римі конгрегацію для вивчення псалмодії, а скоро потім папа Лев організує першу Schola Lectorum. Це були початки потім славної Папської капелі. Думают, що її заснував св. Сильвестер, папою був від 314 до 336 р.

гу вчасно. 367 р. Лаодикійський Собор відбирає право народів співати в церкві. Антіохійський Собор 379 р. забороняє в церквах співати жінкам.

Причину тих заборон треба бачити в тому, що на той час церковний спів був уже впорядкований, а внесення в практику нових народніх мелодій спричинювалось до його дезорганізації.

До остаточного упорядкування церковного співу спричинився успішний розвиток християнства, складання чинів Літургій, служб Вечірні й Утрени (IV ст.) і це викликало потребу мати при церквах фахових церковних співаків. Ще й інші дані розвитку були поштовхом до упорядкування співочої справи: ускладнення богослужбових відправ, збільшення співів кількісно та зовнішні причини.

В ті часи розвивались різні секти. Гностики й манихеї в своїй боротьбі з Церквою мали спів за середник до поширення своєї науки. Гімни ересіархів, таких як Вардасан і Гармоній, нічим не різнились від гімнів св. Єфрема Сирійського. Мабуть і сам св. Єфрем Сирійський, щоб популяризувати свою науку, підкладав свої тексти під популярні й готові вже мелодії і тим перемагав противників.

Все разом і стало причиною до організації сталого чину співаків. В обов'язок співаків входило керування всенароднім світським співом (мабуть релігійного змісту), а також співом на богослужбових відправах.

Про існування чину співаків маються згоди вже в джерелах з II й III сторіч. Згадується про співаків і **псальтів** і в 43 Апостольському правилі. Церковний спів особливо високо підноситься в IV ст. і з того часу датується початок організованого церковного хорового (може й гуртового) співу. Св. Єфрем Сирійський творить в Ефесі хор "Обітних Дів". Св. Іван Золотоуст мав в Костянтинополі також повний склад співаків. Уважається, що хоровий спів в ті часи був одноголосим, але з підголосками (гетерофонія).

Пишність і величність імператорських і патріярших церковних відправ призвели до того, що в X ст. до церковного співу знову просочилось багато елементів світського співу. Це сталось через співпрацю з театром та праці хорових товариств "Дім", які мали в репертуарі співи світський і церковний.

Пов'язання церковного співу із співом світських хо-

рів розвинуло й піднесло церковний спів і так до нього дістались різні відміни систем і народній спів. І це зовсім зрозуміло, бо ж Візантія в музичному і етнографічному розумінні не була однотна, а ділилась на Схід і Захід. На Сході панували течії старогрецької культури з орієнтальними впливами і закраскою, а на Заході (з Царгородом) була мішанина двох класичних культур — грецької і римської. Захід вживав велику грецьку музичну систему незв'язаних тетрахордів, а Схід мав стародавню музичну систему із зв'язаних тетрахордів Терпандера (645 р. до Христа).*) Ці відміни системів напевно спричинились і до постановки в співі обох частин характерних рис в побудові співів та в їх виконанні.

Тут необхідно зазначити, що Терпандер був представником східного напрямку, де плекались досягти народної творчості. Був він головою лесбійської школи кіфаредів і представником святочно-величної хорової музики. В рр. 676-673 до Христа він був переможцем на іграх в Спарті.

Основою візантійської музичної культури була народня пісня і то майже виключно сирійська, яка високо піднеслась ще в часи Римської імперії. В Сирії, одночасно з Грецією й Юдеєю, в її столиці Антіохії, квітли пишні обряди культу і разом з тим музики. Тут доспіли й розквітли різні вигляди псалмодії та творчість гімнів. Характерно, що в пізнішому Царгороді вища верства вживала грецьку мову, народ-селянство говорив сирійською мовою, а велике число слов'ян — слов'янською. Визначний творець гімнів Єфрем Сирійський не знав грецької мови.

15. ФОРМИ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ.*)

Творцями й упорядниками церковних співів східної Візантії були Отці Церкви: Василій Великий з Кесарії, Єфрем Сирійський, Анастасій Олександрійський та Іван Золотоустий. Всі жили в IV ст.

Думают, що св. Єфрем Сирійський підставляв свої християнські тексти під існуючі вже популярні мелодії

*) Тому і в Україні, куди Християнство прийшло зо Сходу Візантії, а офіційно з Царгороду, панує своєрідна мішанина систем і стилів: офіційно Царгородський, а істотно східний. П. М.

*) Цей нарис і (16) написано ширше під тиском сучасних обставин. — П. М.

гімнів. Незалежно від того вважається, що правильна строфічна форма **гімну** побудована св. Єфремом. Ця форма послідовно розвивається й творяться нові її відміни. В VI ст. Роман Солодкоспівець творить **кондаки**. В кінці VII ст. св. Андрій Критський творить нову форму **канон**. До творців канону і продовжувачів діла св. Андрія Критського належать (VIII ст.) Косма Єрусалимський та св. Іван Дамаскин, який затверджує систему восьмиголосся (730 р.) й творить **Октоїх** або **Осмогласець**.

Всіх творців до IX ст., які писали текст і відразу мелодію до нього, звали **мелодами**.

Піснетворців по IX ст., як Теодор Студит та Іван Мавроп, що писали нові тексти до прийнятих вже мелодій, звали **гімнографами**.

ФОРМИ СПІВІВ (53)

1. Псалми — були основою стихир;
2. Співи або гімни — грецькі гімни стали основою ірмолойного співу;
3. Пісні духовні — твори християн.

До 2. Гімни: псалом подяки “Співаю Господеві” (Вихід 15, 1-19). “Вслухайтесь небеса” (Второзаконня 32, 1-43); “Душа моя вночі прагне” (Іс. 26, 9-19); Анни, матері Самуїла: “Утвердися, серце моє” (1 Книга Царів 2, 1-10); Авакума, пророка: “О, Господи, почув я вість про Тебе” (Ав. 3, 1-13); Йони: “У моїй скруті до Господа візвав я” (Йони 2, 3-11); з Халдейських отроків: “Благословен еси, Господи” (Дан. 3, 25-56); спів Богородиці: “Величає душа моя Господа” (Лука 1, 46-55); пісня Захарії: “Благословен Господь, Бог Ізраїля” (Лука 1, 68-79); Єфрема Сирійського, гімн: “Тебе Бога хвалимо”.

До 3. Пісні духовні: Симеона Богоприємця: “Нині, Владико, можеш відпустити” (Лука 2, 29-32); пісня апостолів Петра і Якова (Діяння 4, 24-30); Блаженства євангельські (Мат. 5, 3-12; Отче наш).

Стихири — (стихоскладання або віршоскладання — вірші із псалмів, вибрані для церковного вжитку.

а) Стихири на “Господи, кличу”, по 140 псалмові з віршами з 141, 129 і 116 псалмів. Співаються антифонарно.

б) Стихири “На стиховні” — вірші свят, об’єднані з віршами різних псалмів і книжок Святого Письма. Виконуються антифонарно.

в) Степенні (градуалії) — антифони, близькі до псалмів 119-133, співались антифонарно на сходах Єрусалимського храму.

г) Стихири “На хвалитіх” з віршами з псалмів 148-150.

г) Величання — вибрані стихи із псалмів.

д) Стихири євангельські — зміст євангельських подій; одні з них виконуються в кінці Утрени, а другі попереджуються віршами Блаженств, як інші віршами з псалмів, і називаються Блаженства.

ДОГМАТИ або Богородичні із “Слава і по всякчас”, вірш в честь Богоматері; зміст — догмат воплощення.

КОНДАКИ — (звиток пергаменту від “контос” — короткий). Творець їх Роман Солодкоспівець (VI ст.). В початках це були великі гімни на честь святих і свят (до 300 віршів кожний) і ділились на ікоси (-дім), цебто на строфи, які закінчувались кожна доспівом. Напр., на Великдень: “Падшим подай воскресеніє”.

Пізніше цю кондакарну форму заховали тільки аканфисти, а решта кондаків розпались, строфи затратились, або обернулися у самостійні пісні.

КАНОН — (правило). Творці їх — св. Іван Дамаскин і Косма Маюмський (VIII ст.). Це збірники пісень, що зложені й співані на основі певних законів-правил. Їх склад: 9 од, або пісень. Бувають вони зложені також з 4, 3 і 2 пісень і так і звуться: двопісець, трипісець.

Кожна пісня канону це гімн, що складається з кількох строф. Перша строфа стає зразком для других і зветься ірмос (в'язка). В'язка строф творять оду. Далі йдучі строфи це тропарі канону (тропос), значить обернення, а зменшена форма — тропаріон, це скорочена схема розспіву, цебто — тропар, скорочений в обсязі, в змісті і в розспіві — ірмос. В кінці кожної оди, або пісні, повторюється перша строфа пісні — цебто ірмос (іноді, коли канонів два, береться з другого канону) і для співу його сходяться посеред церкви обидва клироси, через що й зветься **катавасія**, значить сходження.

Другі церковні пісні, що називаються також тропарі, такі: тропарі загальні, іпакої, ексапостіларії, світильні. Тропарями звуться і незмінні пісні: Світе тихий; Вчини достойними; Богородице Діво; Ми, що Херувимів; Свят, свят; Милість спокою, Достойно й др.

ІНШІ ТВОРЦІ ЦЕРКОВНИХ СПІВІВ І ТЕКСТІВ

Св. Ігнатій (третій по ап. Петрі) ієрарх антиохійський спричинився до розповсюдження антифонів. **Тимотей і Анфим** — творці тропарів. **Анфіноген** написав пісню “Світе тихий”. На 3-му Єфеському соборі прийнято пісню Богородиці “Достойно є”. **Патріярх Сергій** написав 25 гімнів Богородиці, що звуться акафисти. **Юстиніян** по 5-му соборі написав “Єдинорідний Сине”. **Феодор Студит** із своїм братом Йосифом, еп. Фесалонік, по 7-му соборі написали книжку Тріодіон, користаючись реформою Косми, еп. Маюмського. Для прославлення Бога “во псалміх, і пніїх, і піснях духовних” працювали й інші Отці Церкви.

16. ПОБУДОВА ОСНОВНИХ ФОРМ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ ТА ЦЕРКОВНИХ ТЕКСТІВ

Форми церковного співу, принесені в Україну разом з християнством, зазнали в перекладі з грецької мови в старослов'янську, як і кожний переклад з одної мови в другу, значних змін. Перекладачі, як видно, порівнюючи свої переклади з оригіналами, вживали значних зусиль, щоб наблизитись до першоджерел. Незалежно від того, перекладачі мусіли де-не-де текст супроти оригіналу поширити або скоротити, а це тягло і до інших змін. Відбилися ті зміни і на мелодиці співів. Підставляючи певний текст під вибрану мелодію (чи вона була українською чи грецькою), упорядникам доводилось її також, де треба, роздрібнюючи однородні частини, поширювати, а іноді, для уяскравлення певного місця тексту, до мелодії вносились і своєрідні для працівників і оточення нові частки, що її також поширювали. І навпаки, при скороченні мелодії, виключались з неї певні її частки, що деформувало мелодію. При зустрічі з народнім співом, який брався до Церкви (або навпаки), поставали також різні зміни. Інколи мотиви однієї пісні можна знайти в різних співах Церкви і в інших голосах.

На протязі віків і в різних народів, які вживали той самий спів, ці зміни набирали характерних для них ознак в скороченнях, поширеннях, в додаванні або усуненні прикрас, в рухові мелозворотів (підносний характер, колиховий, спадний і др.). Одначе такі зміни мелодичних рухів не міняли суті тексту, він лишався незмінним.

Церковні тексти — це поетичні твори, які для глибшого розуміння співів з церковно-слов'янською мовою, а тепер особливо при перекладах їх на українську мову, повинні бути знані дослідникам церковного співу та тим, які підкладають українські тексти під старовинні церковні співи.*)

Отож, ті поетичні твори складаються з **віршів і строф**. Основна форма вірша — це паралелізм тексту, що ми спостерігаємо і в наших приповідках, загадках, піснях, казках і др. Кожний вірш (стих) — **повне речення**; кожна строфа — **закінчена думка**.

Паралелізми розрізняємо:

1. **Синонімовий**, коли обидва вірші висловлюють одну й ту ж думку, але різними словами, які можуть бути відмінні формою, але близькі чи однакові змістом.

2. **Антитетичний**, коли другий вірш пояснює перший протилежним способом (думкою).

3. **Мішаний**, коли в обох віршах одмінне розуміння і речення зв'язані назовні.

Форма церковної пісні з паралелізмом буде тоді, коли вона зложена з однієї або кількох строф. Кожна строфа — двовірші (двостих — дистих); вірш ділиться на два піввірші цезурою, що зв'язані паралелізмом: одна думка — друга думка, наприклад:

1-й вірш	1-й піввірш	цезура	2-й піввірш	" строфа
2-й вірш	"		"	

Приклад в тексті: Одна строфа — двовірш:

1. Бог Господь		і з'явився нам
2. благословен, хто йде		у ім'я Господнє.

Зміни мелодичних рухів, як вже говорилося, не міняли суті тексту, він лишився незмінним, і так повинно бути при підкладі нового тексту, заховуючи текстово-мелодичні наголоси.

*) Про побудову церковних текстів див. працю Митроп. Іларіона: "Біблійна поезія". Біблійно-літературна монографія. "Віра й Культура", ч. 7, 1961 р., Вінніпег.

(Зразок тексту під мелодією із “Бог Господь” це покаже ясніше, див. приклади).

Інший приклад:

1. Христос воскрес із мертвих ” смертю смерть подолав
2. і тим, що в гробах, ” життя дарував.

До таких строф інколи додаються кінцеві піввірші, часто у формі народнього доспіву (гипофон) як: Алилу-я, Радуйся, невісто, Господа пойте, Слава силі Твоїй, Господи...

Приклади того в стихирі:

1. Твоїм стражданням, Христе, ” ми позбавилися пристрас-
2. і воскресінням Твоїм ” із тління визволились, [тів,
(доспів) Господи, слава Тобі.

ДВІ СТРОФИ.

- (А) 1. Відкрию уста мої (7 ск.) ” і слово надхнене (6 ск.)
2. промовляю (4 ск.) ” Богородиці-Матері (8 ск.)
- (Б) 1. і в радості (4 ск.) ” світлій (2 склади)
2. прославляю (4 ск.) ” її чудеса. (4 ск.)

Текст цього ірмосу в церковно-слов'янській мові:

- (А) 1. Отверзу уста моя (7 ск.) ” і наповняться Духа (7 ск.)
2. і слово отригну (6 ск.) ” цариці Матері (6 ск.)
- (Б) 1. і явлюся (4 ск.) ” світло торжествую (7 ск.)
і воспою радуясь (8 ск.) ” тоя чудеса (5 складів).

Дві строфи тексту у “Відкрию уста” творять дводільну форму — АБ. Мелодично ірмос має чотири самостійні мелозвороти та кінцевий, разом п'ять.

Поданий тут ірмос Богородиці 4-го голосу може бути зразком скорочення чи збільшення складочислення в перекладах віршів і строф з церковно-слов'янської в українську мову, а в минулому те саме було при перекладі з грецької в церковно-слов'янську. Зменшення чи збільшення складів сильно впливає на побудову церковного співу, а коли ж мати в увазі, що той спів вживався віки і в тих віках переписувався та був редагований так, як редактори тоді уважали доцільним. Можна тому думати, що редактори той спів скорочували, поширювали й додавали тоді і вживані в той час нові музичні формули, а ті

ФОРМА ДОГМАТИКІВ, БОГОРОДИЧНИХ

“Догматів (мелодій їх) в знайдених старих співацьких книжках до XV ст. немає. Вони з’явилися вже в той період нашої історії, коли Москва остаточно відокремилась від Києва й замкнулась у своїй фанатичній самостійності... Половина XIV ст. була досить сприяюча релігійно-мистецькому творенню. Догмати, як і кожний твір колективної музики, повинні були пройти довгий шлях обробки та колективного освоєння перш, ніж попали до співочих книжок XV століття. Тереном їх творення міг бути тільки Київ і Україна... Як композиторський роботи, їм личить одне єдине слово — геніяльність. Вони є виїмковим явищем в музиці взагалі і найкраще, що дав Знаменний розспів на протязі свого існування, це унікалом у світовій релігійно-вокальній літературі” (О. Кошиць — Відгуки минулого, стор. 23-24).

Побудова догматів:

1. **Пролог**, що складається з двовірша (дистих), або й одного вірша, як тема.

2. **Виклад** — розвиток теми, виклад догмату в спосіб біблійного паралелізму у 2-х або 3-х двовіршах.

3. **Епілог** — закінчення, звернення до Сина Божого чи до Його Матері, або до вірних, і молитва про помилування.

Приклад, догматик 1-го голосу.

1. Пролог:

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| 1. Прославлю Марію Діву | ” що від людей народила- |
| (8 скл.) | [ся, (9 скл.) |
| 2. і Владику породила (8 скл.) | ” славу всього світу, Двері |
| | [небесні, (11 скл.) |

II. Виклад:

- | | |
|----------------------------|--------------------------------|
| 1. пісню Сил Безтілесних | ” і похвалу вірних; (6 скл.) |
| (7 скл.) | |
| 2. бо Вона небом (5 скл.) | ” і храмом Божества |
| | [стала (8 скл.) |
| 1. Вона, перепону (6 скл.) | ” ворожнечі зруйнувавши |
| | (8 скл.) |
| 2. мир дарувала (5 скл.) | ” й царство відкрила. (5 скл.) |

- | | |
|---------------------------|------------------------------|
| 1. У Ній же отже (5 скл.) | " опору віри маючи, (8 скл.) |
| 2. оборонцем маємо | " що від Неї народився. |
| Господа (10 скл.) | (8 скл.) |

III. Епілог:

- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| 1. Будьте мужні, люди | " будьте мужні, (4 склади) |
| [Божії (9 скл.) | |
| 2. бо Він ворогів перемо- | " якщо Всемогутній (6 скл.) |
| [же (9 скл.) | |

Зразок побудови в церковно-слов'янській мові:

I.

- | | |
|------------------------------|--------------------------|
| 1. Всемірною славу, (6 скл.) | " от чоловік прозябшую, |
| | (8 складів) |
| 2. і Владику рождшую: | " небесную двер, воспоім |
| (7 скл.) | [Марію Діву, (13 скл.) |

II.

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| 1. бесплотних піснь (4 скл.) | " і вірних удобрення. (8 скл.) |
| 2. Сія бо явився Небо, (8 скл.) | " і храм Божества (5 скл.) |
| 1. Сія преграждєніє (7 скл.) | " вражди разрушивші, (6 скл.) |
| 2. мир введе, (3 скл.) | " і Царствіє отверзе. (7 скл.) |
| 1. Сію убо імуше (7 скл.) | " віри утвердження, (7 скл.) |
| 2. Поборника імами (7 скл.) | " із Нея рождшагося |
| | [Господа (10 скл.) |

III.

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. Дерзайте убо, (5 скл.) | " дерзайте людіє |
| 2. ібо Той побідит | [Божії, (9 скл.) |
| [враги, (8 скл.) | " якщо всесилен. (5 скл.) |

В побудові догмату, що подано вище, в обох мовах є поважні різниці в метрі. Це приклад, коли перекладачі тексту мали в увазі методику "Обичного" розспіву, а не чудового музичного твору догмату, який записаний в Ірмолоях. Підставлення подібних перекладів під мелозвоти старих творів призводить до багатьох помилок і звичайно тоді найбільше тратить музичний бік творів.

17. ЦЕРКОВНИЙ СПІВ ДОМОНГОЛЬСЬКОЇ ДОБИ

(988 — 1240)

У відділі "Елементи "обичного" й "офіційного" спі-ву" згадувалось, що церковний спів прийшов в Русь-Ук-

раїну разом з християнством, і що той спів існував перед офіційним охрещенням України.

З офіційним прийняттям християнства 988 року той первісний спів не припинив свого існування. Він продовжував жити як спів “Обичний” — (*Musica practica*). З офіційним прийняттям християнства в Русь-Україну перший митрополит Михаїл з його “демественники від слов’ян” приніс інший спів. Який був той спів?

Це питання, бо ж той спів став офіційним, забрало багато уваги в дослідників церковного співу та вимагає відповіді й тепер.

Густинська й Іоакимівська літописи подають, що цар та патріарх з Греції прислали кн. Володимирові митрополита Михаїла з клиром та “демественники від слов’ян”. Який був їх церковний спів, нам невідомо. В. Металлов думає, що той спів був такий, “який був у болгар..., цеб-то грецький спів”, який впродовж двох віків був пристосований до “музичного почуття слов’ян київських”.⁽⁵⁵⁾ Цю гіпотезу прийняли Розумовський, Кашкін і др. Розумовський і назвав перший офіційний спів нашої Церкви “греко-слов’янським”.

Відомо також, що з царівною Анною, яка стала дружиною князя Володимира, прибув до Києва повний клир грецьких співаків.⁽⁵⁶⁾

Під час князювання Ярослава Мудрого (коло 1051-1053 р.) і першого українського митрополита Іларіона “приідоша богоподвигаємиі тріє півци с роди своїми, от них же начат бити в русской землі ангелоподобное пініє, ізрядное осмогласіє, наіпаче і трисоставное сладкогласование, і самое красное демественное пініє в похвалу і славу Богу”.⁽⁵⁷⁾

При митроп. Михаїлі II. 1127 р. прийшли в Київ із Греції три “іскусние півци”, які вчили й других співові. Один з них, Мануїл Скопец, був потім єпископом в Смоленську.⁽⁵⁸⁾

Всі ці історичні повідомлення про початок церковного співу в Україні дають основу до багатьох гіпотез про походження й характер того співу.

В попередніх відділах цієї праці ми подали на ці питання свої гіпотези, бо ж кожне історичне повідомлення своєрідне й вимагає окремого пояснення.

Український церковний спів, де б він не постав, мусів зазнати впливів і вони десь лишили сліди. Силу тих

впливів та їх значність пізнаємо шляхом порівняння джерел візантійського (грецького у вузчому розумінні) співу та нотації (нотопису) із співом і нотописом України, а їх із співом і нотописом сусідів болгар, сербів і др.

При розгляді цих проблем стає на весь зріст незнання, наприклад, часу засвоєння болгарами грецького нотопису.*) Не знаємо також і про точну дату постановня церковного співу та нотопису в сербів. Знаємо, що сербський спів не має в себе характерних для грецького нотопису ознак та способу виконання співу.**). Порівняння нотопису й співу Української Церкви із нотописами й співом болгарським і сербським свідчить тільки про їх різність і неподібність.

Ст. Смоленський у праці "О древне русских певческих нотациях", 1901 р., пише, що болгарська нотація цілком подібна до грецької, де вживаються мартирії, як в догматі 2-го голосу перед складом **Бла-** і др., а що в Україні зразу по охрещенні (988 р.) була вже зовсім випрацьована нотація з своїми знаками (симіографія), було вже досить своїх церковноспівних книжок з чисто народніми мелодіями, які збереглися і до цього часу.

Самостійність нашого співу, як він говорить, стверджує й Есфігменський Ірмологіон з Афону. Знані з нього тільки 8 сторінок, які сфотографував Севастіанов. В тому документі всіх знамен 28 і вони всі українські, але пристосовані до грецького тексту. На його думку це пам'ятка Київської Русі та що та самостійна нотація вживалась навіть в грецьких землях і в грецькій монастирі, на Афоні (сторінки 19-22).

Між українськими й грецькими богослужбовими книжками знаходимо в розкладі співів повну уставну подібність: зміст голосів, порядок їх, назви, заголовки співів, числа повторювань; випадкові позначення виконання ("косно", "со сладкопінієм", "низьким гласом" і др.). Збереглась подібність і деяких знаків нотопису (не малонку

*) Реформатором візантійської музики був болгарин з походження, Іван Кукуза (зель?) з XI ст. Відомі там ще Григор Кукузель, автор мелодії "О Тебi радується", коло 1362 р. та Йосафат Кукузель, що написав ноти для Афонського Ірмолая (біля 1390 р.); болгариним був і Іван Слов'янин.

**) В сербів немає і сону і грецьких мартирій (знаків), що показують зміну ладу.

ix!), але тільки для **шістьох** на 86 українських знаків. Вони такі: хаміла, кулізма, паракліт, фотіза, крюк і павук, а решта назв постали в Київській Русі. Згадана подібність — це впливи Візантії через перебрання від неї уставу й восьмиголосья. Разом з тим це може свідчити і про певні запозичення деяких мелодичних зворотів.

Назви — кулізма й хаміла — зустрічаються і в найдавнішому нотописові Коптів (Африка), а їхні старогрецькі малюнки подібні до грузинських та вірменських знаків-нотописів. Ця спільність ознак у розвиткові нотопису й самого співу тих народів творить певну лінію впливу чи запозичень.

Через порівняння мелодій (не тексту і його розпологи) українського церковного співу із грецьким церковним співом (Металлов, Смоленський, Розумовський і др.) та з церковним співом сусідів України, що були під впливом Візантії, знаходимо наш спів **оригінальним, українським**.

Це твердження не відноситься до всього співу, бо не могло ж так бути, щоб від співпраці й тісного співжиття з грецькою церквою, будучи під її проводом впродовж століть, не лишилось від того слідів не тільки в музиці церковній, а також і в культурі українського народу.⁽⁵⁹⁾ В згадуваній перше праці М. Антоновича стверджується, що грецький вплив відчувається в Антифонах Утрени.

Під домонгольським періодом історії українського церковного співу розуміємо добу, коли в Русі-Україні існував офіційний церковний спів, а це століття XI-XIII. Тоді він почав рости й розвиватися (Ф. Стешко), перетворюючи і чужі запозичені елементи у свої, рідні.

Цей спів, на думку В. Металлова, від тієї доби аж до нашого часу, це — тільки наслідки розвитку й розроблення, повільного зросту й доповнення основних підстав та елементів, устрою й характеру богослужбового співу періоду домонгольського. Сучасний спів змінився більш щодо кількості, ніж до якості, в числі співів, мелодиці й ритміці.

Не знаходимо в цих інформаціях тільки повідомлення про первісний церковний спів Русі-України, що мусів існувати перед офіційним прийняттям християнства, хоч би за час від кн. Ольги, коли в Києві були вже церкви.

Надзвичайне значення має в історії України взагалі, а в проповіді християнства на всьому сході Європи зокрема, Києво-Печерська Лавра. Вона не була байдужою і до

церковного співу. На доручення преп. Феодосія монах Печерського монастиря Єфрем списав “в порядку весь Устав студійського монастиря, як співають піснопінія і читають чтенія”.*)

В цьому уставі патріярха Олексія (1025-1043) подані способи (чини) й порядки єрусалимські, атенські (грецькі) і константинопільські. В ньому щодо практики церковного співу встановлено спосіб, розмір і порядок восьмиголосового співу з докладною вказівкою — що, коли і як повинно виконуватись під час Служби Божої. Тим той устав вводив в практику церковного співу (русько-української) церкви певну впорядковану і закінчену систему церковного восьмиголосся (“осмогласіє изрядное”), а також лишив місце і для виконання співу поза системою восьмиголосся, в музично-мистецький спосіб, по законах і способах музично-співного мистецтва, по знаках повітряно-співочої симіографії, по хейрономії.⁽⁶⁰⁾

Другою найстаршою рукописною пам'яткою церковного співу Русі-України, на яку покликається голова “Справочної Комісії...” з 1668 р. Олександр Мезенєць є “Стихирарь” з 1152 р., який знаходиться в Патріяршій бібліотеці, в Москві під ч. 589.

Який, отже, був спів Української Церкви перед його

*) Ця праця компілятивна. Св. Феодосій одержав від студійського монаха Михайла, що прибув з Греції з митроп. Георгієм, “Студійський Устав” в короткому спискові. Тоді св. Антоній (1065 р.) доручив монахові КПЛ Єфрему, що подорожував в той час по святих місцях Афону й Греції, зробити повний список. Він списав тоді увесь устав Студійського монастиря. В уставі для нас цікаві вказівки про докладність регулювання монастирського церковного співу: хто, що, коли і як, та в які дні, і на яких службах виконує. Особливо цікавий спосіб виконання на вечірні стихир на “Господи, кличу” і “Хвалитних” хорами наперемінно, то окремо, то вкупі. Хорове виконання шостипсалмів, аелелуаріїв, славословія, кафизм, повечерниці, а також деколи спів по “хейрономії”. Напр., на Вечірні в Суботу Вайї по “Блажен муж” хори міняються, і “Господи, кличу” починає хор лівий, а на “Яко утвердися” хори об'єднуються.

На “Повечерниці”, коли спів виконується двома хорами, начальник хорів стоїть посередині між ними, а коли в притворі то священики й диякони спереду праворуч і ліворуч, а за ними вся братія.

Все це виконувалось в КПЛаврі, а пізніше ця практика в менших монастирях почала занепадати.

записом в Стихирарі 1152 р.? Може то була суміш офіційного й обичного — народнього? Про це нічого не відомо, хоч знаємо, що нотопис Уставу, Стихираря й інших книг церковного співу домонгольського періоду подібний до нотописів в усіх рукописах аж до 1668 р., коли працювала “Справочна Комісія”. Коли ж звернемо увагу на істоту згадуваного церковного співу, знайдемо в ньому прикмети української народньо-пісенної творчості. Про проникання народнього співу до Церкви свідчить також боротьба її з поганськими звичаями та зі співом з народніх ритуалів.

Тому можна вірити, що Обичний спів міг дістатись в рукописі XI-XII ст., а що він напевно продовжував своє життя далі по традиції з голосу в Києво-Печерській Лаврі — це безсумнівне. Про його існування, хоч і побічне, можемо здогадуватись і по такому повідомленні Металлова: “У російських (в Московії — П. М.) співаків XV-XVII ст. не лишилось навіть слідів споминів про грецьку музичну теорію і вони були навіть переконані, що російський церковний спів походить від руських співаків Києва, а не від греків, у яких “своя погласица”.*)

В Києві — столиці великої держави Східної Європи та осередкові торговельному — життя кипіло. Тут були представництва різних народів, були зв'язки з Малою Азією, Єрусалимом, південними слов'янами, з Афоном, Царгородом (Візантією); було розвинуте паломництво.

Буде доречним згадати, що маютьс'я суперечні думки і про походження першого митрополита в Києві часів Володимира Великого, Михайла. В одному літописі він — болгарин, а Ніконів літопис зве його сирійцем. І це не дивно, коли тільки в Києво-Печерському монастирі були такі чужинці: монах “врач” — лікар сирієць Петро, другий лікар, що заступив Агапита, був вірменин; був монах Мойсей — мурин і не мало було між ними й греків.

18. РОДИ СПІВУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Первісним співом Української Церкви вважається той, що передавався з голосу, це спів Обичний. Його не можна утотожнювати з пізнішим “обичним”, який був витвором різних місцевостей, маючи в основі ірмолійний спів.

*) Металлов, згад. праця, стор. 298.

Проте без сумніву, що старовинний обичний спів став основою Київського розспіву.

Взагалі розрізняється два основні роди співу, які записані в рукописних пам'ятках, а це: 1. ДЕМЕСТВЕННИЙ і 2. ВОСЬМИГОЛОСИЙ.

1. Демественний*) спів, це спів урочистий, напів-церковний, бо не сполучений з голосовою системою, ні з ритмом, штучний, імпровізований в побудові і був власністю народних співаків “демественників”, і під управою диригентів-доместиків.

Ці співаки не цурались і суворого церковного співу. Вальсамон, пояснюючи правила (15-е) Лаодикійського Собору, оповідає: “Це відноситься й до громадян (мирян), які складають хор при співанні (і для співу) кондаків та “доместикующих” в церквах і на площах”.

Як видно, ці громадяни співали кондаки як щось напівцерковне й доместикувались (диригувались) хейрономією. Інакше кажучи, виконували самотворчий спів, народний (світський), демественний, а не суворо церковний. З цього випливає також, що кондакарний (з Кондакарів) спів є демественним, народним, співом вільних світських творів, хоч могли між ними бути й співи побожні.**)

Слово “демественник” походить від слова демос — народ, а “доместікос псалтіс” — співак з народу, звичайний член якогось “діма” — співочого товариства. Демественники — співаки по вільному наймові, що ходили з міста до міста з своїми родинами, кочуючи, як це було в звичаї у Візантії та Малій Азії ще від VIII-IX стол. Вони співали в церквах і на площах, і доместикували кондаки.

Можна тому додумуватися, що й “три греки с роди своїми”, які прийшли в Україну при Ярославі Мудрім, були співаками з народу, по вільному наймові (не дяки й паламарі) і знали вони й церковний спів. Тоді буде зо-

*) Успенский, Н. в праці “Древнерусское певческое искусство” Изд. Музыка, М., 1965 у розділі “Демественный распев”, стор. 193-147, по перегляді старших праць, приходить до дещо інших заключень і думає, що демественний розспів способом побудови не відрізняється від знаменного розспіву, стор. 146.

**) В Русі-Україні в той час існувала кляса співаків з народу (між ними були й великі артисти як Боян і Митус), яка звеселяла князів, дружину й народ.

всім зрозумілою вістка про тих “трьох греків”, в якім звуть їх “півці” *)

Слово “Доместик” походить від грецького “домос” — дім, храм, палац. Слово “Доместикос” значить начальник в різних галузях життя, а для співаків це — диригент, керівник, “начинатель” співу. Доместик керував співаками, вказував міру, слідкував за порядком уставу. Думають, що доместик був головним керівником і під ним були: **протопсалт**, що завідував правим клиросом, і **лампадарій**, що завідував лівим клиросом. Доместик був і композитором — “составлял ілі полагал на напів піснопінія”.

Такі обов'язки мав доместик і в Києво-Печерській Лаврі при св. Феодосії, коли увійшов у життя Студійський Устав. Тоді був доместиком і уставщиком Стефан, якого по смерті св. Феодосія 1074 р. обрано ігуменом.

Доместик був старшим між священниками, чи між дяконами. В Московії від XIV ст. (по заведенні в життя Єрусалимського Уставу 1401 р.) згадуються замість доместика дві особи: 1. уставщик — канонарх, що завідував уставом церкви і 2. “головщик” — старший співак, “большой певчий”.

Про доместиків знаходимо згадки в літописах до XIII ст. під рр. 1074, 1134, 1175, 1241.

2. ВОСЬМИГОЛОСИЙ спів був суворо церковний, богослужбовий, восьмиголосний, що значить: спів на вісім голосів, на вісім різних способів. Був він звичайним, співався зі слуху і був здавна відомим по традиції.**)

Восьмиголосий (осмогласіє) спів був зміцнений і остаточно затверджений в Києві в межичасі 1043-1087 років разом із Студійським Уставом. За цей час — 44 роки — вводився в ужиток Студійський Устав, а почав він діяти в Києво-Печерському монастирі з 1065 р.

3. ВИКОНАВЦІ. За збереження в церквах чистоти і

*) Візантійський імператор Костянтин Мономах в 1046 р. виселив з Афону всіх не монахів з родинами (“с роди своїми”) та надав Афонській горі монаший устав. (Порфирій: “Історія Афона”, ч. III, стор. 153-184). Думають, що “три грецькі співаки з роди своїми” й пішли тоді з київським паломником св. Антонієм у Київ. З св. Антонієм тому, що він був тоді на Афоні й прийняв монаший постриг в Євсигменському монастирі. На Афоні тоді було багато слов'ян, мали вони два монастирі, а найбільше їх було в монастирі “Ксілутру”.

**) “ВОСЬМИГОЛОСНИЙ” по-старому “осмогласний”, тому осмогласник, глас по церковно-слов'янському, тепер — голос.

способів виконання уставних співів відповідали певні установи й особи:

1. **Клирос** (крилос) — складався з священників, дияконів і дяків. З кінця XIII ст. клирос складався тільки з дяків з начальником клиросу (з грецького — **доместик**).

Клирошани мусіли зберігати традицію суворо-церковного богослужбового знаменного співу по восьмиголосю. Спершу то був спів малий знаменний, а потім великий знаменний спів з його оригінальною симіографією Русі-України.

2. **Хори** були двох родів: а) в монастирях хори tworили монахи, б) в світських церквах, особливо в соборних, хори складались із співаків світських, з демественників і на чолі їх був **доместик**. Цього **доместика** пізніше в монастирях називали **канонарх**, а ще пізніше його називали **установщик**. В світських церквах Русі-України (Київська Митрополія) та особливо в північних (Новгород) і в північно-східних, в Московії, він звався — **головщик**.

В правилах Уставу про співання хорів поперемінно й разом; про спів, коли хори по черзі співали з **доместиком** чи **канонархом**; коли **канонарх** співає один, а коли чергується з монахом співаком, чи з співаками з народу по церквах.

Все це відносилось до виконання восьмиголосного співу, що свідчить про введення в богослужбовий спів “ізрядного”, що значить — упорядкованого восьмиголосся.

Одночасно суворі приписи виконання **тільки впорядкованого восьмиголосся** свідчать про існування в богослужбовій практиці ще одного, а може й більшого числа співів, яким, можна думати, був спів старший і упорядкований, що дістав назву “**обичний**”.

Однаке із заведенням восьмиголосся давалось місце й невосмиголосовому, позацерковному й вільному співові по хейрономії.

4. **СПІВ ПО ХЕЙРОНОМІЇ**. Спосіб співання по хейрономії (Див. “Ціхи грецької музики”) був відомим в Греції ще до християнської доби. З наших старовинних рукописів довідуємось, що хейрономія існувала в Русі-Україні ще до заведення знаменної нотації. Середньовічна Гвідонава рука (Гвідо з Ареццо — 995-1050) з уживанням в нуді сольфеджіо пальців і суставів руки для означення ступенів і ладів музичного звукоряду також є відгуком

старої хейрономії. Новіші дослідники систему сольмізації, яку приписувалось Гвідо Арецькому, вважають її тільки поновленою системою для навчання співу.

В одному київському Стихарі XII ст. мається на полях тексту малюнок руки, що зложена в пальцях для хейрономічного знаку. Такий самий малюнок знаходиться і в грецькій рукописі на Афоні. Його знайшов єп. Порфирій.

З того випливає таке, що київським співакам в перші 50 років існування українських нотацій ще пригадувалась старша практика хейрономії.

19. НОТОПИСИ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

Співи Української Церкви записані двома найстаршими нотописами, які й дали назви тим родам співу:

1. КОНДАКАРНИЙ і 2. ЗНАМЕННИЙ — ще столповий чи крюковий, що звались так з вигляду нотових значків. Походження обох систем нотопису невідоме. Існують тільки здогади.

Кондакарне знам'я дістало свою назву від того, що тими значками записані мелодії кондаків. Це короткі хвалебні (прославні) співи про окремих святих. Про походження нотопису кондакарного існує кілька гіпотез, які можна зібрати в таке одне заключення: Це сплав різних симіографій (способів запису ното-музичних знаків) — візантійської, греко-сирійської, вірменської й решток старих демотичних єгипетських знаків.*) Проте найбільше познак в цьому нотопису є візантійських. Думають, що цю систему міг створити афонський монах Кукузель.

Приявність в кондакарному знамені часток різних симіографій привело дослідників до думки, що це знам'я дійсно могло постати на Афоні, бо там сходились творчі сили Візантії, Сирії, Вірменії, Єгипту, а почасти також з латинських та слов'янських земель. З цього осередку, думають, кондакарне знам'я було принесене і в Україну.

Дослідник В. М. Беляев (506 ст. цит., праці) думає, що кондакарний нотопис (знам'я) є твором Київської Русі-України і що він не подібний до нотопису грецького. Деякі властивості кондакарного нотопису свідчать, як він

*) Демотичне письмо — це староегипетське народне фонетичне письмо, що постало з гієрогліфів.

думає, що творці при його укладі орієнтувались на грецьку нотову систему, але створили свій самостійний рід нотопису. Кондакарна нотація мала багато знамен двох родів.

Кондакарний нотопис вийшов з ужитку в кінці XV ст., тоді забулось значення нотових знаків і навіть для археології загублений ключ до розуміння їх, як писав Ф. Стешко. З домонгольської доби лишилось тільки п'ять пам'яток нотопису, п'ять рукописних кондакарів.*)

ЗНАМЕННИЙ НОТОПИС, яким записані в домонгольську добу співи Української Церкви, про що згадувано й раніше, по походженні також невідомий і це було причиною до постанови багатьох гіпотез. Всі ті міркування можуть бути висловлені однією думкою, що як сам нотопис, так і записаний ним спів походження українського.

Маючи те в увазі, необхідно пам'ятати, що з принесенням в Україну християнства, з ним прийшов і повний ритуал, але рукописів з того часу не заховалось. В ній знаходяться елементи від слов'ян, зокрема від болгар, і від греків, перероблені на свій лад хейрономічні значки, бо можна зовсім сподіватись, що укладачі користувались для зразку готовою грецькою, чи якою іншою, симіографією. З готових і відомих тоді для укладачів симіографій могли бути запозичені деякі значки, а решту значків дотворено своїх і так постала своя симіографія.

В часі приходу в Україну офіційного християнства, на Сході й Заході, у Візантії, Вірменії, Грузії й на Афоні, з'являються співочі рукописи. В своєму розвитку симіографія згаданих країн і народів пішла трьома шляхами: **сирійським, візантійським і латинським.**

Галузі грецької симіографії: **вірменська, грузинська й сирійська. Галузі латинської: італійська (лонгобардська), французька (каролінгська) і німецька (готична).** Такий розподіл подав Металлов і др. дослідники.

*) Український історик музики д-р Федір Стешко довгі роки досліджував кондакарний нотопис. Помер він у Празі, в Чехії, під час 2-ої світової війни (1944 р.) від виснаження, а його матеріали — цінна музикологічна бібліотека з рукописним відділом, як результат довголітньої праці, "били похіщені советской полицией в 1945 году". (Див. Ю. Арбатский: "Етюды по истории русской музыки", стор. 160. Изд. им. Чехова, Нью Йорк, 1956 р.).

Найстаршою рукописною книгою знаменного розспіву вважається “Стихирарь” з 1152 року. В ньому багато архаїчних значків (знамен). Значки ще прості, нерозвинені, ще між ними мало фіт. Форма письма гарна, в тексті багато познак старовинності письма. Рукописів домонгольського періоду переховалося 25. 20 з них музичних (церковного співу) до XII століття.

Наявність в церковному співі домонгольського періоду двох систем нотопису, а одночасно й двох способів співу, чи розспівів, свідчить про високий розвиток українського церковного співу та про те, що побіч офіційного співу існував ще інший спів, а може й більше розспівів.

В домонгольських рукописних пам'ятках не записано під знам'я таких співів: восьмиголосних стихир, прокимнів, Бог Господь з тропарями, кафізми, Блажен муж, Світе тихий, Нині відпускаєш; тропарів: Благословен еси, Господи, Великого славословія, Хресту Твоєму, Усі, що в Христа, Прийдіть поклоніться і всієї Літургії. Треба думати, що все те співалося по традиції, на слух “обичним розспівом” речитативно, як і тепер ще співається.

Обіход з'явився в XV стол. В ньому ще не було Воскресної Утрени, Вечірні і 3-х Літургій. Не було й Октоїха, як не було ще й знаменних догматів, які співались тоді, мабуть, “на подобен”.

20. ВИЗНАЧНІ ТВОРЦІ СПІВУ ТА КНИГОЛЮБЦІ ДОМОНГОЛЬСЬКОЇ ДОБИ

З офіційним прийняттям християнства 988 р. і розвитком письменства в Русі-Україні поживляється культурне життя.

Ще при Володимирі Великім заводяться школи для навчання читання та тогочасних наук, а також і школи для вивчення церковного співу, як наприклад “двор демесників за святою Богородицею над горою” в Києві. Цю діяльність продовжує й посилює Ярослав Мудрий.

Киево-Печерський Патерик оповідає про першого доместика й розпорядника церковного уставу Стефана. З року 1053 відомий співак і вчитель церковного й світського співу Мануїл. 1096 р. монах-мандрівник Євфрем упорядковує “Студійський Устав”. В Перемишлі відомий співак Дмитро. Працюють знавці церковного співу й по

провінціях імперії Русі-України Лука й Кирик у Володимирі (суздальським).

З появою своїх святих постають про них відповідні твори й оспівуються визначні церковно-релігійні події. Інок Києво-Печерського монастиря Григорій пише канони. Чорноризець того ж монастиря Іаков написав “Сказання і похвала св. Борису й Глібу” та “Пам’ять і похвала св. Борису й Глібу”.

Тут особливо важне те, що тексти канонів і стихир українських авторів відразу були оспівані й такими вони доховались до цього часу, а саме такі: “Пам’ять і похвала св. Борису й Глібу” з 1072 р.; “На перенесення мощів св. Миколая в Барі” з 1087 р.; “Стихира св. Феодосію Печерському” з 1095 р.; “На Покрову Богородиці” з XII ст.; стихир з нагоди погрому Царгороду хрестоносцями з рр. 1204-1262; з нагоди причислення Феодосія й Антонія Печерських до лику святих 1108 р. та на свято Спаса 1-го серпня 1167-1169 р.

Тоді живуть і діють визначні творці української культури, що в практиці були пов’язані з церковним співом. Це книжники Никон, Іларіон (переписувач), Іларіон — славний митрополит, Нестор-літописець, князь Микола Святоша-бібліофіл; Полікарп і Симон — історики Києво-Печерського монастиря, Кирило Турівський, Серапіон Володимирський і др.

За той час із Києво-Печерського монастиря вийшло 50 списків праць.

21. СКОМОРОХИ І ЦЕРКОВНИЙ СПІВ

У нарисі “Роди співу Української Церкви” оповідалось про народніх співаків, демественників. Це були професійні музики тієї доби. Демественники групами ходили з міста до міста й своїм мистецтвом заробляли на життя. Вони співали по церквах і на площах, а в їх репертуарі були найбільш поширені й сприятливі для слухачів світські співи та кондаки.

З історичних джерел відомо, що з постановням офіційно на Русі-Україні в кінці X-го ст. Української Церкви, тоді починається й безугавна боротьба церковного проводу з світськими співаками, які так само, як і демественники, були об’єднані в професійні гурти, ходили з міста до міста, були виконавцями народніх дій, забав; були

учасниками на весіллях, на громадських поминках по померлих предках і т. д.

Це були **скоморохи**.

В полемічних творах того часу і в Київському літописі з року 1068 читаємо: "...діавол лєстьїть і другими нрави всю язическими превабляя ни от Бога, троубами і скомрахи, гоусльми і роусальї..."

Хто були ті скомрахи (скоморохи) і яке вони мали відношення до церковного співу?

Про їх походження й саму назву здогадів досить. У М. Грушевського скоморохи — "веселі люди", які грали, співали, показували вивчених звірів, влаштовували мімічні й маріонеткові представлення. І врешті історик-заключує, що "скоморохи" принесли "балканські запозичення". (62).

Н. Ф. Соловьев подає, що поява на Русі мандрівних "умільців" — скоморохів, ще не вивчена і що сама етимологія слова загадкова. Одначе, є відомість, що в часи візантійського імператора Костянтина Багрянородного (X ст.) музиками при дворі були слов'яни, а про їх любов до музики записано грецькими літописцями ще в VI столітті. (63)

Н. Лавров думає, що поганські святкування ступнево переродились (мабуть, тут треба було б додати — з введенням християнства, П. М.) в "грища"-забавові видовиська й масові драматичні гри: **жерці обернулись в скоморохів** (підкр. П. М.), "блазнів", народніх лицедіїв. Вони були носіями не тільки традицій народнього мистецтва й літератури, але й виразниками своєрідних народніх релігійних уявлень". (64)

І. Свенціцкий думає, що "Співці-скоморохи первісно могли вийти з осередку жерців (саліїв, авгурів, магів, волхвів) і як такі вони продовжали традицію громадської богослужби — молитви на обійстю і в хаті кожного господаря або в установі загально-громадського службового призначення, хоч би нехристиянського заряду (колядка коршмі, млинові)". (Стор. 175).

В іншому місці (сторінка 123) той же автор говорить таке: "Колядники, як непрофесійні носії творчости і репертуару колишніх професіоналів — бродячих

співців, скоморохів, звичайно переказують чужі здавен ім передані традицією пісні".*)

Забави із скоморохами відбувались і у великого князя св. Володимира (X ст.). Він приймав "умільців" з радістю, бо ж і дядько його по матері, Добриня Никитич, був великий співак і "ігрець" на гусях. А в життєписі про св. Феодосія Печерського знаходимо опис пиру-забави у великого князя київського Святополка Ярославича. Св. Феодосій там бачив багато музикантів і умільців-скоморохів. Опис закінчується цікавим для нашої теми ствердженням: "якоже обичай єсть перед князем". Під цим, мабуть, треба розуміти, що при княжих дворах був звичай утримувати музиків і умільців, а що вони були у великій пошані, свідчать про те славні фрески на сходах св. Софії Київської, які утривалили до цього часу вигляд скоморохів у дії.

Походження слова скомрах-скоморох завдало дослідникам багато клопоту. Вони шукали коріння слова в мовах литовській (скамаракас), французькій (скарамох), в італійській (скарамучія), що врешті загально значить **жартівник**, людина, що займається блазнюванням. Блазнюванням не в сучасному розумінні, немов збожеволілий, а в розумінні жартування, пустування, пустотливості.

І. І. Срезневський подає з Пат. Син. XI століття, що "Скомрах бяше в граде Тарьсе". Це повідомлення, мабуть, говорить про вузшу батьківщину скоморохів, що буде далі.⁽⁶⁵⁾

У А. Преображенського маються також різні здогади про походження слова скомрах. Він пригадує також повідомлення Веселовського, що в арабів веселі люди, блазні, клоуни звуться "масхара".⁽⁶⁶⁾

У Кондакова й Толстого є таке пояснення, що слово скомрох — це перетавлення від скоморох, від скоро (шкіра) = хутро = передягнена людина на звіря.⁽⁶⁷⁾

Тотожні пояснення слова маються в "Толковому словарі" В. Даля, стор. 203 та в "Большой Советской Энциклопедии".

Шукаючи за паралелями дій скоморохів в сусідніх народів, а зокрема в Закавказзі, щоб докладніше зрозуміти

*) Іларіон Свенціцький — Різдво Христове в поході віків. Історія літературної теми й форми. Львів, 1933.

установу скоморохів, знаходимо у Вірменії подібну до скоморохів організацію народніх співаків — **гусанів**. Їх діяльність походить також з поганської доби, а християнство у Вірменії було удержавлене на початку IV ст. Гусани виконували достоменно те саме, що й скоморохи. Церковний провід також і їх обзивав поганями, переслідував їх і навіть забороняв їм входити до церков. Продовжувачами діяльності гусанів вважаються **ашуги**, що пригадують собою українських кобзарів. Колискою ашугів була Арабія. Найвищою розвою культура ашугів в арабів досягає в часи халіфату Гаруна ар-Рашида (786-909).

Як гусани, так і ашуги, були мандрівними професійними музикантами. Вони приносили до Вірменії започичене в інших народів і розповсюджували між другими народами своє мистецтво.

Звертаємо тут окрему увагу на культуру гусанів і ашугів з таких причин:

1. У Вірменії, і в сусідніх з нею народів, вживались системи музичних ладів, що є тотожними (хоч і не в усій повноті) з ладами українського церковного й народнього співів (дивіться приклади) і

2. що українські демественники, а особливо народні співаки скоморохи, мають багато спільного з діяльністю гусанів. До того ж Вірменія була одною з частин Візантії.

З усього попереднього виходило б, що інституція скоморохів, хоч і з різними місцевим характеру, чи запозичених збоку назвами, була явищем загальним у Візантії і в імперії Русі-України та з чітко визначеними особливостями в народів під арабською зверхністю. Це той величезний простір, в якому довші віки Русь-Україна мала велике значення й була з тими країнами в торговельних і духових зв'язках.

Інституція музикантів-виконавців з народу, які в князівську добу вже творили організовані гурти з певними програмами, не постала відразу, а на свій розріст потребувала довшого часу і відповідних обставин. Ті музики напевно мали різні назви і їх програми дій були пристосовані до тогочасних потреб. Тому для унаочнення їх родоводу й розвитку годиться пригадати значність "Чорноморсько-дунайської доби". Це була та доба, як оповідає М. Грушевський, "коли колонізаційна хвиля заливала все побережжя Кубані до Дунаю, втискала до міст, стикалася безпосередньо з останніми останками римського

життя за Дунаєм, з юдаїзмом і мусульманством кавказьких торгових, геленізмом Криму і т. д., — не тільки воювала й торгувала, але й вбирала в себе культурні елементи з усіх отих джерел”.

Це надзвичайна доба і її вплив на розбудову могутньої імперії Русі-України в усіх її виявах надзвичайний. “Культурний досвід, той круг ідей, як писав М. Грушевський, принесений на (українську — П. М.) північ сими чорноморцями, що мусіли стати на провідні ролі на нових місцях свого пробутку, як люди бували, досвідчені... Вони стали вісниками нової культури, культури широкої, котра знала різні віри, різні народи, різну правду, і не здатна була дати себе в виключний полон одній якійсь догмі. І я думаю, їй треба в значній мірі це приписати, що хоч в боротьбі за українську душу перемога лишилася за офіційною візантійською ортодоксією, котра запанувала в київській книжності, — суспільності ця виключність не опанувала! Суспільність заховала погляди ширші, свободніші, толерантніші, критичніші — те свободомисліє, проти котрого дарменно боролась офіційна ерархія (осуджуючи такі міркування, що мовляв, “і ту і сю віру Бог дав”). Київська культура, як матеріальна, так і духовна, не стала простим відблиском візантизму, а зісталась дуже складною синтезом різnorodних течій, доволі самостійно перероблюваних і перетравлюваних українським життям. В письменній традиції це не виступає так виразно, — в усній це видно ясніше”. (68)

З того виходить, що київська духовна культура не була тільки “відблеском візантизму” і це, мабуть, буде найпевнішим. М. Грушевський (цит. праця с. I, стор. 87, 94-95), покликаючись на праці В. Н. Перетця, О. Потебні, Ф. Колесси й др., писав про витвір (постання) піснених українських форм ще в Чорноморсько-дунайській добі, або й раніше.

В ту добу український народ співжив з різними народами й напевно тоді могли витворитись і увійти в звичай різні форми святкувань, забав, запозичені від сусідів, або могло бути й інакше, сам народ створив ті форми з українським змістом і через своїх професійних виконавців доніс до князівської доби. Може й так бути, що ті форми перебрали й знаціоналізували інші народи. Тому вважається, що скоморохи, — не сама їх назва — були про-

довжувачами професійних громад виконавців з народу з дуже давніх часів.

Це заключення підтримує думка М. Грушевського (Історія літ., т. I, ст. 201), що організація колядницьких і волочобницьких ватаг була цілком однакова над Прутом і Двиною, і те явно вказує, що їх взірцями були дружини скоморохів, і від них були перейняті так само теми й форми величань. Також за тим є й те, що боротьба офіційного проводу Церкви з скоморохами була вже зановотована 80 років по хрещенні Русі-України, а напевно та боротьба існувала й раніше, про що писемних пам'яток не лишилось, бо, як говорив О. Потебня, "замовчування наших літописців, або поверховні згадування народніх вірувань поясняється зневажливим відношенням монахів до сих вірувань" (Сборник Харьков. Истор. Фил. Общества, том IV, стор. 44).

В євангельському оповіданні про "Богатого й Лазаря" знаходимо живий образок прийняття в багатому домі "с гусями, всяческим весельем, лъстецами, жрецами, празднословцами и смихотворцами".

Скоморохи мали в своєму репертуарі народне мистецтво, тримали при житті передання давноминутого, плекали народні звичаї, народню пісню, а особливо обряди весілля, колядування, свята весни, купала і др., хоч разом з тим виконували обичним розспівом кондаки, поминальні співи, а може виконували й голосіння по померлих. Все це напевно було проти бажань державної релігії, на чолі якої стояли греки і які бажали завести свій спів, на їх думку кращий, бо, візантійський.

Зовсім певно, що будучи "веселими людьми", скоморохи плекали також жанр жартівливих і глумливих *) пісень, якими звертали увагу слухачів на смішне й варте глуму в житті тогочасного суспільства та його вищої верстви.

Оце і є те "свободомисліє", яке знаходимо і в епохальному творі "Слово о полку Ігоревім", коли автор, оспівуючи героїчну добу, вживав для характеристик "поганські" елементи.

Скоморохи були учасниками у святі весни, виконуючи пісні того циклю. А в тих піснях заховалось особливо

*) "Скомрах или гоудец или свирельник или глумець", читаємо в Рязанській кормчій з 1284 року.

багато старого, архаїчного, передісторичного. Із студії О. Кошиця ("Відгуки минулого", стор. 19-23) довідуємось, що в співах Української Церкви мається багато мелодій веснянкового циклу, напр., мелодія веснянки "Іванчику, білоданчику" вжита у різних виглядах в догматі 7-го голосу "Мати убо позналася еси", або й цілі веснянки. Зразки народніх пісень в церковних співах знайшов і М. Антонович, про що згадувалося раніше.

Про побудову оригінальних скомороших пісень тяжко говорити. Л. Архімович, описуючи "Вертепну драму" (69), приходить до думки, що у скомороших піснях вживаються короткі фрази (від двох до чотирьох тактів), помітний потяг до вар'ювання одного невеликого мотиву, та що маєється в них інтонаційний зв'язок з побутовими і навіть жартівливими народніми піснями. Важливо зазначити, що вказані особливості мелодичної побудови були притаманні не тільки веселим пісням скоморохів, але й духовній ліриці. Показовий приклад цього наводить О. Фамінцин у праці "Скоморохи на Русі", а це "Пісню про св. Миколая чудотворця". Цю пісню він відносить до XVI ст.

Це все разом стверджувало б, що скоморохи, хоч і вбирались в принесені з півдня України одяги, були українськими професійними музикантами "веселими людьми", маючи в репертуарі і нові для них церковні й побожні народні співи.

Скоморохи, як носії традицій народнього мистецтва й літератури та виразники своєрідних народніх релігійних уявлень, напевно впливали на церковний спів, одночасно лишаючи свої сліди в ньому, як і в народній творчості. Це здається безсумнівним та покищо основно немає як через брак пам'яток означити виразно ті впливи і їх межі. Лишаються до послуг тільки здогади.

Скоморохів переслідувала Церква. Тому, коли вони й виконували церковні й побожні співи, були ті співи якісь інші, відмінні від співів, підтримуваних Церквою. Напевно це були співи перед-офіційно церковні, які звуться "обичні" і що передавались здавна з уст в уста і з голосу до голосу. Пізніше вони дістались і до офіційних співів, були записані й переховались аж до цього часу.

В тих співах і їх пізніших редакціях знаходимо мелодії веснянок, характерні для них каденції, зразки з величальних пісень (колядки, щедрівки) й інших пісень пізньої побудови. Ці останні пісні ставали деколи основами

церковних мелозворотів, або діставались до співу принагідно, коли певний мелозворот треба було поширити. З того виходить, що скоморохи внесли до церковного співу чисті зразки українського народного співу. Це й дає право дослідникам твердити, що український церковний спів пригадує їм “мірской” — народній спів.

Тут необхідно покористатись думкою визначного знавця української пісні Ф. Колесси. Про ту далеку добу він так писав:

“Репертуар княжих і дружинних співців, здається, вже досить почав переходити в руки мандрівних скоморохів, подібно, як воно сталося пізніше з козацькими думами, що від козаків перейняли мандрівні кобзарі-бандуристи, а то й навіть жебручі співці духовних пісень, — лірники. Наслідниками давніх скоморохів на українських землях стають професійні музики новішого типу, що, змінивши стародавні гуслі та свирілі на скрипку, цимбали й дзвінковий бубон (решето) і т. зв. “троїстій музиці”, грали на весіллях та інших сільських забавах. Скоморохів живо нагадують гуртки українських колядників та білоруських волочечників, що приходять, подекуди й із музикою, щоб “хату звеселити” (Ф. Колесса, “Українська усна словесність”, Львів, 1938).

Ця сконденсована думка визначного дослідника народної пісні про лінію розвитку народної творчості, про передання її з однієї групи виконавців до другої, всебічно підтримує міркування згаданих дослідників та наші.*)

Тут треба ще пригадати й додати для ширшого освітлення обговорюваних проблем, що русичі — князі й народ — любили, як згадується в літописах, забави й справляли їх “с плясками и гуденієм и плесканієм”, з “трубами, скомрахи, и гусльми”, не мало при тому випиваючи чаш оковитої. Під час таких забав, під покришкою християнства, особливо гостро виявлялись поганські звичаї. Провід Церкви поборював того роду забави, пиятику і одно-

*) Шкода, однак, що не можна було для цієї праці покористатись 3-ім розділом праці цього дослідника в “Історичні свідоства про українську народну поезію і народніх співців княжої доби” в його “Історії української етнографії”. Ця праця ще не друкована. Згадує про неї С. Грица в монографії “Ф. М. Колесса”, Держ. Видав. Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, Київ, 1962.

часно з тим поганські звичаї. Щоб уникнути переслідувань, пирувальники пили чашу за чашою на славу Христа, Богородиці й святих, співаючи тоді й дотичні тропарі.

В Київському літописові XI ст. читаємо — у св. Кирила Турівського, у слові св. Нифонта і др. — про участь скоморохів в обряді русалій, відомо також і про їх співдію у величальних обрядах колядування, щедрування, у весіллі, потім у Вертепі і др. Відбився вплив скоморохів і на побудові тексту й мелодій жартівливих і танкових пісень. Великий вплив мали скоморохи і на розвиток музики інструментальної.*)

Проти профанації молитов виступив монах Феодосій із заборonoю співати на пирах більше трьох тропарів: першу чашу радив він пити на славу Христа, другу — Богородиці і третю за князя. Врешті й це було заборонене (М. Грушевський: "Історія України-Руси", т. 3, ст. 404).

Це добре історичне свідчення про широке вживання народом церковних співів і поза церквою, і що учасниками, а може й провідниками тих пирів і співів були скоморохи. Зовсім певно, що в таких обставинах церковні співи — тропарі, кондаки і др., виконувались з покоління в покоління, ународовлювались і мусіли стати в мелодичній побудові українськими, і навіть тоді, коли б ми думали про їх не народне походження. В тій формі співи діставались і до рукописних книжок церковного співу.

Відголоси згадуваних пирів народня пам'ять донесла аж до сучасності. Знаходимо це в популярній бурсацько-дяківській пісні "Ой, ти, дячку вчений":**)

*) На фресках св. Софії Київської зображена група скоморохів, які вживають такі інструменти: поперечну флейту, гобой, щипковий інструмент з родини лютень з довгою ручкою, тип арфи, тарілки. 1068 р. згадується про інструмент смик, а грачі на ньому звались "гудець-гудці". У військовій вживались: труба, литаври (накри), аргани (металевий ударний інструмент), сурни, або зурни, що пізніше стала зватись сурма; сопілки й інші інструменти.

**) Ол. Кошиць записав: "Співали цю пісню бурсаки, як я вчився в бурсі (в духовній школі) в м. Богуславі в роках 1884-1890. Потім чув, як співали її до чарки дяки на весіллі у нашого дядя Пилипа Оверковича Олександрівського в с. Тарасівці, Звенигородського повіту на Київщині, як брала шлюб Машуня Олександрівська з дяком Терешкевичем в 1880 роках".

Заспів: (Один)
“Ой, ти, дячку, вчений,
Усьому навчений,
У всьому наставлений,
Над всіма поставлений —
Скажи мені, дячку, що
є один?”

Відповідь: (Хор)
“Один Бог Саваоф,
У Марії Син Господь,
Він над нами царствує,
Над усім господствує —
Він Владика неба і землі!”

Таких запитів і відповідей 12. Цю пісню записав Ол. Кошиць в його збірнику народніх пісень “Те, що пригадується”. *) Коло цієї пісні є лист до О. Кошиця жидівського музиколога Йосипа Яссера з поданням ідентичної “застольної”, як він її зве, жидівської пісні “Echod mi Yodea”, яка має також запити соліста й відповіді хору (в унісон):

Заспів: (Один)
“Кто знает “Один”?
— Я знаю “Один”...

Відповідь: (Хор)
“Один есть наш Бог на
небе и земле...”

На думку Й. Яссера і музиколога Бараца текст української пісні нав'язаний жидівським оригіналом, але мелодія мусить бути українською. Сам текст пісні, як вони думають, належить до ХІІ сторіччя.

Знайшлась подібна пісня і в болгарському збірнику народніх пісень, як “Евангелска писень” під назвою “Кажи, моме, що съ пет?”**)

Заспів: (Один)
“Кажи, моме, що съ пет?”

Відповідь: (Хор)
“Пет пръсти на ръка,
четири боски пот крава,
три светители,
два кози рогове —
един Йован Богослоф”.

Дальші слова: (відповіді)
„Девет месеца жена носи...” Единайсе месеца кобила
носи, дванайсе месеца, цела година...”

Мелодична побудова і її ритмічний малюнок (дуже рідкий в болгарських піснях) викликає враження про її неболгарське походження, хоч одночасно мелодика пісні має архаїчні риси в побудові. Виглядає, що нарід забув

*) Переховується в Осередковій Української Культури й Освіти у Вінніпегу, ч. 340.

**) “Народни песни от Тимок до Вита”, ред. Васил Стоин. Изд. на Народното Просвещение, София 1928 г., у відділі пісень, “Религиозни”, ч. 1462.

вже її початкові вірші й починає з п'ятого, а в текст вносять і господарські елементи.

Тематика всіх трьох пісень спільна, в мелодиці і в ритмі їх також є подібність. Більш наближені до себе українська й жидівська пісні мелодикою й текстом. Що особливо важне, це те, що в тексті "Ой, ти, дячку, вчений" відбилось історичне повідомлення про пиття чаші за чашою на славу Христа, Богородиці і т. д. та про виступ проти того монаха Феодосія.

Мелодія пісні в бігу віків напевно зазнавала досить змін, а особливо в добу діяльності братств (XVI-XVII ст.), що й відбилось на побудові мелодії з триголосними відповідями в стилі кантів.

До цього часу українські дослідники церковної музики, окрім згаданих О. Кошиця й М. Антоновича,^{*)} не звертали належної уваги на тісний зв'язок церковного співу з народною піснею. Хоч в початку цього сторіччя академік Перетц в "Заметках и материалах для истории песни в России"^{**)} згадує деякі світські пісні, до яких були пристосовані тексти духовного змісту.

Пісня "Ой, ти, дячку, вчений" є безсумнівним свідомством скомороших дійств старовини, а її мелодію і в цю добу чуємо по церквах в ектеніях і др. співах річного кола церковного співу.

Про це ще можна так сказати: народ співав (особли-

*) Частина листа Й. Яссера до О. Кошиця, що торкається згаданих пісень, цікава: "Вот, дорогой Александр Антонович, получите еврейскую версию застольной песни, которую Вы мне вручили в ее "христианском" облачении. На аккомпанимент не обращайтесь никакого внимания, ибо все поют в унисон. Заключительная фраза в каждом ответе весьма сходна с Вашей. Как убедительно доказал Ваш приятель Барак, текст песни (особливо заключительная фраза) навеян еврейским оригиналом. Но, в музыкальном отношении процесс был, видимо, обратным — жиды стянули мотив заключительной фразы у украинцев, версия коих менее "кудрява", и следовательно, первоначальна. Несходство предъидущих мотивов объясняется, вероятно тем, что у евреев соответствующие им тексты поручены солистам и, тем самым, оставляют некоторое место для импровизации. Но даже и там сохранились коекакие сходные черты, как видно из... сопоставления..."

**) "Заметки" Перетца друковані в "Известия отделения русско-го языка и словесности Академии наук", т. VI, кн. II, СПб., 1901.

во в Києво-Печерській Лаврі і др. монастирях) в церквах свою народню пісню, але пристосував її у способі виконання до церковного благоговіння й текстів, які в мовно-му розумінні були для нього чужими.

Скоморохи, як веселі люди, оповідали (празднословіє), жартували, танцювали, вживаючи до танку народних пісень. В процесі тих “дійств”, скоморохи спричинювались до вироблення скоромовлення, як стилю своєрідного речитативу, який потім і акліматизувався в практиці церковного співу, в обычных розспівах.*) Цей спосіб співу додатньо впливав і на розвиток вимови, дикції.

Уведення в церковний спів скоромовлення відбилось, як треба розуміти, на тому, що церковні співи почали скорочувати і в мелодиці, вилишаючи з них певні частини мелозворотів, хоч залишали саму основу співу, кістяк фігури, незацепленим. В першу чергу переписувачі й редактори співів такі частини довгих музичних фраз, як фтити й фтитоподібні мелодії, заводили, як необов'язкові до виконання, за дужки. В пізніших редакціях їх зовсім вилишали, не вписуючи в збірки церковних співів. Потім почали скорочувати й інші довші мелозвороти, касуючи, часом, і характерні для того співу прикраси (мелізми), або видозмінюючи їх.

Цей процес напевно відбувався під впливами самого життя та спричинювався до найбільшого ународнення церковного співу. Згадані скорочення можна перевірити порівнянням найстарших видань ірмоліїв з виданнями, які слідували по них. До цього добре надаються рукописні ірмолії 1682 р. і 1732 р. та друковані 1700 і 1709 рр., три Почаївські ірмолії (1760-75 і 94 рр.) і врешті останні ір-

*) “Обичний” церковний спів мав сильну й довгу традицію (він у різних відмінах існує й тепер) і був відмінним від офіційного. Не може бути сумніву, що при запису офіційного співу (до XIII ст.) в рукописні книжки, до них дістались прийняті через довше вживання і співи обичні. А обичний спів — це первісний і знароднений спів — існував як спів щоденний поряд з офіційним і цупко тримався в народній пам'яті. Про його значність і живучість довідуємось із Галицько-Волинського літопису в “Похвалі князю Володимирові Васильовичу” з року 1288: “...и попове всего города, півше над ним обичнии пісни, и положиша тіло его во отни гроб; и плакашася по нем володимирци...”

молої Львівські. Процес скорочування співів з уведенням читкого речитативу продовжувався у XVIII і XIX ст.

З усього того виходить, що скоморохи спричинились до вироблення скоромовлення (різні форми речитативу), вплинули на розвиток тем і форм величальних і жартівливих пісень, як також посилили відчуття про необхідність зменшення-скорочення довгих музичних формул церковного співу.

Другими групами, про яких для повноти образу треба тут згадати, є (1) творці поезії епічної, незв'язаної з обрядом, та (2) творці епічної поезії як духовні стихи, псалми... Вони також багато спричинились до формування й розбудови народнього співу, а разом з тим і церковного.

Перша група належить до старшого циклю чи групи народніх творців і походить з передкняжої доби. Первісно це були товариства хлопців-молодців, які оспівані в колядці про мандрівку Дунаєм на службу царгородському панові. Героїчні оповідання в колядках духово споріднені з поезією дружинників. Тут напрошується думка про те, що продовжувачами традицій хлопців-молодців були скоморохи. Про це згадує й Ф. Колесса.

Пізніше, коли з усіх сторін на Русь-Україну насунулись хмари кочових наїзників, на сцену виступають (друга група) когорти княжих дружинників. В добу їхньої героїчної боротьби з наїзниками народжується "найзагадковіша ділянка творчості нашого народу — поезія епічна, що виявилась у буйній билинній епopeї передкняжих і княжих часів Київської держави" (Л. Білецький).

Зміст билин — оспівання богатирів, які зводили боротьбу за свій народ і на славу їх князів.

В билинах оспівані історичні події з дружинним світоглядом в основі, та й були вони призначені для князівських і дружинних аудиторій. Поруч поважного світського змісту, в билинах мається також духовний, християнський елемент. "Це свідчить про те, що билина розвивалась поруч стародавньої релігійної пісні й обопільно одна на одну впливали, одна одну підтримували".⁽⁷⁰⁾

Ця група мистців-співаків-оповідачів охороняла й підносила своєю діяльністю родові й племінні традиції й передання, і її в професійній народній творчості зараховується до історичного напрямку. Дослідники вважають, що їх усні передання дістались і до перших літописів та до

інших творів, як напр. до епохального дружинного твору “Слово о полку Ігоревім”, де читаємо: “по билинам сего времени, а не по замишленію Бояню”.

Музична сторінка тих співів для нас особливо цікава. Ті співи були промовлянням на розспів, речитативні. Були вони зложені з якоїсь кількості мелодичних формул (мелозворотів) та ритмічно залежали від побудови тексту, як і всі церковні співи того часу.

Пам'яток того співу не заховалось. Дослідники церковного співу (Смоленський, Вознесенський, М. Грінченко, Ф. Стешко і др.) уважають зразками тих співів стихир свв. Борисові й Глібові, св. Феодосію,* св. Миколаєві та іншим. Маючи при цьому думку про вагу т. зв. “подобни” в церковному співі, можна мати здогад, що ті стихирі пізніше могли бути “подобними” — зразками й для інших музичних творів. Або ще й так, що вже й перед тим існували “подобні” і по їх зразкові були написані згадані стихирі. Ті стихирі можна знайти в старших ірмолоях видання 1709 р. у Львові та в деяких передруках з нього.

В. М. Беляєв зразком такого співу приймає й духовну билину про свв. Бориса й Гліба. Часом постання цієї мелодії, що є зовсім зрозумілим, він вважає XI-XII ст., коли написане їх “житіє”, а в 1072 і 1115 рр. їх мощі два рази переносились у нові церкви із співом приявного при тому народу. (Цит. праця стор. 503).** (Див. приклади сторінки 10, 11).

Рядом з творцями героїчної поезії — дружинниками — існувала ще одна громада співців і творців релігійної

*) Подобен, як “Ін Подобен”, св. Феодосію знаходимо у львівському Ірмолоеві (Осмогласник) з 1835 р. ст. 79 та з 1904 р. ст. 92. Музично “Подобен” гарно розвинений, має 10 мовно-музичних частин та каденцію. В свою чергу ті мовно-музичні частини зложені з мелозворотів. Виглядає, що цей Подобен міг бути написаний на основі бувших вже тоді в ужитку мелозворотів. Це видно із способу пристосування мелозворотів до нового тексту, коли, щоб заховати мелозворот і догідно скоротити мелодію, повторювалось слово. Подобен написано в т. зв. середній положі голосу. Пізніше, десь в XIV ст., мелозворотами того Подобна користувалось при укладі догмату 5-го голосу — в “Чермнім морі”.

**) Уважається, що Служба Борису й Глібові є “твореніє Іоанна митрополита руського”. Див. “Історія Русской Церкви” Митроп. Макарія, I, стор. 103.

епічної поезії — “каліки перехожі”. Авдиторія першої групи співаків-дружинників була княжа gridниця, а у других “церковний збір, прочани та тиха самотня келія монастиря”, зауважує Л. Білецький. Каліки-перехожі це також співці мандрівники. Вони ходили по монастирях України й на прощі до християнських святинь, в чужі краї. В їхньому репертуарі були духовні стихи (про Юрія Хороброго, про Багатого й Лазаря та др.), псалми і пізніше канти. Каліки перехожі виконували свої співі під супровід музичного інструменту — гусель, а пізніше ліри. Їх творчість була надзвичайно люблена народом. Порфирій Демуцький встиг ще перед революцією 1917 р., а саме 1903 р., видати надзвичайно цікаву збірку записів “Ліра та її мотиви”, яка мала 52 лірницькі пісні, канти та псалми. В мелодіях тих записів знаходимо відбитки церковного співу і взагалі вся збірка просякнута впливами церковного співу та служить зразком про спосіб перевключення народом церковних мелодичних зразків для свого вжитку, а може бути й навпаки — народнього співу для потреб Церкви, що більш вірогідне.

Всі згадані групи народніх піснетворців — хлопці-молодці, скоморохи, дружинники й каліки перехожі, і вже потім лірники й др. — відмінні від себе своїм завданням праці і родом творчості. Але всі вони вийшли з надр українського народу й були всі пов’язані з Церквою і її співом та глибоко на нього прямо й збоку впливали. Тому, коли візантійська ортодоксія офіційно перемогла й змогла накинати Українській Церкві свої форми (восьмиголосся і др.), а, мабуть, і зразки співів з їх ладовістю, все те — (при зустрічі з дійсністю: із співом первісного українського християнства, із впливами вищезгадуваних груп, і врешті із співом українських монахів і всього народу) зазнало цілковитого перевоплощення, стало українським.

Гарним зразком і певним підтвердженням повищих думок є музична аналіза Подобного св. Феодосію — “Преподобний отче, Богоносе Феодосіє”. Аналіза музичної частини “Подобного” виявляє, що він побудований на двох фригійських тетрахордах, які синеменично з’єднані в гипофригійський лад. Цей лад характерний і для побудов народніх мелодій коломийок. З цього виходить, що українські музики княжої доби уважали той лад своїм, як він є своїм і в побудовах сучасних коломийок.

“Подобен” цікавий ще й тим, що українські творці його тексту внесли в нього свою, як певно й преп. Феодосія, думку співчуття Української Церкви про події з 1054 р., про поділ Церкви на дві частини — Схід і Захід. “Подобен” закінчується так: “Того моли, Тому помолися, Преподобне, дарувати Церкві єдиномисліє, мир і велию милість” (Приклад стор 11).

22. СКОМОРОХИ У ВЕЛИКОМУ НОВГОРОДІ

Новгород Великий, будучи далеко від шляхів руху народів з Азії, не потерпів від татар. Це й було причиною, що в ту грізну добу він став одним з осередків для переховання пам'яток високої культури Русі-України.

В княжу добу Новгород був значним центром імперії Русі-України і під повним її культурним впливом.*) Видатні архітектурні споруди в Новгороді виконували київські майстри, або виконувались вони по київським зразкам. Зокрема це стосується головної новгородської святині св. Софії, яка побудована на зразок св. Софії в Києві і була названа тим самим ім'ям. В новгородських бібліотеках переховались найцінніші пам'ятки літератури й рукописи церковного співу Русі-України. Великою популярністю в Новгороді користались билини київського циклу.

Для нас важне й те, що в Новгороді, далеко від київського церковного проводу, скоморохи мали більше свободи та велику пошану, а їх мистецтво було одною з характерних сторін культури Новгороду. Там у всіх святкуваннях скоморохи займали почесне місце й тому там виробився органічний зв'язок їх пісенності з народними піснями.

В тих піснях скоморохів, як і в Русі-Україні і її столиці — Києві, були властиві їм короткі віршові стрічки з двома і навіть чотирма наголосами. Розспіви пісень скоморохів (скоморошин) були прості, з ясним мелодичним малюнком, з чітким ритмом та з досить скорим темпом. Користались скоморохи й церковними співами, вживаю-

*) Про значність культурних впливів Києва на В. Новгород влучно пише відомий авторитет візантійського мистецтва, проф. Східного Інституту в Римі Алберто М. Амман в праці: “La pittura Sacra bizantina. Roma, 1957.

чи при їх виконанні скоромовки. В усьому тому слідні київські зразки.

Вільна й багата республіка Новгороду Великого була непонутру московським князям і це врешті привело до “воссоєдіненія” її з Московією під кінець XVI ст. Сталось те й з другими центрами східньої Європи: Твер’ю, Псковим, Казанню, Астраханню і др. В тих випадках “воссоєдінителі” провідну верству тих країв включно до міщан винищували поголовно. Решту незгідливих висилали в широкі простори Московії, а на їх місце насаджувано згідливих і зовсім упокорених московських селян. З того часу Новгород і другі центри перестали бути своєрідними культурними осередками, хоч по великих церквах і монастирях залишились старі традиції й там врятувались старі документи. Тому Новгород в церковному співі й далі лишився поважним центром.

23. АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ ГОЛОС

як військовий клич і величальна церковна пісня.

(Спроба розшуку постання пісні)

Подивіться лишень добре	Не минайте ані титли,
Прочитайте знову	Ніже тії коми,
Тую славу, та читайте	Все розберіть, та й спитайте
Од слова до слова;	Тоді себе: що ми?
Чиї сини? Яких батьків?	
Ким, за що закуті?...	

Тарас Шевченко

В історії українського народу, і в кожній ділянці його життя, заховалося багато бадьорого, героїчного й гарного, але в ній чимало неясних місць. Це відноситься також до історії постання українського церковного співу.

Спів Української Церкви присвоїла собі Московія, його дослідники — москалі, а за ними й чужинці, називають його “руським”.

На сумлінні українських музикологів тяжить великий борг — написати правдиву і гідну історію свого церковного співу та повернути йому його власне ім'я — Історія українського церковного співу.

Ще в залізну добу існувала від середини 2-го тисячоліття до нашої ери, на великому просторі лісостепної України, між Дніпром і Дністром, де жили українські племена, — т.зв. Чорноліська культура. В ту добу пишню розвинувся виріб речей з заліза, а особливо зброї. Історія старих культур каже, що наші предки в тій добі мали вже добре зорганізоване військо, і тоді, можна думати, існувала на нашій землі якась армія з металевою зброєю. Цю зброю виробляли українські племена.

Перед княжою добою на півдні України існувало мо-

гутне об'єднання племен, яке нам і давнім чужим історикам відоме під іменем Роксолян, яке належало до першої Української Держави Антів, про яких розказують грецькі письменники. Слава про роксолян була знана, вона відбилась у княжій добі, з гордістю на неї покликались проповідники. Митрополит Петро Могила, як згодом і інші митрополити, називали Українську Церкву — “Церква Роксолянська”; Богдан Хмельницький писав “про всю стародавню Україну, чи Роксолянню, де була грецька віра”...; гетьман І. Виговський, маючи зв'язки із шведами, писав про “стару Україну, чи Роксолянню” і др. Першої ваги відомістю вважаємо те, що роксоляни вже в IV стор. були християнами.^(70a)

Українське військо йшло в бій з певним кличем. В часи Святослава Завойовника (IX стор.) попереду війська йшла (чи їхала) оркестра труб, рогів, барабанів та пісків. (Це роди свирілі, пищалі, сопілі і др.).

В ті часи християнське військо, йдучи в бій, співало “Кириє елейсон” — Господи, помилуй. Співали цю формулу й по боях, про що знаходимо досить записів у літописах. Так, 1151 вояки кияни від радости заспівали “кирелісон”, коли знайшли по бою між раненими свого князя Ізяслава. “Гражане” Звенигорода (галицького), визволившись від небезпечної облоги, “возваша курии елисон, хваляще Бога і пречистую его Матерь” (Іпат. с. 228). Гуцули, промовляючи на Новий Рік молитву на врожай, з викриками “Тирилайси-Кирилайси”, перескакують тричі через вогонь.

Згадані вигуки й співи певних мелодичних формул перед боем і по ньому, з радости і других причин, важні тим, що вони взагалі існували. Можна припускати, що могли існувати й кличі, як перегукування вартових на охоронних спорудах старої України, які були різні будовою й призначенням. Коли такі споруди були великі й вартів між собою були на дальшу віддаль, кличі, як сигнали, могли передаватись і звуком труби, взагалі якимось інструментом.

Кличі мали свою мелодію. Можна думати, що в давнішу добу ті кличі були своїм складом простіші. З удосконаленням техніки інструментів та з введенням у клич певної музичної ідеї, могли поставати й інші мелодії. Деякі з них напевно потім увійшли у повсякденну практику не тільки в стінах охоронних споруд, а як вийшли з наро-

ду, так могли й вернутись до народньої пісні, а потім дістались і до церковного співу.

Вище говорилося про вживання кличу на стінах охоронних споруд, тому варто пригадати і про самі споруди.

Найновіші досліді виявили, що оборонні будови⁽⁷¹⁾ на українських землях сягають кілька століть перед і по Христі. В Київській державі X-XIII ст. форми оборонних будов були удосконалені. В українських літописах згадується про укріплені города IX-X стор. Найбільше слідів від городів лишилося в колишній лісовій смузі України: На Київщині їх було коло 450, на Волині 150, в Галичині 100.

“Городи” з дерева й землі будувалися звичайно в природньо недоступних місцях, найчастіше на горбі, що був оточений водою, болотом, лісом, скелями. Систему валів і частоколів, що творили з себе замкнуту фігуру, називали “Остріг”. Найбільше таких споруд було в Києві, Чернігові, Туріві, Волині (місто), Переяславі, Володимирі, Галичі, Звенигороді коло Львова, Холмі, Перемишлі, Сяноку.

Кам'яні замки були в Києві, Володимирі, Галичі, Холмі. Вони будувалися в середині городу. В середині вони мали додаткові мешкання, де часто жив князь чи його заступник, і звалось те місце — дитинець. В дитинці були й важливі будови — церкви, які також були пристосовані для оборонних цілей. Такі центри укріплень з замками, палатами й церквами були в Києві, Переяславі, в Чернігові. У Києві вали коло такої будови навколо міста досягали 14 метрів висоти. Дубові тараси були тут у шість рядів. З того залишилися рештки стін Золотих Воріт з 1037 року. Сам проїзд цих воріт був високий на 12-15 метрів. Над ворітьми була бойова площа для залоги з церквою св. Благовіщення. До цього часу збереглися подібні формою ворота в Печерському монастирі в Києві з церквою св. Трійці на них.

В Україні було велике число замків, з яких полишились руїни. Для нашої теми важним є те, що охоронні споруди і замки посвячувались в честь Божої Матері. У Києві над Золотими Ворітьми була церква св. Благовіщення. Коли гетьман Іван Мазепа будував “українську лінію” над річкою Орелею, він і там дотримався традиції, бо 1687 р. заложив над річкою Самарою “Богородицький

Городок". Необхідно пригадати, що свято Покрови Божої Матері було святом війська Запорізького.

Скільки тих кличів було на фортецях, та який був їх склад, тяжко тепер говорити. Про один з них, що переховався до наших днів у співах, читаємо у першого українського київського митрополита Іларіона в його "Слові", вживаємо переспів В. Шурата:

"...Бажав у хвилі урочистій,
Щоб з кожним вечором і світом
Архангельський привіт Пречистій
Був і для Києва привітом.

"Радуйся, — скаже ангол смирний —
Обрадована, Бог з Тобою!...
Радуйся, граде благовірний!
Здовж гір покотиться луною.

"Хвала ж їм днесь — Отцю і Сину"
Упало голосно з амвона.
І аж по нинішню годину
Лунає слово Іларіона..."

З того — "Був і для Києва привітом" — виходило б, що міг бути і якийсь інший клич-привіт, а з того часу почали вживати "Архангельський привіт Пречистій". І ось вже 900 років лунає заповіт Іларіона: Колись як клич війська, а потім і по церквах на свято Благовіщення аж до цього часу, як церковна хвалебна пісня.

Про "Архангельський Глас" пише один автор так: "...Як багато других пісень, так і цей гімн своїм текстом і мелодією вростає загадкою в глибину минувшини. Мелодія тієї пісні дуже своєрідна так, що творить якусь самотню музикальну естетично-виразову постать. Не знаю, чи ця мелодія втягнена в давніші нотні збірники, як напр. Почаївський Богогласник. Пісня надрукована в останніх виданні великого львівського Єрмологіону, де в порівнянні до народного традиційного виконання, вона в деяких трох відмінна, хоч в цілості, особливо в відношенні до мелодичної лінії, відповідає співаній за традицією пісні".

В тій статті є й така цікава деталь: "Колись в моїм родиннім місті, в Угнові, в навечір'я Благовіщення за давньою звичкою виходили хлопці на дзвіницю й співали, як далеко летів голос, пісню: "Архангельський глас". Дзвіниця стоїть на підвищенім склоні, на цім самім місці давнього насипу, де проходили міські оборонні вали. Ма-

буть, належала колишня дзвіниця до оборонної системи міст (Підкр. П. М.). Може ця давня протяжна мелодія, що здається немов би створена для того, щоб широким гомоном розходитися в сумерку чи п'їтмі далекого горизонту, є залишком такого клича великокняжого центру..." Автор приходить до висновку: "Архангельський глас" увійшла отже як головний момент до певного роду релігійного потпури. Цю в'язанку зложено, мабуть, коло XVII ст., бо тут згадується про богиню Артеміду-Діану".*) На нашу думку пізніші нарости (додатки) до пісні відвернули увагу автора від правдивого розв'язання проблеми, хоч вони цікаві.

Дальші наші міркування будуть скромним виясненням, фрагментом до історії української церковної музики, бо в черзі чудових творів, записаних в Ірмологіоні,**) та пісня в ході віків стала такою, як і всі інші мелодії, що ще чекають відкриття їх "облич".

Д-р Гоцій подав повну мелодію "Архангельського голосу" ("глас" ми звемо тепер "голос") і тим причинився до прискорення й упрощення розшуків її основи.

Слова й мелодія привіту "Архангельського голосу" належать до співів церковної відправи Утрени на Благовіщення Пресвятої Богородиці, і є з того роду співів, що звуться "Величання".

Величання — це хвалебна пісня, яка і поза Церквою в Україні, знана як тип (зразок), з найдавніших часів. До величань, чи хвалебних пісень, відносяться колядки, щедрівки, билини та інші подібні роди усної творчості народу. Хвалебність знаходимо і в епохальному творі "Слово про похід Ігоря". Пізніші хвалебні пісні, хоч вони й відмінної побудови, це наші канти.

Величання в Українській Церкві — це вибрані вірші із псалмів, як пророчі оповідання про подію чи святого, якого пам'ять святкуємо і за що він був зарахований до лику святих. Величань найбільше записано в Ірмолоях. Деякі величання можна знайти і в Типіконі. Співають величання духовні (священники, диякони, монахи і дяки) посеред церкви, а хор (або хори в монастирях) на клиро-

*) Д-р М. Гоцій, Архангельський Глас, "Християнський Голос", 9. IV. 1950, Мюнхен.

**) Ірмологіон (Ірмолой) — це книжка, в якій зібрані ірмоси й різні співи Октоїха, Міней й Тріодіонів на повний церковний рік.

сі. До величання додаються стихи-привіти як “Благовістуй, земле”, “Радуйся благодатная чи — обрадованая”, та стихи як “Боже, суд Твій цареві подай”...

Про час появи в Україні величання “Архангельського голосу” з певністю твердити тяжко. Нам відомо, що до татарської навали (1240 р.) церковний спів в Русі-Україні вже остільки удосконалився, що був затверджений Церквою й записаний. Цей спів дійшов до нас в найстарших рукописних церковноспівних книжках (20 пам’яток), зокрема в Ірмолоях. Потім той спів із рукописних Ірмолів, яких було велике число, був надрукований, вживаючи порівняльної методи, у львівському Ірмолі 1700-1709 рр. З цих Ірмолів були передруки в Почаївській Лаврі в 1760, 1775 і 1794 роках. Ірмолі, особливо перші львівські, вживались по всій Україні. Ще й тепер в Канаді маютьс я рукописні ірмолі з 1682 р.*) та з 1732-33 р.**). Тут не згадуємо й інших старших рукописних Ірмолів, які можуть бути по приватних бібліотеках та по архівах і музеях в Україні.***)

Російський дослідник церковного співу В. Металлов (ця праця згадувалась в попередніх нарисах — П. М.) пише: “...богослужбовий спів русской (треба — Русі-України, П. М.). Церкви помонгольської доби аж до нашого часу це — тільки наслідки розвитку й роздроблення, повільного зросту й доповнення основ та елементів, устрою й характеру богослужбового співу домонгольського. Він змінився кількісно, але не якісно, числом співів, мелодикою й ритмікою”.

Подібно твердять і інші дослідники церковного співу. Наша порівняльна праця також те стверджує, маючи в основі рукописні та друковані ірмолі. 1952 р. вийшла в світ важна для українського церковного співу праця Ервіна Кошмідера в Мюнхені.****)

ПОБУДОВА АРХАНГЕЛЬСЬКОГО ГОЛОСУ. Для оз-

*) В приватній бібліотеці Митрополита Іларіона, Вінніпег, Манітоба.

**) В бібліотеці Ол. Кошиця в Осередкові Української Культури й Освіти, Вінніпег, Манітоба.

***) Запаско, Я. П., Орнаментальне оформлення української рукописної книги, В-во АН УРСР, Київ — 1960.

****) Кошмідер, Е., Фрагменти найстаршого новгородського Ірмолія з XII ст. Мюнхен, 1952.

начення родоводу величання “Архангельського голосу”, цей спів порівнювався із записами його в різних церковноспівних книгах рукописних і друкованих. Так знайдені частини, з яких цей спів зложений. “Архангельський голос” мелодійно дуже давній. Початки його заховані в співах княжої доби. В бігу віків цей спів зазнавав змін, а зокрема доповнень — поширень.

Церковні співи складаються з окремих груп коротких мелодій — основ, які, що часто спостерігаємо, повторюються і легко пізнаються слухом. Це є мелозвороти, чи назовемо інакше — музичні мелодичні формули давнини. З них зложений увесь спів Української Церкви, а все те, що коло них, в середині і навколо, то прерізні додатки, як зразки й вияви редакцій, можливі скорочення й рештки від затрачених колись повних мелозворотів. *)

Величання не внесені до співів на 8 голосів, а подані в кінці ірмологів у відділі величань та інших необхідних співів річного кругу.

Для устійнення голосової й мелодичної приналежності “Архангельського голосу” ми зібрали одинадцять таких величань, з таких церковноспівних книжок і праць:

1. З рукописного Ірмолая Т. М. Тяпечького з 1732-33 р. (Переховується в архіві О. Кошиця в Осередкові Української Культури й Освіти у Вінніпегу);
2. З “Осмогласника”, що “із великого ірмологіона ізятий”, Львів, 1835 р.;
3. З короткого Уставу чи Обіходу (заголовного листа бракує), рік видання невідомий, мабуть, десь з перших років ХХ ст.;
4. “Инаго распіва” з того ж Уставу;
5. З Осмогласника (скорочений Ірмолой) львівського видання 1904 р.;
6. З “Церковного простопінія”, сложеним по нотах Іоанном Б. Бокшай, составленное Іосифом І. Малинич, Унгвар (Ужгород), 1906 р.;
7. З “Песнопенія”, вид. Шмидта, десь коло початку ХХ ст., СПб.;
8. З “Основное церковное пеніе” А. М. Покровського, СПб.; 1907 р.;

*) Зразок побудови співу мелозворогами і з їх назвами, поданий в нарисі Стихира “Слава во вишніх Богу”.

9. "Церковные хоры", ч. I, вид. 6-те, А. В. Касторського, СПб., 1914 р.;
10. Із "Спутника Псаломщика" одноголосний обіход з 1916 р., СПб. Фотостатично перевиданий у Джорданвил, ЗДА, 1959 р.;
11. Із статті "Архангельський глас", поданий М. Гоцієм.

Для уточнення твердження про приналежність мелозворотів "Архангельського голосу", до якогось із восьми голосів церковного співу Української Церкви, були використані співи Почаївського Ірмолая 1775 р. рівнобіжно з голосовими співами рукописних ірмолоїв 1658 і 1733 років, праці В. Металлова і І. Вознесенського та згадувану працю Е. Кошмідера.

В побудові "Архангельського голосу", у всіх згаданих редакціях цього співу, знаходимо в основі мелозвороти 1-го та спорідненого з ним 5-го голосів. Ці мелозвороти належать до найстарших співів у рукописних і друківаних ірмолоях — до Ірмосів. Вони з'являються там у різних виглядах і з характерними для тексту співів додатками, скороченнями, прикрасами, але основа їх (кістяк) лишається непорушною. Знаходимо ті мелозвороти і в догматі 5-го гол. в "В Чермнім морі" та в найстарших фрагментах Новгородського Ірмолая, які видав Е. Кошмідер. Є там і такі мелозвороти як "Завивець", "Пригласка", "Кулізма середня" і др. (По Олександрю Мезенцю).

Все це свідчить, що мелозвороти "Архангельського голосу" мають у своїй основі найстарші зразки співу Української Церкви. Зрозуміло, що з бігом часу ті мелозвороти поширювались додатками нових частин, часто і з інших мелозворотів — в заспіві, в кінці, в середині, — а навіть і доданням нового мелозвороту, приналежного до іншого голосу, як, наприклад, в одній редакції на слово "глас" уведений мелозворот "Ромца" з прикрасою 8-го голосу. (Мелозвороти в давні часи мали свої, про що згадувалось, назви-імена).

Деякі мелозвороти "Архангельського голосу" напевно належали до церковного співу домонгольської доби, а інші постали з них в добу помонгольську і, мабуть, до часу появи догматів. На основі побудов мелозворотів можна здогадуватись, що остаточне оформлення цього співу відбулось десь в кінці XIII або на початку XIV сторіч, бо мелозвороти, вживані в "Архангельському голосі",

знаходяться в догматах, які оформились десь в XIV-XV ст.

Повний текст величання в слов'янській мові:

Архангельський глас вопієм Ти, Чистая:

Радуйся, Благодатная, Господь з Тобою!

Притримуючись поділу співу на мелозвороти, величання розпадається на такі частини:

- | | | | |
|------|---|-------------------------------|-----|
| | { | 1. Архангельський глас | |
| | | або | |
| I. | { | (а) | (б) |
| | | Архангельський глас | |
| | { | 2. Вопієм Ти, Чистая: | |
| | | | |
| | { | 3. Радуйся, | |
| II. | | 4. Благодатная, (обрадованая) | |
| | { | 5. Господь з Тобою! | |
| III. | | | |

Це тричастинна величальна пісня, що оспівується п'ятьма мелозворотами, а в деяких редакціях і шістьма.

МУЗИЧНА ПОБУДОВА РЕЧЕНЬ. По докладному розборі "Архангельського голосу" виходить, що він мелодично поставив вже тоді (остаточно!), коли церковний спів Української Церкви був своєю побудовою оформлений і записаний в рукописні книги. Це видно з того, що творці основного величання вільно (і з добрим смаком) використали найбільш догідні мелодичні формули з різних частин Ірмолію. (Див. приклади до нарису "Архангельський глас", стор. 12).

Натомість незаперечним фактом лишається те, що "Архангельський голос" розвинувся з первістка, що тоді міг мати тільки один звук, який міг виконуватись на трубі й був кличем (сигналом)*) оборонних пунктів (Приклад 1). Коли ж уявимо, що той клич подавався голосом — вигуком, тоді до нього міг додатись квартовий скок у долину від головного звука (Приклад 2). Той скок, як мелодійний спад голосу, характерний для українських вигуків.

*) Наше твердження про постання первісного мелодичного первня "Архангельського голосу" з кличу-сигналу підтримується недав-

Це легко дається перевірити, коли уявимо, що хтось когось кличе, хто далі від нас, напр., “Пет-ре!” В тому “ре” почуємо спад тону на кварту від тону на “Пет”.

Це вже здобуток, що дає нагоду до побудови певних мелодично-ритмічних одиниць, маючи на увазі виповнення міжквартового проміжку. Та в ірмолійних записах в поважному числі співів знаходимо й саму чисту кварту з долини догори і навпаки — згори вдолину, або обернення її — квінту. (Див. в Осмогласнику 1904 р. в голосі 2-му, пісня 5-та на “не зна-ю”, в пісні 6-ій на “Ти мя возведи” і в др.).*)

В дальшому розвитку мелозвороту приходить важна зміна — до першого тону здолини на інтервал секунди додається новий тон. (Прик. 3). Ця нова мелодична побудова дає нам нагоду уявити, можливо, першу фразу “Архангельського голосу” (Прикл. 4). Попри цей мелодичний вигляд у співах Осмогласника та Ірмолоїв знаходимо різні відміни побудов тієї мелодії, маючи в основі

ньою розвідкою О. І. Мурзіної. Там читаємо: “Цілком ймовірно, що перші зразки пісень людини зобов’язані своїм походженням виразному вимовленню слова-сигналу або слова-магії.... Квартова, трохи рідше квінтова інтонація складає основу багатьох обрядових пісень”.

(Див. Мурзіна О. І., Мовна інтонація в українській народній мелодиці, в журналі “Народна творчість та етнографія”, ч. 4, 1966, Київ, стор. 22-23).

Про характерність для українців квартового скоку в долину легко переконатись, переглядаючи українські народні пісні та ірмолійні співи. Спостеріг це й визначний чеський етнограф Л. Куба (1863-1956) під час збирання пісень в Україні 1887 р. (Див. “Співучою Україною”, стор. 105, 112 в праці “Цести за слованскоу пісні” 1885-1929, Прага, 1933).

Переживання автора: Перед першою світовою війною по селах України продавці всячини викрикували, напр.: “дьо-готь”. Від першого складу слова до другого був спад на кварту. В Чехії продавці на залізничних станціях пива викрикували: “пі-во” із спадом на малу терцію. В німецьких околицях Чехії (Судети) продавці пива, німці, своє “бі-і-ррр” тягли на одній ноті.

*) Цікаве й варте уваги, що в тих самих піснях і на тих самих складах, коли малюнок мелодії захований точно, у “Фрагментах...” з XII ст. видання Е. Кошмідера, знаходимо між тонами інтервал не кварта, а секунди... Вияснення цього явища не належить до теми цього нарису. — П. М.

мелодичний малюнок прикладу 3-го, це приклади 4а і 4б.

Ще в дальшому поступі поширення того мелодичного вигляду з'являється нова його форма, що має вже, як певний мелозворот, і свою назву, — “Павук” (Прикл. 5). “Павук” дістав потім різні вигляди в ритмічно-мелодичному розумінні, а в багатьох випадках приймає в себе і чужі додатки, які з'являються через зменшення чи поширення тексту співів. Легші зміни бачимо в прикладах 5а і 5б.

Притримуючись поділу й оспівування величання на 5, а то і на 6 мелодичних виглядів, формул, або мелозворотів, коротко оглянемо їх побудову.

В першому прикладі “Архангельський глас” (1) з Осмогласника величання велично починається мелозворотом “Павук” і замість залишитись на довгій ноті на “глас”, редактор (укладач) цього виду величання продовжив новою музичною формулою з VIII-го голосу, що зветься “Ромца” (Прикл. 6). До цього мелозвороту подібна, але в скороченні, мелодія і в прикладі (3) д-ра Гоція.

В другому прикладі (2) “Арх. голосу” з Обіходу мається коротке внутрішнє поширення, яке характерне для частинки мелозвороту “Кулізма середня” по Ол. Мезенцю. Знаходимо це і в “Фрагментах” Кошмідера (Прик. 7).

Другий мелозворот “Вопієт Ти, Чистая” з Осмогласника, оспіваний “Кулізною середньою з додатками по Ол. Мезенцю (Прикл. 8).

“Вопієм Ти, Чистая” з Обіходу в основі має “Долину меншу” з додатками й прикрасою (Прикл. 9). Це саме в прикладі д-ра Гоція можна уважати відозміною прикладу 8-го.

“Радуйся...” в Осмогласнику затримане в найстаршій формі мелозвороту величання — “Павук”, що зовсім відповідає своєю повагою й простотою до виголосу “Радуйся!” (Прикл. 10). А “обрадованная” оспіване так, як і на початку величання, мелозворотом “Ромца” (Прик. 11).

В “благодатная” з Обіходу мається скорочений мелозворот “Ромці” (Прикл. 12). В д-ра Гоція “благодатная” оспівана дуже скороченою і спрощеною частинкою з “Ромці” з інструментальним впливом в кінці (Прикл. 13).

П'ята частина величання — каденція з Осмогласія оспівана частинкою з “Павука” (Прикл. 14), в Обіході повним “Павуком” (Прикл. 15), в д-ра Гоція довільним тоном, з пристосуванням до висоти далі йдучого тону (Прикл.

16), а у всіх трьох редакціях “с Тобою” оспіване кінцевим мелозворотом з прикрасою “Долинка менша” (Прикл. 17).

“Архангельський глас” з Ужгородського “Церковного Простопінія” поданий окремо. Цей спів вражає своєю чіткістю побудови, бадьорістю й радістю в звучанні. Це величання через порядок розложення його мелозворотів і внесення до нього нових часток, звуково різниться від інших (напевно старших!) редакцій та є гарним зразком більшого ународнення того співу, ніж в інших редакціях. Незалежно від того і це величання, як побачимо, оспіване мелозворотами з 2-го голосу. Різниця тільки в тому, що упорядник оспівав величання більш радісними й знародненими музичними фразами, вляв в нього сучасні відчуття вияву радості народу з такої великої події як Благівіщення і приходу весни. Через все те це величання найбільше надається до узагальнення й прийняття його всією Церквою.

Перший мелозворот цього “Архангельського гласу” (Прикл. 18) називався колись “Кориця или под'юм Большой”. Його знаходимо в співах 2-го голосу і в Ірмолії 1775 р. Почаївського видання в Степенних, Антифон 1-й, пісня 2-га в “помилуй нас”. “Вопієм Ти, Чистая” оспіване “Долиною меншою” з прикрасами (Прикл. 19). “Радуйся”, як і в інших величаннях, оспіване “Павуком” (Прикл. 20), і кінцівка “Господь з Тобою” (Прикл. 22) оспіване “Долиною меншою” з прикрасами.

В цьому огляді побудови “Архангельського голосу” спостерігаємо, що головною музичною основою величання є мелозворот “Павук”. Первісток тієї мелодії, сам клич — то кістяк, а додатки до нього — тіло, яким кістяк обріс в процесі розросту. Подібну дорогу росту мали й інші частки величання.

Формально “Архангельський голос” має тричастинну форму АВА та підпадає за законами римування. Це значить, що музичні думки — мелозвороти римуються між собою через одне-два речення.

“Архангельський голос” — це старовинна українська величальна пісня. В далекому минулому його частинка могла бути й кличем з оборонних фортець Старої України. Належить пісня до княжої доби часів Митрополита Іларіона (вибраний 1051 р.), а може й до давнішого часу, коли постав цикл хвалебних пісень — щедрівок і колядок. Додатки, що співались по церквах в Галичині з

текстом “Радуйся, Панно, чиста Діано, Отроковице, Небес Царице Пречиста”, можуть бути додатком XVII ст. і як данина чужині...

Народ духово той додаток не сприйняв і того тексту не знаходимо в офіційних осмогласниках Галичини.

Може протє бути, що пісня впродовж віків повернулась до народу і стала виявом весняних настроїв та залюбки виконувалась і поза стінами церков, як в давнину кондаки. Найкращим зразком ународнення є величання з Карпатської України.

24. СТИХИРА “СЛАВА ВО ВИШНІХ БОГУ”

(Зразок побудови церковних співів)

Українські церковні співи зложені з музичних мелодичних формул, які ми називаємо мелозворотами. В старих книжках і в Московщині вони зуться “попівки”.

Мелозвороти, як і музичні речення, бувають початкові (ними починається спів), середні й кінцеві.

В старовину мелозвороти мали свої назви. Початкових і кінцевих мелозворотів в кожному голосі небагато, а найбільше між ними середніх. Кожний голос має належні йому мелозвороти. Їх кількість не велика. Є ще мелозвороти, що належать тільки одному голосові, а інші декільком голосам. Спільні мелозвороти знаходяться в парах, напр. в 1 і в 5 голосах, в 2 і 6, в 3 і 4 та в 4 і в 8 голосах.

Вивчення мелозворотів дає можливість пізнавати, до якого голосу належить даний спів, помагає уникати немотивованих перенесень мелодій з одного до другого голосів і помагає розбору творів та характеристиці їх.

Чергування мелозворотів в співах має свій ustalений порядок. Переглядаючи якийсь спів спостерігаємо, що один мелозворот римується з іншим мелозворотом того співу, звичайно через один або й через два мелозвороти. Часто в середину співу вставляється окремий мелозворот, або, як у прикладі (14 і 15 стор. прикладів), фтита (фита), яка поділює римуючі частини й творить для співаків немов відпочинок. Римування бувають різні.

Є ще в побудові співів і т. зв. закон тематизму, коли один мелозворот з підносною мелодією протиставиться третьому мелозворотові із спадною побудовою мелодії.

В прикладі Стихира по 50-му псалмі “Слава во вишніх Богу”, 2-го голосу, що співається на Різдво Христове. В нашу добу її мало де співається, а пізнати її варто.

Приглядаючись до побудови Стихири, побачимо, що вона майстерно побудована в пісенній тричастинній формі, в якій кожна частина складається з групи самостійних мелозворотів. Перша частина її “А” мелодично підпадає тематизму; друга “В” закономірним римуванням й третя “А” є повторенням першої частини.

Текст Стихири поділений також на три частини.

1-ша частина: Слава /во вишніх Богу,/ і на землі мир,/ днесь воспріємлет /Вифлеєм; //

2-га частина: Сидящого /присно со Отцем, /днесь Ангели /младенця, /рожденного /боголіпно славословлять; //

3-тя частина: Слава /во вишніх Богу, /і на землі мир /во чоловіцях /благоволеніє. //

Кордони мелозворотів в тексті цезуровані одною прямою, а закінчення частини двома прямками. Кожний мелозворот має свою назву.*)

Ол. Кошиць писав про цю стихиру так: “Мене ще давно вражала ця архітектонічна стрункість і в тексті і в музиці. Але коли текст робили майстри за клясичними зразками красного письменства, то треба подивляти не менше й майстрів музик, що підігнали оті “тропи” під текст так, наче вони утворились разом, одночасно. Можна після собі уявити, які то фахівці музичні та таланти сиділи у свій час в Києві! Цеж цілковито пісенна форма сучасної музики!”**)

*) Мелозвороти інколи мають і інші назви, але це справи не змінює. У наших прикладах у другій частині “присно со Отцем” має назву “Кулізма скамейная”, а подібний мелозворот у праці Е. Кошмідера, що вже згадувалась, на ст. 63 із словами “по рожестві пакі” називається “фотіза”. На нашу думку важнішим буде те, що та мелодія записана вже в XII стор.

**) Згадувана праця “Відгуки минулого”, стор. 26.

25. ТИПОВИЙ МЕЛОДИЧНИЙ ЗВОРІТ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ І НАРОДНОЇ МУЗИКИ

“Український церковний спів, його походження, техніка його побудови, залежність його від народніх мелодій, сторонні впливи на нього, його еволюція — все це навіть не намічалось до розроблення”, пише історик М. Грінченко ⁽⁷²⁾ й тому він думає, що “пéред істориком української музики виникає ще одне досить тяжке завдання: відділити своє від чужого, а серед “чужого” розшукати своє” (стор. 34).

Грінченко зовсім слушно підкреслював тяжке завдання для українських істориків музики, коли їм доведеться відділяти “своє від чужого”. Як згадувалось в попередніх нарисах московські дослідники старші й сучасні, а за ними і непоінформовані дослідники інших народів, увесь український церковний спів рахують “руським”. Правда, щоб іти по лінії політики ССРСР, В. Беляєв ⁽⁷³⁾ дозволив собі написати, що “в зв’язку із ствердженням “руського” або, правдивіше, східнослов’янського (русько-українсько-білоруського) походження знаменного розспіву...”*) Тут “українсько-білоруського” тільки невинний комплімент, щоб кілька стрічок в долині далі вжити свого терміну — “руський”. Та й ще більше. В основних заключеннях тієї ж праці, в точці 2-ій Беляєв пише: “Знаменний розспів також створений рускими, як болгарський — болгарами, сербський — сербами, грузинський — грузинами, вірменський — вірменами і т. д. на російському національному

*) Коли б повірити, що автор, Беляєв, хотів подати точне історичне повідомлення, приймаючи в увагу і фантастичну теорію про спільну “староруську” культуру, він мусів би написати, що знаменний спів з походження українсько-білорусько-руський. Це значило б, що знаменний спів з проповіддю християнства був перенесений з Русі-України до Білорусі і далі аж до Новгороду Великого, а потім і в східні провінції імперії (Русі-України), що стали пізніше Московією. М. П.

музичному ґрунті (підкр. Беляєва), до того ж не виключається можливість затримання в ній пережитків передхристиянського російського культового співу, хоч поки ще це питання лишається зовсім невисвітленим" (стор. 28).

У передмові до праці Н. Успенського⁽⁷⁴⁾ інший історик Ю. Келдиш стверджує, що для Н. Д. Успенського, як і для більшості дослідників цього відділу (церковної музики — П. М.), найважливішим і вирішним є питання про самотутні народні початки російського співочого мистецтва.

Описуючи праці попередніх дослідників знаменного розспіву як Д. В. Разумовського, А. М. Металлова, Успенський називає ті праці*) цінними, але не згоджується з авторами в тому, що вони лишали збоку питання генези знаменного розспіву як основного вияву російської національної творчості; що, вивчаючи мелодику знаменного співу, вони підходили з упередженою уявою про візантійську музичну систему як єдино можливу для вживання в церковному співові. Цей фетиш, говорить Успенський, збивав авторів з дороги, і вони шукали в своїх власних російських співах закономірності чужої для них музичної системи.

В цій критиці Успенським старших дослідників багато правди, але й він вже по традиції фальсифікаторів уважає знаменний розспів і весь період Київської Русі — русским.

М. В. Бражников, якого уважають в ССРСР визначним дослідником церковного співу, так писав до проф. А. Свана в ЗДА:**) "Що більше я працюю, тим більше бачу, навіть в дрібних частках знаменного розспіву його "русский дух", бачу те, як ступнево, але неухильно скидав він з себе рештки зв'язків з візантійською музикою, ставав на свої власні російські ноги. Було б перебільшенням ставити знак рівняння між знаменним розспівом і фольклором, але що знаменний розспів у великій мірі

*) Це праці: Разумовського, Д. В., Церковное пение в России, М. 1867 та Металлова, В. М., Очерк истории православного пения в России, М. 1893 і цього ж автора — Богослужбное пение русской церкви. Период Домонгольский, М. 1908.

**) Взятє з "По стопам Христа", ч. 55, грудень 1965, ЗДА, з відділу "Мислі ізнєстних композіторєв і музикєведєв о церковном пеніі".

виявляється здобутком російської народної творчості, для мене не може бути сумніву”.

Тут Бражніков, як і його попередники, помиляється, або свідомо своїм твердженням фальсифікує історичну правду, “що знаменний розспів... виявляється здобутком російської народної творчості”, і що в тому співові він відчуває “русский дух”. А. С. Пушкин також скрізь відчував, де його й не було, “русский дух” — “Там русский дух, там Руссю пахнет”...

Знаменний розспів сформувався і був записаний в рукописні книжки в Русі-Україні, або, що більше сприятливе для москалів, — в Київській Русі.

На протязі XV, XVI і половини XVII стор., щоб надати більшої пишноти новопатріяршим та царським службам, московські співаки згідно своєї національної вдачі і маючи в основі український Старознаменний розспів, створили Великий знаменний розспів.

Ол. Кошиць напевно без думки про привласнення чужого пише так: “Утворений в Києві українськими силами знаменний розспів є суто українським і з походження й змістом. І які б редакції — “Ізводи” він не мав, себто в якому б місті й хто б його не переписував — він по суті залишається київським, а за нашою термінологією — українським, без огляду на дрібні зміни, що могли дістатись до нього в тих “ізводах”. Ізводів же маємо:: Київський з галицько-волинським та московським. Стародавня істота українського співу лишається однаковою в усіх ізводах. Вона світиться не тільки із загального обличчя розспіву, але блищить і в окремих реченнях його, як в окрухах мелодики й ритміки прадавніх оригіналів української пісні, якої модифіковані зразки народня пам'ять донесла до наших часів. Цей український характер остільки ясний, що біля мелодій Знаменного розспіву можна написати мелодії деяких сучасних пісень”.*)

Далі, оповідаючи про той же самий знаменний розспів, але записаний в ірмолоях, О. Кошиць каже: “...ірмолійні мелодії можуть еволюціонувати тільки певним шляхом, а власне шляхом нашої пісні — її широти, співочості, широти та ясності. І дивиться та мелодія на нашу пісню, наче предок на нащадка з старого портрета на стіні” (75).

*) Згадана праця “Відгуки минулого”, стор. 19.

В цьому нарисі бажаємо спричинитись до затвердження за знаменним розспівом не лише територіяльної правдивої назви по сучасній термінології — український, що й так безсумнівна, а також знайти в тому співові (наслідуючи Бражнікова) “український дух”. Але не саме відчуття того духа, а істоту його, хоч окружи мелодики й ритміки прадавніх оригіналів української пісні, які заховані в ньому.

Про залежність знаменного розспіву від народних мелодій і про приявність їх в ньому згадували старші московські дослідники, а з сучасних Ю. Келдиш і Н. Успенський *) Досить мелодичних зразків церковного співу, тожонних з народними піснями, знайшов О. Кошиць і М. Антонович**); про це писалось і в цій праці, в розділі 23.

Проповідники християнства принесли з собою церковні відправи й спів. Щоб бути успішними, вони все те мусіли пристосувати до обставин. Спів навчали з голосу, на слух. Той спів у нових християн, хоч якби точно не вивчався, набирав інших рис, відмінних від оригіналу. Коли ж мати в увазі, що проповідники могли використовувати готове й придатне для проповіді з поганського культу, тоді можна зрозуміти, що проповідники брали з того культу готові й популярні мелодії і підставляли під них нові християнські тексти. Цей спосіб був практичний і легкосхопний для неофітів — бо вони зміст нового знаходили у своїх звичних співочих формах.

А. Прюньє***) думає, що так робив і св. Єфрем Сирійський (помер в кінці IV сторіччя). Він під люблені народом мелодії підставляв церковні й свої тексти й так поширював християнство та вів успішну боротьбу з ерессю Вардесана.

В передхристиянській добі в Русі-Україні були найбільш поширені пісні обрядові як веснянки, колядки, щедрівки, весільні і др.

Треба сподіватися, що улюблені типи згаданих обрядових пісень і дістались тоді до церковного співу. Зразки тих пісень знайшов у церковному співі О. Кошиць та інші дослідники.

Чи в перші часи християнства могли виробитися якісь

*) Згадана праця, див. ч. 74, стор. 6 і др.

**) Згадана праця, ч. 75 та ч. 10.

***) Анрі Прюньє, Новая история музыки, стор. 19, згад. під ч. 48.

певні форми церковного співу, через брак пам'яток, годі твердити. Коли ж приймаємо в увагу, що християнство в Русі-Україні існувало досить довго перед офіційним хрещенням 988-9 р., мусів існувати й спів і за той час міг оформитись й стати своїм, хоч і незаписаним ще в книги, могла також виробитись і певна традиція щодо його вжитку.

Що таке припущення можливе, свідчить про те, хоч і своєрідно, "Повість временних літ...", де оповідається про гостру боротьбу офіційної церкви на чолі з грецьким проводом з поганством, інакше треба думати з тим, що було вже в ужиткові і не прийшло з благословенства Візантії. Офіційна церква не перемогла народньої стихії й пішла з нею на компроміс, про що свідчать пристосування Церкви до народних свят, як свято Купала стало св. Івана (Купала) і др.

Десь в X-XI стор. спів записується в рукописні книги, куди попадають і первісні співи Української Церкви, а в XII стор. остаточно затверджуються самостійні риси українського співу, маючи в основі згадані його зв'язки з народньоспівним мистецтвом.

Отож, український церковний спів в основі мав чужі зразки — форми, які заповнювались своїм мелодичним змістом. З прийняттям офіційного християнства церковний спів поширився новими додатками з Візантії мелодично, формально й теоретично. Всі ті надбання також "русоукраїнізились" (від Русь-Україна), але не відразу, а в процесі довшого пристосування й перероблення.

Типових мелодичних зворотів (музичних фраз і др.) в українській церковній музиці багато. Ті звороти в давнині мали свої назви і кожний з них мав своєрідну побудову, як то можна бачити в стихирі "Слава во вишніх Богу", в розділі 25.

Нашу увагу звернув на себе один мелодичний зворот з великого "Бог Господь і явився нам..." 3-го голосу з львівського Осмогласника 1904 р., а саме зворот на "Бог Господь...", зложений із чотирьох спадних нот, що зветься тетрахорд, з послідовністю дорійського тетрахорду — тон, тон, півтон (стор. 16 прикладів, ч. 1), від ре в соль мажор.

Викликав до себе увагу цей зворот тому, що він часто вживається в різних церковних співах і одночасно в

українських народніх піснях. Хто від кого позичив цей зворот: Церква від народу, чи навпаки?

Немає сумніву, що запозичення були обопільні, і що Церква в далекій давнині, щоб приєднати до себе народ — згадувалось про це вище, — мусіла свідомо чи несвідомо будувати свій спів на народніх основах. Чи ще інакше. Коли народ в первісній українській Церкві почав брати в церковному співі повну участь, він міг і мусів несвідомо вносити в той спів різні свої мелодичні звороти і цілі мелодії народніх пісень.*) Пізніше, може найкращі й найбільш своєрідні зразки тих співів, були записані в книги, а народня пам'ять дещо з того донесла аж до цього часу в народніх піснях. Таке міркування викликало побажання перевірити ті думки джерельними прикладами.

“Бог Господь” записаний у львівському Осмогласнику, вид. 1904 р. Його співи вибрані з великого Ірмолая, а великі ірмолої послідовно передруковувались із старших рукописних і друкованих ірмолоїв. Пошукування в Осмогласникові типового мелодичного звороту мало надзвичайні наслідки. Лишень в ірмосах 1-го голосу знайшлось 56 тотожних зворотів. Є вони також в подобах того голосу і в т. зв. Болгарському розспіву. Ще яскравіше висувається цей зворот у 2-му й 3-му голосах, в антифонах 4-го голосу, в 7-ім голосі, у першому мелозвороті догматика “Царь небесний” 8-го голосу знаменно-київського розспіву тощо.

Кожний з таких типових мелодичних зворотів оспіваний спереду заспівом і вкінці доспівом. Такі заспіви доспіви мають різні мелодичні й ритмічні побудови, що впливають на рід і побудову тетраходів. Часом такі типові звороти бувають на початку музичної фрази, на місці заспіву, або в кінці фрази кінцівкою, та найчастіше середньою частиною музичної фрази, а ще може бути і сполучником фраз, прохідними нотами у формі глісанда. Ритміка таких музичних фраз із типовим зворотом залежить від наголосів тексту.

*) Переглядаючи 14-й духовний концерт Д. С. Бортнянського (1751-1825) “Отригну сердце мое...”, мою увагу зупинила в Ададжіо музична фраза над словами “сего ради помага мя Боже, Бог мой”. Перший раз вона з'являється два рази в мажорі, а далі два рази в мінорі. Це з пісні “Чи ти, ненько, чула”, що записана у збірнику А. Конощенка, ч. 82, II видання. Мелодія вразлива й затямлива. Чомусь думається, що цю мелодію Бортнянський використав несвідомо.

Щоб знайти найстарші форми знаменного розспіву, пошуки треба вести від перших друкованих (XVIII стор.) і рукописних ірмоліоїв, ідучи згори в долину, а потім користатись працею Олександра Мезенця, голови Справочної комісії в Москві 1668 р. Він у своїх "Ізвіщеніях" повідомляє про перегляд комісії співів від 1668 р. й за чотириста й більше років в долину.*) Отже, до якихось років XIII стор.

1952 р. Е. Кошмідер видав цінну працю "Фрагменти з найстаршого Новгородського Ірмологіона", що походить з XII стор.**). При перекладі знамен він користувався працею О. Мезенця та інших дослідників.

Щоб устійнити вік з'яви типового мелодичного звороту ми мали нагоду порівняти записи з Осмогласника із співами фрагментів Новгородського Ірмологіона (Див. стор. 16 прикладів, ч. 2).

Для порівняння взяті тотожні співи пам'яток. В прикл. 2-ому бачимо музичну фразу з ірмосів 1-го голосу 4-ої пісні з Осмогласника на словах "сію бо свише". В тексті головну увагу звертається на важливу думку оспівуваної пісні на "провідя". Вона оспівується типовим зворотом, спадним іонійським тетрахордом від **ре** в мінор. У порівняльному зразку, старшим від першого може на 700 років, оспівується того самого змісту старовинне слово "предозєря" спадним іонійським тетрахордом від **фа** в до мажор без однієї ноти в долині, яку ми доточили для повної уяви. Як видно з прикладів, заспіви зворотів зазнали у віках незначної зміни, натомість звороти (тетрахорди) обох прикладів і їх доспіви точні.

У 2-ому голосі (прикл. 2-а) бачимо рухливий заспів, спадний тетрахорд фригійського ладу від **ля** в мі мінор. В прикл. 2-б є зразок початку догмату 8-го голосу "Цар небесний". В нього добре розвинутий заспів, спадний тетрахорд від **соль** фригійського ладу і точний доспів.

2-га пісня 3-го голосу того ж самого Осмогласника звертає на себе особливу увагу. Це мелозворот на слові "брашен", який міг первісно бути початковим мотивом,

*) Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888. Див. наше число 37.

**) Цит. під числом 76.

щоб розвинутись пізніше у музичну фразу з типовим звуком. В нього спад від ля до мі типу тетрахорду з фригійського ладу (Прикл. 2-в).

Різні побудови тетрахордів у прикладах залежать від ладових побудов голосів церковного співу. У них рух завжди спадний і тотожний ритмічно. Але, будучи в ладі якогось церковного голосу і в оточенні нових побудовою мелодично й ритмічно заспівів і доспівів, і при оспіванні важливих думок богослужбового тексту, такі звороти-тетрахорди, як виразові засоби, відіграють велику роль.

З цього коротенького перегляду видно, що сам тетрахорд, як невід'ємна частка згаданих співів, старий віком і як інтонаційний зворот не загубився у віковій практиці, він став одною з характерних ознак українського церковного співу.

Щоб довідатись про родовід того мелодичного звороту, ми переглянули велике число українських народніх мелодій, як думаємо, знайшли в них першопочатки характерного звороту. Приклади, як пам'ятки, скажуть більше.

Народня пісня це зовнішній вияв звуками внутрішнього сприймання людиною почувань чи переживань, які оспівуються інтонаційними побудовами, відбиваючи чи формуючи тим своєрідні звуково-психологічні образи. Це процес типізації окремих інтонацій. Вже оформлені типи інтонацій з характерними мелодично-ритмічними й ладовими зворотами в оточенні інших складників пісні, піддавшись на протязі віків естетичній редакції народу, набувають своєрідних ознак, які формально стають типово-музичними відображеннями в пісні народу.

Ця музично-інтонаційна спільність відображень захована в обох співах народу — в народній і церковній музиці. Лінія розвитку тих родів співу очевидна, а їх спільність підтверджується великою кількістю тотожних формою зразків церковної і народньої музики.

За первісний зразок і напевно старший прообраз спадного руху тетрахорду від "Бог Господь" треба уважати веснянку "Тут вона сіла" (77), або подібні до неї інші веснянки.

Мелодії квартових поступів (ладів) в основі мають чисту кварту. В обсязі кварта найчастіше бувають вживані обрядові пісні. Вони всі належать до предавньої до-

би, коли людина обожнювала сили природи і коли діяв поганський культ. Це довга передхристиянська доба.⁽⁷⁸⁾

Спадний тетрахорд — це засіб до розв'язання ладового відчуття, або означення нормального людського видиху. Спад — це відпруження і затвердження квартово-інтонаційного тяжіння. В пізнішу добу цей типовий спадний квартовий зворіт вживався для вияву різних емоцій, використовуючи різно ладово-інтонаційно-ритмічні побудови. Тим спадний тетрахорд в українській народній і церковній музиці став виразовим засобом. Про багатство тих засобів, окрім поданих тут прикладів, свідчить велике число тотожних прикладів в праці д-ра З. Лиська⁽⁷⁹⁾ та в церковних співах.

В прикладах чч. 2,3,4,5, 6 і 7*) подані зразки спадного тетрахорду з народніх пісень з різним їх призначенням: для закінчення фрази й видиху (чч. 2 й 3), коли зворіт стає центром музичної фрази з характерними заспівами й доспівами (чч. 4,5 і 7) і коли спадний тетрахорд творить тему пісні (ч. 6). Ця короткотривала дія яскравих з'яв зворотів-спадних тетрахордів з їх ладовою змінливістю і др. надають особливої краси українській пісні. У прикладі ч. 8 бачимо відмінну побудову спадного тетрахорду з виявом жалю, що "пішла".**) Цей тетрахорд дорійсько-лідійського ладу, через його вживання в українських думах, дістав назву — думний. Майже ідентични-

*) Ч. 2 "Чом дуб не зелений" із П. Демуцького, Українські народні пісні, "Мистецтво", К. 1954, стор. 55.

3. "Ой там на моріжку" з А. Рубець, 216 народних українських напєвov.

Ч. 4 "Та й узєвся водою, гей!" з Л. Яценка, Українське народне багатоголосся, К. 1962.

Ч. 5 "Та коло броду..." Л. Яценко, Українське народне багатоголосся, К. 1962, ч. 74, стор. 125.

Ч. 6 "Ой летять галочки" з "Голоса українских песен", изд. Михайлом Максимовичем, арр. А. Аляб'єва, 1859.

Ч. 7 "...не виспалася Маланочка" з Л. Яценка "Пісні Наддністрянщини" у "Народна творчість і етнографія", К. 1966, кн. 6 (Пісня: Мала нічка Петрівочка).

**) Ч. 8 "Ой пішла, пішла" з "Галицько-руські народні мелодії", Етногр. збірник, т. ХХІ, стор. ХІХ.

ми до цього ладу є ще гуцульські лади — мажорний і мінорний. *)

Як видно з прикладів, цей типовий мелодичний зворот — спадний тетрахорд у всіх відомих ладових побудованнях вживається українським народом з передхристиянських часів і аж до цієї доби. Мабуть пізніше з них розвинулися й спадні тетрахорди типу думного та гуцульські. Вживався спадний тетрахорд і в українських кантах. Т. Ливанова, пишучи про канти, закінчує міркування так: "...звичним мелодичним ходом у кантів є цей..." (Див. приклад ч. 9).⁽⁸¹⁾

Живучість традиції вражаюча! Чи ж не чуємо ми того спадного тетрахорду в народніх піснях, в церкві, в кантах і в різних творах як наприклад в "Запорожці за Дунаєм" Гулака-Артемовського у Карася "Ой, Одарко, не дровичся" ще й тепер?

Про це свідчить також приклад ч. 10 з опери ("С. Котко" С. С. Прокоф'єва. *) В прикладах 11 і 12-му маютьсЯ зразки болгарських коляд.⁽⁸²⁾ Їх характеризує так само спадний тетрахорд, який часто з'являється і в церковному співі в ірмолоях під назвою болгарського розспіву.

Як вияснити спільність деяких співів народніх і церковних в українців і болгар? Ми приймаємо як найбільшу правдоподібність думку, яку подав В. Щербаківський: "...це наше гіперборейське населення...", що від Кавказу і через Кавказ, та через Україну простягнулось аж до Альп, наповнюючи собою цілі Балкани й цілий басейн Дунаю з його дотоками, і займало цю величезну область ще з неоліту, цебто з цілого третього тисячоліття перед

*) Золочевський, В., Ладотармонічні основи української радянської музики, "Наукова Думка", Київ, 1964, ст. 73.

**) В статті "С. Прокоф'єв і український фольклор" Я. Л. Сорочер в журналі "Народна творчість і етнографія", ч. I, 1966, стор. 52-56 читаємо: "Музичне виховання на ґрунті народної музики С. С. Прокоф'єв одержав завдяки видатному... композиторові Р. М. Глієру, який безпосередньо керував навчанням молодого музики. У спогадах С. С. читаємо, що Глієр "Взяв українську пісню... Він досить довго імпровізував на неї, то лірично, то бурхливо, з переливами через всю клавіатуру. Всі були захоплені..." Ця пісня (з нар. пісні "Ой не пугай, пугаченьку") внесена С. С. Прокоф'євим в пісню Фросі його опери "Семен Котко". В тій пісні, у 2-му такті, бачимо також спадний тетрахорд.

Христом. Ця раса, очевидно, почувала свою спільність і спорідненість на всім просторі..."⁽⁸⁴⁾ В ту далеку добу співжиття південних слов'ян, можна думати, і постали спільного типу пісні, що донсеєні народами аж до цього часу. Треба також думати, що та спільність відбилась і на церковному співі.

Українська Церква прийняла з Візантії чи з Візантії через Болгарію*) восьмиголосся, форми співу й напевно мелодичні його зразки. Впродовж століть церковного життя ті форми співу, як видно в переглянутих прикладах, побудови "Архангельського голосу", розшуків О. Кошиця і М. Антоновича, були деякі цілковито заповнені українським народопісенним змістом, а інші перебудовані й пристосовані до українського сприймання. Типовим зразком заповнення форми, її поширення й зукраїнщення є приклад ч. 5 в "Прикладах до першого нарису" з праці М. Антоновича на слова "На небо очі". Звертає там на себе увагу й мелодія закінчення прикладу на слові "очі", де вжито спадного тетрахорду.

Український церковний спів зветься українським не через уживання його від давніх часів на території України, а також і через його українсько-пісенну сутність. В Києві, в духовному центрі українського народу, постав Старознаменний розспів. З нього при повній співдії народу вилонився Київський розспів та його близкуча відміна — спів Києво-Печерської Лаври.

*) В цьому випадкові уточнення шляху прийняття християнства й співу з Візантії чи з Візантії через Болгарію не має значення П. М.

ЛІТЕРАТУРА

1. Fleischer, O., Neumenstudien, B. III. Die Spätgriechische Tonschrift, 1905.
2. Кошиць, Олександр, Відгуки минулого — Кошиць в листах до П. Маценка, Культура й Освіта, Вінніпег, 1954 р.
3. Соколовський, М., Візантія і Русь, Краків, 1899 р.
4. Преображенський, А.:
 - а) О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI-XII в. (Реферат).
 - б) Краткий очерк истории церковного пения в России. Изд. Русской музыкальной газеты.
 - в) Очерк истории церковного пения в России, изд. 2 СПб., 1910 год.
 - г) Культовая музыка в России, Ленинград, 1924 г.
5. Смоленский, Ст.:
 - а) О древнерусских певческих нотациях в "Памятники древней письменности и искусства", 1901 г.
 - б) Краткое описание древняго (XII-XIII века) знаменнаго Ирмолога, принадлежащего Воскресенскому, "Новый Иерусалим" именуемому, монастырю, Казань, 1887.
 - в) О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии, СПб., 1904.
6. Металов, В.:
 - а) Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский, по историческим, археологическим и палеографическим данным, 2. ч. 1, изд. Москва, 1906, (II-1912).
 - б) Богослужбное пение русской православной церкви. Период домонгольский. Москва, 1908.
7. Преображенский, А., цит. праці.
8. Вознесенский, І.:
 - а) Церковное пение православной юго-западной Руси по ирмологам XVII і XVIII веков. Изд. П. Юргенсона, М.

- б) О церковном пении греко-российской церкви, большой и малый знаменный распев. Изд. П. Юргенсона, М.
- в) Киевский распев, Изд. П. Юргенсона, М.
- г) Болгарский распев, Изд. П. Юргенсона, М.
- г) Греческий распев, Издание П. Юргенсона, М.
9. Кошиць, „Відгуки минулого, стор. 19,22.
10. Antonowytsh, M., Die Byzantinischen Elemente in den Antiphonen (Graduale) der Ukrainischen Kirche, 1955.
11. Стешко, (Ф) Хведір:
 - а) Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні, відбитка.
 - б) Церковна музика на Підкарпатській Русі, відбитка з Наукового Збірника тов. "Просвіта", Ужгород, річник XII (1936).
 - в) Перші українські нотодруки, з "Книголюб", грудень, 1930 р., Прага (міміографічно).
12. Кошиць, О., цит. праця, стор. 23.
13. Грушевський, Мих.:
 - а) Історія української літератури, т. II, ч. I, кн. друга, стор. 17, Київ-Львів, 1923.
 - б) З історії релігійної думки в Україні, стор. 34, Львів, 1925. з друкарні НТШ.
14. Іларіон, Митроп. (Проф. І. Огієнко): Українська Церква, т. I, стор. 34.
Килимник, Ст., Початки християнства на Русі-Україні. (До 1000-річчя християнства в Україні). Гомін України, 20. XIII. 1955 р., Торонто.
15. Грушевський, Мих., цит. праця, або "Історія України-Руси; вид. 2, ст. 260.
16. Лист д-ра Ф. Стешка до П. Маценка.
17. Євгеній, митрополит Ст. Петербургу, журнал "Цецилія", т. XI. Відень, 1829 р., стор. 15-24, про російську музику. Літописи: Густинський, Іоакимовий і др.
18. Металлов, В.: цит. праця (б).
19. Розумовський, Прот.: Церковное пение в России. Покликаючись на В. Металлова, Розумовського і др. і Кудрик Б. в праці: Огляд історії церковної музики, стор. 5, Львів, 1937 р. (Праці Греко-Катол. Богословської Академії). Смоленський, С., цит. праця (в).
- 19а. "Музыка", стор. 506 в Історія культури древней Руси., домонгольський період, т. II, Изд. Академии Наук СССР, Москва-Ленинград, 1951.
20. Томашівський, С. Т., Історія Церкви, т. I, Львів; пор. о. Нагавський, Стародавня Україна, ост. розділ.

21. Цит. праця С. Томашівського.

22. " " "

Це питання обговорене більше чи менше в працях:

Січинський, В., Роксоляна, Вид. Визвольного Шляху, Лондон, Англія. Греков, Б. Д., Киевская Русь, Москва, 1949 р., в VII відділі: "Истоки русской культуры и культуры Киевской Руси". Державин, Н. С., Славяне в древности, 1945, Изд. Академии Наук СССР. Тема історії про час проповіді християнства в Україні в цій праці побічна. Оповідается про прихід християнства тільки тому, що з ним прийшов і церковний спів, а сутність співу пов'язана з тим, відкіль прийшло християнство. П. М.

Цікавим і важним треба уважати повідомлення С. Томашівського, що св. Іван Готський одержав свячення не в Візантії, а в Єрусалимі і в Грузії (стор. 24), а також, що св. Василій Великий, сам Кападокієць, цікавився долею своїх земляків в Готії (стор. 20).

Сурожська єпархія була на південнім березі Чорного моря. По російському — Сурож, інакше — Судак.

23. Миланський едикт, імп. Костянтина й Ліцинія, на основі якого християнство стало державною релігією в Греко-Римській імперії, виданий 313 року.

24. Прюньє, Анри, Новая история музыки, Москва, 1937 р., стор. 20. Російський переклад з французького. В Римі та його околицях (містечках і селах) поганство трималося так міцно, пише Прюньє, що наприклад, ще в VII стол. духовенство в Римі не мало відваги мати церковні відправи по четвергам, який був присвячений Юпітеру.

25. Грушевський М., Історія української літератури, т. I, ст. 62, 86.

26. Студія "О мелодическом окладе арийской песни" В. Петра, СПб, 1917 відома нам з праці П. Сокальського "Руська музика...", Харків, 1888.

27. Vishnudass Shirali, Hindu music and rhythm, Dartington Hall, Totnes, Devon, England, 1936.

28. Цит. праця А. Прюньє, стор. 18, 19 і 28.

29. Кочарян, Арам, Армянская народная музыка, Музгиз. 1939, М.

30. Виноградов, В., Узеир Гажикбеков и Азербайджанская музыка, Музгиз, Москва, 1938.

31. Металлов, В., цит. праця.

32. Чубатий, Мик., Історія християнства на Русі-Україні, т. I, Рим-Нью-Йорк, 1965, стор. 257-8.

33. Горняткевич, Д., Київ чи Вільно?, журн. "Визвольний Шлях", кн. II, 1955, стор. 64.

34. Bailly, Auguste, Byzance-Fayard, "Діло", 4 червня 1939 р., "Історична мандрівка у Візантію", подав Ю. С.
35. Рыбаков, Б. А., Ремесло древней Руси, стор. 532.
36. Разумовский, Прот., Церковное пение в России, Москва, 1867.
37. Смоленский, Ст., Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца, Казань, 1888.
Його ж: О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии, СПб 1904. О древнерусских певческих нотациях, СПб. 1901, стор. 20 і 26.
38. Грінченко, М., Історія української музики, В-во "Спілка", 1922, стор. 102.
39. Беляев, В. М., цит. праця, стор. 506.
40. Арнольд, Ю., Гармонизация древне-русского церковного пения по элинской и византийской теории и акустическому анализу, М., 1886.
41. Металлов, В., цит. праця, число 6а.
42. Антонович, Мих., Д-р, Схід і Захід в історії церкви, "Діло", 20 липня 1932 р. (Про доклад д-ра Г. Коха в Українському Науковому Інституті в Берліні).
43. Грінченко, М., цит. праця, стор. 102.
44. Лисицын, М., Зографский трифологон, "Общество любителей древней письменности".
45. Симіографія болгарського трифологіона XIII ст. Зографского монастиря.
46. Преображенский, А., Редкий памятник староболгарского певческого письма.
47. Беляев, В. М., цит. праця, стор. 504.
48. Прюнье, Анри, Новая история музыки (переклад з французької мови), Музгиз 1937, стор. 18.
49. Металлов, В., цит. праця, див. 6а.
50. Кошниця, О., цит. праця, див. ч. 2, стор. 17-27.
51. Металлов, В., цит. праця, ч. 6а.
52. Де-Кастро, І., Метод греко-славянського церковного пения, (Переклад І. Вознесенського, М. 1899).
53. Вознесенский, І., Общедоступные чтения о церковном пении, Кострома, 1897.
Копистенский, Захарія, арх. КП. Лавры, О пении церковном.
54. Смоленский, Ст., цит. праця, ч. 5а.
55. Металлов, В., цит. праця, ч. 6а.
56. Грінченко, М., цит. праця, ч. 38, стор. 96.
57. Степенная книга, ч. I, стор. 224.

58. Описаніє Кієвософійського Собору и кієвської ієрархії, Типогр. КПЛ. 1825 р., стор. 75.
59. Іларіон, Митр. (Іван Огієнко), Візантія й Україна. (До праджерел української православної віри й культури). Вінніпег, 1954, ст. 22.
60. Металлов, В., цит. праця, ч. 6а або
Грінченко, М., цит. праця, ч. 38, стор. 114-5.
61. Волков, Н., Статистическія свѣдѣнія о сохранившихся древнерусских книгах XI-XIV веков и их указатель, СПб. 1897.
62. Грушевський, М., Історія літератури, т. I, стор. 186.
63. Соловєв, Н. Ф., стаття "Музыка" в Енциклоп. Словаре Брокгауза и Ефрон, стор. 675-676.
64. Лавров, Н. Ф., Религія и церкви в Истории культуры древней Руси, т. II, М.-Л, 1951.
65. Срезневскій, И. И., Материалы до словаря древнерусского языка, т. III, СПб., 1903.
66. Преображенскій, А., Етимологическій словарь русского языка, т. I, стор. 154.
67. Русские древности в памятниках искусства, стор. 154.
68. Грушевський, М., цит. праця, ч. 62.
69. Архімович, Л., Українська класична опера, ДВУ, Київ, 1957, стор. 23.
70. Білецький, Л., Історія української літератури, т. I, стор. 196.
- 70а. Січинський, В., Роксолана, вид. "Визвольного Шляху", Лондон, Англія 1957.
71. Нариси стародазньої історії Української РСР, АН, Київ, 1957.
72. Грінченко, М., цит. праця, стор. 35.
73. Беляев, В., Древнерусское певческое искусство, Изд. "Музыка", М., 1965, стор. 19.
74. Успенскій, Н., Древнерусское певческое искусство. Изд. "Музыка", М. 1965, стор. 27.
75. Відгуки минулого, стор. 18-19 та 62.
76. Koshmieder, E., Die ältesten Novgoroder Hirmologion Fragmente, der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1952.
77. Мурзіна, І., Мовна інтонація в українській народній мелодії, в "Народна творчість та етнографія", ч. 4, Київ, 1966, ст. 23.
78. Правдюк, О., Ладові основи української народної музики, В-во АН УРСР, Київ, 1961.
79. Лисько, Зіновій, Українські народні мелодії, т. 2, 1964, УВАН у США.
80. Золочевський, В., Ладо-гармонічні основи української радянської музики, Наукова Думка, Київ, 1964, стор. 73.

81. Ливанова, Т., Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, Госизд. "Искусство", М. 1938, стор. 139.
82. Сорокер, Я. Л., С. Прокоф'єв і український фольклор, в "Народна творчість і етнографія", ч. I, Київ, 1966.
83. Стоинъ, Вас., редактор, Български народни пѣсни от Тимок до Вига, изд. на Министерството на народното просвѣщение, София, 1928.
84. Щербаківський, Вадим, Українська протоісторія в "Наша Культура", кн. 3, Варшава, 1935, стор. 136.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

Андрусяк, Никола, Д.-р., Про назви: "Україна" і "Русь" і "Росія", щоденник "Свобода", Нью Джерси, березень, 1962.

Веселовський, А., Разысканія в области русскаго духовнаго стиха, VII. В Сборнику Отделения русскаго языка и словесности. Спб., т. 52, ч. 5, СПб. 1891.

Вознесенский, Л., Общедоступное чтение о церковном пѣнии. Стиль церковнаго пѣнія. Кострома, 1897.

Грубер, Р. И., Всеобщая история музыки, I. Музгиз. М., 1960.

Довженко, В., Нариси з історії Української Радянської Музики, ч. I. Держвид., Образотворчого мистецтва, Київ, 1957.

Запаско, Я. П., Орнаментальне оформлення української рукописної книги, В-во АН УРСР, Київ, 1960.

Знайко, О. П., Про походження назви "Русь", в "Народна творчість та етнографія", кн. 1. 1962, Київ, стор. 111-114.

Кирпичников, А., К вопросу о древне-русских скоморохах.

Компанейский, Н., О связи русского церковнаго пѣнія съ византийским. Русская Муз. Газета, 1903, ч. 29-30, стор. 657.

Косаренко-Косаревич, В., Московський Сфінкс, стор. 66.

Косаренко-Косаревич, Василь, Про походження назви "Русь", "русини" і "руссіє". Журнал "Самостійна Україна", р. V, ч. 6-7-8, Чикаго, 1952.

Колесса, Ф., Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. Відбитка з X р. "Наукового Збірника Т-ва "Просвіта" в Ужгороді, 1935.

Кошиць, О., Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень, "Культура й Освіта", 1945, Вінніпег.

Ларіон, Митроп. (І. Огієнко), Дохристиянські вірування українського народу. Вінніпег, 1965.

История русской музыки, т. I. (Збірна праця). Гос. Муз. Изд., М. 1957 року.

Левченко, М. В., Очерки по истории русско-византийских отношений, Изд. АН СССР, Москва, 1965.

Лісовий, Юрій, Яка давня назва "Русь", календар Альманах "Нового Шляху" 1954, Вінніпег, стор. 91-97.

Маланюк, Є., Нариси з історії нашої культури, Нью Йорк, 1954.
Магалашвили, Г., Къ истории Кавказа времен крестовых походов, "Объединенный Кавказ", ч. 11-12, 1953, Мюнхен.

Макарий, Митроп., История Русской Церкви, т. I, стор. 103.

Маценко, П., Давня українська музика і сучасність, "Культура й Освіта", Вінніпег, 1952.

Маценко, П., Український церковний спів (Історичний огляд), "Віра й Культура", ч. 3-4, Вінніпег, 1954.

Міллер, Мих., Слов'янське місто Біла Вежа над Доном (Збірка на пошану З. Кузеля, стор. 416).

Міллер, Мих., Дон і Приозів'я в старовині. Дві концепції історії Росії та України, "Канадійський Фармер", 30.3.1964.

Мішко, Ст., Д-р, Анти перша українська держава II-VII сторіччя, журнал "Логос", Богословський кварталник, Йорктон, Саок., т. XVI, кн. 3, 1965, стор. 210-224.

Нагаєвський, о. Ізидор, Д-р, Стародавня Україна в світлі історичних пам'яток. Бібліотека Логосу, т. XXV, Йорктон, 1961.

Нагаєвський, о. Ізидор, Д-р, Кирило-Методіївське Християнство в Русі-Україні, Рим, 1954.

Назарко, о. Іреней І., ЧСВВ, Святий Володимир Великий, серія II, Записки ЧСВВ, секція I. Рим, 1954.

Павелко, Ів., Україна-Русь і московізм. Науково-популярна бібліотека, В-во М. Денисюка, Буенос-Айрес, 1952.

Пастернак, Ярослав, Археологія України, Наукове Т-во ім. Шевченка, Торонто, 1961.

Пастернак, Ярослав, Етногенеза слов'ян у новій археологічній літературі (Збірник на пошану Зенона Кузеля, ред. В. Янів, Записки НТШ, т. CLXIX 1962, стор. 436).

Полонська-Василенко, Проф. Н., Ярослав Мудрий, "Рідна Церква, 1954, ч. 6 (14), р. III, Карлсруге, Німеччина.

Полонська-Василенко, Проф. Н., Початок держави Русі-України, "Визвольний Шлях", 1962, ч. IV-V-VI, Лондон, Англія.

Полонська-Василенко, Проф. Н., Історичні підвалини УАПЦ, Мюнхен, 1964.

Рачинський, А. Д-р., Свята Софія Київська, журнал "Вісник", 1931, Львів. Початок в книзі першій.

Сокальський, П., Руська народна музика, в перекладі М. Хомичевського з російської мови, Держвидав., Київ, 1959.

Стешко, Хв., доц., Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні, Прага.

Тележинський, М., стаття в "Церква і Народ", р. І. Крем'янець, І 9. 1935, ч. 15, стор. 451 — Музичні замітки.

Фамінцин, А., Скоморохи на Руси.

Чапленко, Василь, Адигейські мови — ключ до таємниць нашого субстрату, Нью Йорк, 1966.

Василь, Чапленко, Нові знадоби до етногенези слов'ян та інших народів, 1967 (Етимологічні дослідн).

Василь, Чапленко, Про давню козаччину і пізніше козацтво, "Визвольний Шлях", травень 1967.

Щербаківський, В. Проф., Матеріали до висвітлення південного походження слова "Русь", як нашого народнього імени. У "Визвольний Шлях", ч. 5, р. VI, травень 1958, Лондон, Англія.

Щербаківський, В. Проф., Зв'язки між Україною і Середземномор'ям. "Визвольний Шлях", кн. 6 (187). 1964, Лондон, Англія.

Щербаківський, В. Проф., Формация Українського Народу (Лекції), Подєбради, 1942.

Шміт, Ф. І., Мистецтво старої Русі-України, X. 1919, стор. 47.

Minns, Skythian and greeks in South Russia, 1912. Naumans, E., Pustrierte Musikgeschichte, р. III.

Panoff, Peter, Dr., Die Altslavische Volks- und Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft, Wild-Park Potsdam, 1930, Germany.

Ambros, Geschichte der Music, B.I. Leipzig 1886.

Fetis, Historie general de la musique I.

A Study of Histories of Ukrainian Church Music

by Paul Macenko

The main theme of the book is to differentiate the two types of music in the Ukrainian Church—the *staroznamenny*, or official music, and the *obychny*, or everyday, common music—and to speak of their origins and development. Corrective attention is focussed on the misleading terminology ("Russian") used in the literature of this music.

The baptism of 988 officially brought Christianity to Kievan Rus'—not the Russia of today, but the greater ethnic domain of St. Vladimir; Christianity and its concomitant music, however, made their appearance in Kievan Rus' before that date, and these first strains are traced back to their possible origins.

Folk song had a great influence on the everyday church music. It later entered into the official church music that was compiled and written down in the tenth-eleventh centuries, and safeguarded until today.

From a survey of musical parallels in Hindu, Trans-Caucasian, Armenian, Georgian, and Azerbaijan cultures and a comparison of the musical systems, the conclusion is reached that Ukrainian church music came from the Near East by land and water routes. It came certainly from Jerusalem and Antioch; only after the official baptism (988) did Byzantine elements enter into Ukrainian church music.

A survey is made of church music in Kievan Rus' from 988.

The appearance of liturgical is marked and its characteristics noted.

Some elements in Ukrainian music are shown to be of Bulgarian origin or influence.

Byzantine (Greek) music—its characteristics and theories—is analysed, and its echoes in Ukrainian church music traced in psalmody, antiphony singing, responsorial singing, and descant. A comparative look is taken at modes in the Western Church—the music of St. Ambrose and of St. Gregory.

Separate chapters are devoted to the role of church

singers (cantors, singers, choral groups), to the forms of church music (psalms, spiritual songs, dogmata, kondaks, canons), to the structure of essential forms of church music and of liturgical texts (with example and citations), to the varieties of music (eight-modal and free-demestvenny), to notation—of kondaks and of znamenny—in the Ukrainian Church, and to the influence of the skomoroki (the “happy folk” who sang and entertained) on church music.

In conclusion, there are three separate studies

a) “The Archangel’s Voice”—a study of melodies, structure, and origin, with the conclusion that the melodies come from popular usage as a military signal and subsequently found their way into the music of the Church.

b) “Glory to God in the Highest”—a detailed analysis of the musical structure of Ukrainian church music.

c) A typical melodic phrase found in both Ukrainian church and folk music—a comparison and analysis of the melodic phrase, tracing it back to pre-Christian times, with the conclusion that this typical phrase came from the folk music into the music of the Ukrainian Church.

—George J. Perejda, C.S.S.R., M.A.

ПОКАЗНИК ІМЕН

— А —

Авакум, прор. 58, 28
 Агапит 70
 Аїсхїл 45
 Аляб'єв А. 116
 Амрос А. 31
 Амвросій Медіол. 40, 48, 54
 Амман А. М. 11, 92
 Андрій, апостол 23, 24, 25, 40
 Анна, царівна 21, 36, 66
 Анна 58
 Анастасій Олександр. 51
 Андрій Критський 58
 Антоній Печерський 69, 72, 77
 Антонович Мир., д-р 15, 17, 68, 87, 111, 118
 Арбатський Ю. 75
 Аристотель 45, 46
 Аристоксен 46
 Арнольд Юрій 34, 39
 Архімович Л. 50, 83
 Анфим 60
 Анфіноген 60
 Аскольд 19
 Ассемані 20
 Афанасій Олександ. 24, 40, 50

— Б —

Барац 86, 87
 Беляєв В. 12, 22, 38, 44, 74, 90, 108, 109
 Березовський М. 6
 Бетовен Л. 29
 Бздель Мих., о. 7
 Білецький Л. 89, 91
 Бокшай Іван 100
 Борис, кн. 77, 90
 Бортнянський Д. 6, 43, 113
 Боян 28, 71
 Бражніков М. В. 109, 110, 111
 Бурго-Дюкудре 34

— В —

Вагнер Р. 29
 Вальсамон 71
 Вардасан 56, 111
 Василь Великий 40, 58
 Ведель Артем 6
 Велеш Егон 20, 23
 Вердейль Р. П. 41, 42
 Виговський Іван 95
 Вішнадар Шіралі 26
 Вознесенський І. 14, 90, 101
 Волков Н. 16
 Володимир Василькович 5, 11
 Володимир Великий 19, 20, 23, 34, 36, 37, 40, 42, 66, 70, 79
 Воробкевич Н. Є. Ис. 15

— Г —

Гаджибеков Узеїр 29
 Гармоній 56
 Гарун ар-Рашид 80
 Гер К. 22
 Георгієв Е. 33
 Георгій, митрополит 69
 Геродот 6, 7
 Глієр Р. М. 117
 Гліб, князь 77, 90
 Гоцій М., д-р 98, 101, 104
 Греков Б. Д. 24
 Григорій Двоєслов 49
 Григорій Вел., папа 54
 Григорій, письм. 77
 Грица С. 84
 Грінченко М. 17, 20, 34, 37, 38, 43, 55, 90, 108
 Грубер Р. 26
 Грушевський Мих. 18, 19, 21, 78, 80, 81, 82, 85
 Гукбальд 49
 Гулак-Артемовський С. 117
 Гуртер Йосиф 22

—Г—

Гвідо з Арещо 73, 74
Галь Адам, Де ля 55
Глюк Хр. 29

—Д—

Данило, ігумен 38
Даниїл 58
Даль В. 79
Дамаскин Іван 7, 9, 32, 58, 59
Демуцький Порфирій 91, 116
Дикарев Митр. 39
Динев П. 54
Діоклетіян 24
Дмитро, співак 76
Добриня Никитич 78

—Е—

Еврипид 45
Евсевій Кесарійський 24

—Є—

Євгеній, митр. 43
Єфрем, мон. мандр. 69, 76
Єпифаній Кипрський 24
Еронім св. 24, 55
Єфрем Сирійський 40, 56, 57, 58, 111
Євхерій Ліонський 24

—З—

Запаско Я. П. 99
Захарія 58
Золочевський В. 117
Зонар 20

—І—

Іаков 77
Іван Золотоуст 24, 40, 55, 56, 57
Іван Мавроп 58
Іларіон, митр. 1051 р. 21, 66, 77, 97, 105
Іларіон (Огієнко), митр. 19, 63, 99

Іларіон, переписувач 77
Іоанн, митр. 18, 19
Ісаїв П. 43
Істрін В. І. 105

—Й—

Йона 58
Йосиф 60

—К—

Карташев А. 24
Кассіодорус 46
Касторський А. В. 101
Кастро, де І. 52, 53
Кашкин Н. Д. 66
Квінтіліанус 46
Квітка Климент 30, 51
Келдиш Ю. 109, 111
Килимник С. 19
Кирик, співак 77
Кирило Турівський 77, 85
Климент, папа 23, 24, 25
Компанейський 29
Колесса Філарет 51, 81, 84, 89
Кондаков 79
Конощенко А. 113
Косма Єрусалимський 58
Костянтин Великий 24, 45
Костянтин Багрянородний 24, 78
Костянтин Мономах 72
Кох Г. 43
Кошиць Олександр 6, 9, 14, 17, 30, 37, 38, 39, 40, 51, 64, 83, 85, 86, 87, 99, 100, 107, 110, 111, 118
Кошмідер Е. 41, 99, 101, 103, 107, 114
Куба Л. 103
Кудрик Борис 53
Кукзеля Іанн 54, 67
Кукузель Григор 67
Кукузель Йосифат 67
Кукузель Афонський 74
Курінний Петро 20

Куропалат Іван, хрон. 20
Кусемакер Е. 55

— Л —

Лавров Н. 78
Лев, папа 55
Ливанова Т. 117
Лисенко Микола 12, 30
Лисько З. 116
Лісіцин М. 44
Лука, церк. співак 77
Лука, апост. 58

— М —

Мазепа Іван 96
Макарій, митр. 90
Максимович М. 116
Малинич І. І. 100
Мануїл, скопец 66, 76
Марк Аврелій 55
Маценко П. П. 38
Маценко П. І. 6
Маюмський Косма 59, 60
Мезенець Олександр 13, 14, 69,
101, 114
Металов В. 13, 31, 32, 42, 44, 52, 66,
68, 70, 99, 101, 104, 109
Мерван II, каліф. 32
Микола, св. 90
Михайло, студ. монах 69
Михайл, митр. 37, 43, 66, 70
Михайл II, митр. 11
Митус 28, 71
Мілдер Мих. 7
Могила Петро, митр. 95
Мойсей, мурын 70
Мурзіна О. І. 103

— Н —

Нагаєвський І., о. 19, 20, 23, 24
Науманс Е. 55
Нестор, літ. 23, 77
Нижанківський Н. 20, 30

Никон, книж. 77
Нифонт, св. 85
Ніна, св. 25

— О —

Олександр Великий 26
Олександрівський П. О. 85
Олександрівська М. 85
Олеский, патр. 69
Ольга, кн. 19, 20, 43, 68
Омеяди, династія 32

— П —

Павло, ап. 55
Петро, ап. 58
Петро, лікар 70
Перетц В. Н. 81, 87
Питагор 39, 45, 46
Піндар 45
Платон 45, 46
Покровський А. М. 100
Полікарт, іст. 77
Полонська-Василенко Н. 19, 20
Порфирій 72, 74
Потебня О. 81, 82
Преображенський А. 13, 14, 15,
44, 79
Приселков М. 43
Прокоф'єв С. 117
Прюньє А. 54, 111
Птоломей 39
Пушкін А. С. 110

— Р —

Разумовський Д. 38, 66, 68, 109
Реоменсіс Авреліян 48
Рубець А. 116

— С —

Самуїл 58
Сван А. 109
Свендицкий Іларіон 78, 79
Святоша Микола, бібл. 77

Святополк Ярославич 79
Святослав Завойовник 33, 36

Севастіанов 67

Сей А. 49

Серапіон Вол. 77

Сергій, патр. 60

Сикст, папа 55

Сильвестер, папа 55

Симеон Богоприємець 58

Симон Кананіт 25

Симон, іст. 77

Слов'янин Іван 67

Смоленський С. 13, 22, 38, 40, 42,
67, 68, 90, 114

Сокальський П. П. 10, 30, 31, 33, 49

Соколовський М. 11

Солодкопівець Роман 7, 58, 59

Соловьев Н. Ф. 78

Сорокер Я. Л. 117

Софокл 45

Срезневський І. І. 79

Стефан, дом. 72, 76

Стешко Ф. 6, 17, 21, 22, 68, 75, 90

Стоин Василь 86

Сулейман Ебіс 32

— Т —

Тележинський Мих. 34

Теодор Студит 58

Теофіл, еп. 24

Теофіл, письм. 37

Терешкевич 85

Терпандер, муз. теор. 57

Тертуліан, іст. 24

Тимотей 60

Теотій 46

Толстой 79

Томашівський С., іст. 23, 24

Тяпецький В. 100

— У —

Успенський Н. 12, 41, 71, 109, 111

— Я —

Яків, ап. 58

Ярослав Мудрий 21, 34, 37, 38, 55,
66, 71, 76

Ярополк, кн. 19

Яссер Йосип 86, 87

Ященко А. 53, 116

— Ф —

Фамінцин О. 83

Федір Студит 60

Феодосій Печерський 69, 72, 77,
79, 85, 87, 90, 91

Фетіс Ф. П. 31

Фляйшер Оскар 39

— Х —

Халіль, муз. 32

Хмельницький Богдан 95

— Ц —

Цамблак Гр., митр. 43

— Ч —

Чапенко В. 30, 33, 35

Чезаре Бароній 19

Чубатий Микола 23, 33, 34

— Ш —

Шевченко Тарас 94

Шмидт, вид. 100

— Щ —

Щербаківський В. 6, 117

Щурат В. 97

— Ю —

Юрій Хоробрий 91

Юстиніян, імп. 36, 45, 60

ПРИКЛАДИ ДО ПЕРШОГО НАРИСУ

(1) Гол. VI. Мелозворот "ВОЗНОС КОНЕЧНИЙ" (2) з Ірмолая 1682 р.

Пер --- ви-я клят- ви (а) Богу ---
Бо --- гу

з Осмогласника 1904

з Ірмолая 1682 р.

(3)

Ра- --- ди (а) Спа- - се
Ра- -- ди

з Осмогласника 1904 р.

(4)

Бо-го-ро- ди-це
На не --- бо о- - чи

(5) Tillyard; The Hymn of the Oct. - P.I.S. 150.

Ев те ой фа во та бл-м-та
Приклад з праці М. Антоновича

Приклад 1-й: (а) наріст-заспів, що інколи між мелозворотами виконує функцію прохідних нот; (б) додаток-вставка, як поширення нової (іншої) редакції і (в) скорочення вартості нот, чим твориться новий ритмічний малюнок.

Приклад 2-й: (а) і (б) — зразки скорочень того самого співу в 5-й пісні ірмосу 6-го голосу "К Тебi утрєню" в Ірмолаї 1682 р. і Осмогласнику 1904 р. Скорочення були значно довшими, коли вилишались фтиги й лица.

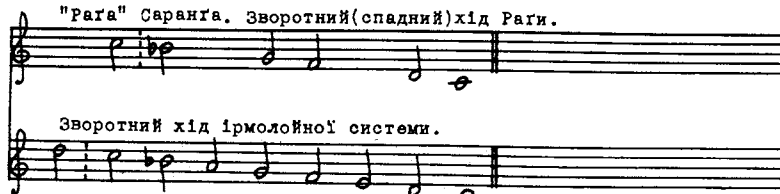
Приклад 3-й: (а) заступлення прикраси, яка під ч. 1, новим ритмічним виглядом, що під ч. 2, змінюючи тим характер мелозвороту.

Приклад 4-й: зміна ритмічна (а) супроти (б) із скороченням мелозвороту. Знаходиться у виданнях ірмолаїв XVII-XVIII стор.

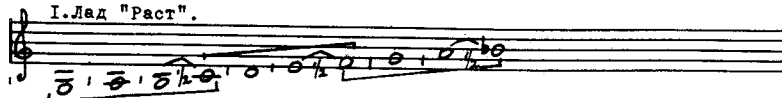
Приклад 5-й: Так виглядає подібність мелодії з грецьких неміїв з частиною Антифону українського ірмолая XVIII стор. Мелодія Антифону супроти грецького поширена (два мелозвороти), з характерними зразками способу виконання. Окремі групи його пригадують частки з народного співу. Мелодія Антифону викликає враження, що під нею був інший текст, а потім та мелодія була вжита для Антифону.

До "Музичні культури Сходу".

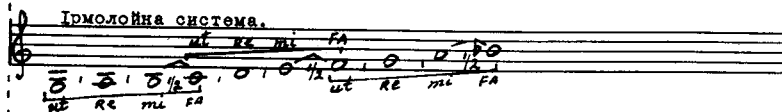
"рага" Саранга. Зворотний(спадний)хід Раги.



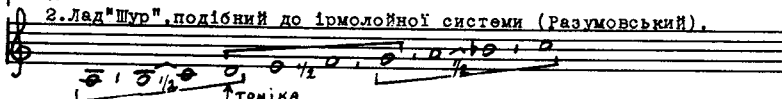
I. Лад "Раст".



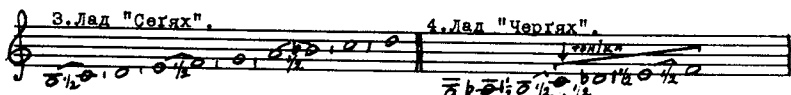
Ірмоложна система.



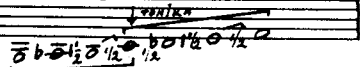
2. Лад "Шур", подібний до ірмоложної системи (Разумовський).



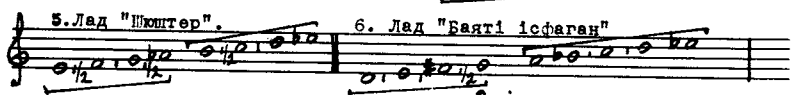
3. Лад "Сетях".



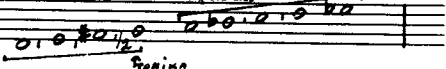
4. Лад "Чергях".



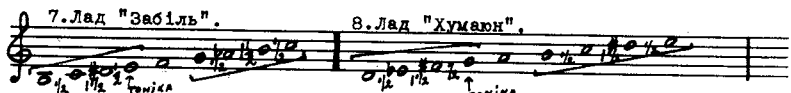
5. Лад "Шохтер".



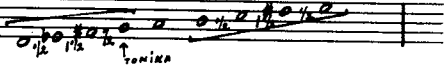
6. Лад "Баяті ісфаган".



7. Лад "Забіль".



8. Лад "Хумаюн".

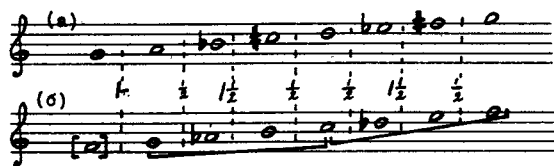


Каденції ладу "Шур".



Каденції Знаменного розспіву 8-го голосу.





В прикладі (а) "Мадярска скаля" та в (б) лад "Чергях", зложений з двох злитих (з'єднаних) тетраходів з додатковим тоном в долині.

ЦЕРКОВНІ ЗВУКОРЯДИ ПО МЕТАЛЛОВУ



До "Болгарія і український церковний спів".

"ЗОГРАФСЬКИЙ ТРИФОЛОГІОН".

Є мѡу же вышнѣ слоужатѣ

и прѣстоатѣ

До "виші роди співу".

Ця пісня може бути зразком ісону та одночасно й прикладом українського речитативу, який заховався в багатоголосних українських народніх піснях.



(Приклад з праці Т. Попова "Русское народное музыкальное творчество" ч. 18, стор. 56, вид. 2, Музгиз, 1956).

Приклад 2 — "Чини" може бути добрим зразком уявного ісону-речитативу в українському церковному співі. Ісон — другий голос.



Церковний спів записувався одноголосно (як це часом робили й деякі етнографи), але і в ньому, як показано, можна відчутти вплив багатоголосся. Рід "музикального речитативу", як писав Ф. Колесса, "виводиться ритмічно з голосіння" і був відомий в Україні ще до появи християнства. (Див.: "Колесса, Ф., "Українські народні думи", вид. "Просвіта", Львів, 1920 і "Українська усна словесність", Наукова популярна бібліотека, т-ва "Просвіта", Львів, 1938 р. Цікаві міркування мають і в праці Святослава Гордійського: "Слово о Полку Ігореві і українська народня поезія", накладом УВАН, Вінніпег, 1963 р.).

Приклади скорочень і змін взагалі та через інші тексти.

(а)

1. Бґъ Го сподъ во 'и мя Го д не

(б)

Бґъ Го- сподъ во 'и мя Госпо дне

1. Зразок скорочення того самого спіну "Бог Господь" голосу 5-го в Осмогласнику 1904 р., Львів: (а) велике і (б) мале.
2. Зразок (а) Ірмос 4-го гол.: "Відкрию уста" і (б) Ірмос 5-го гол.: "Води вдавні". Зразок (а) зручність перекладу тексту і підставлення його; зразок (б) скорочений переклад, що може скоротити і мелодію.
2. Ірмос 4. гол. Осмогласник 1835. 2. Ірмос. 5 гол., Осмогласник 1904 р.

(а)

От - вер-зу у- ста мо- я.. І- же во - ди дров- ле

(б)

Від - кри-ю у- ста мо- я. Во-ди вдав - - - - - ні.

Приклади можливих змін / Можливі редакції мелозвороту:
через текст мелодії:

Во-ди вдав - - - - - ні. Во-ди вдав-ні.

3. Чотири приклади змін і скорочень того самого спіну і в тім самім голосі продовж двох століть:

3. З Осмогласника 1904 р., Львів.

Го --- спо-ди воз-звах к Тебі у - сли- ти - мя

3 Ірмоса 1709 р.

Го- спо-ди воз-звах к Те-бі у- сли- ти - мя

3 І. Дольницького-Полотняка (XIX-XX ст.)

Го - споди воззвах к Те-бі у- сли- ти ми

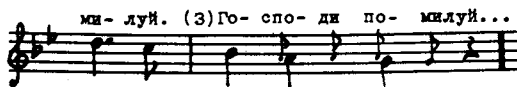
З "Всеношної" КПлаври, з XX ст.

Го. - спо-ди воззвах к Те- бі у- сли- ти мя

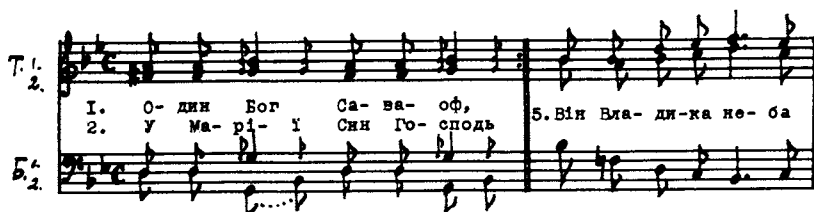
ОЙ ТИ, ДЯЧКУ, ВЧЕНИЙ...



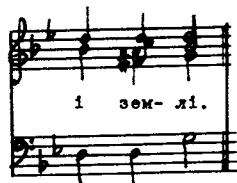
1. Ой, ти, дяч-ку вче-ний,
 2. У - сьо-му нав-че-ний, 5. Ска-жи ме-ні
 3. У всьо-му на-став-ле-ний,
 4. Над всі-ма по-став-ле-ний -



дяч-ку, що є о-дин?



3. Він над на-ми цар-ству-є,
 4. Над у-сім го-спод-ству-є -



Вгорі над прикладом "Ой, ти, дячку", надли-сано: "Господи, помилуй". Вплив скоморохів і потім цього зразку спів дяків відбився на різних церковних співах. Тут приклад "Господи, поми-луй", який не чужий мелодично сучасним церков-ним співам.

Echod m. Yodea

Вопрошающий (соло) Отвечающий (соло)

Кто зна-ет о-дин я зна-ю о-дин
 -- -- -- два я зна-ю два

Хор
 omit о-дин есть наш

Бог на не-бе и на зем-ле...

Евреи:

Украинцы:
 Транспозиция
 на кварту.

ОЙ ти дяч-ку вче-ний в-дин Бог Са-ва-оф....

Однако, если здесь сходство можно уловить лишь "вооруженным глазом" и то в упомянутой выше заключительной фразе, оно не оставляет никаких сомнений, а именно:

Евреи:

Украинцы:

ЕВАНГЕЛСКА ПИСЕН.

Із збірки болгарських народних пісень "От Тимок до Вита", ч. 1462, Софія 1928 р., Болгарія.

М.М. 140.

Ка- жи, мо- ме, що сѣ пет? Пет прѣ-сти на рѣ-ка

че- ти-ри бос-ки пот кра-ва, три ове- ти-те-ли,

два ко-зи ро-го-ве, е-дин Йо-ван Бо-го-слоф.

"Евангелска писен" в згаданій великій збірці болгарських народних пісень (пона 3000 пісень) відрізняється від других пісень своєю квадратною ритмікою. Написана в дорійському ладі. ("Ой, ти, дячку..." має фрігійський лад з підвищеною терцією). Пісня, видно, аж так стара, що народ в усій її повноті не доніс до 1928 р., тому й починається вона п'ятою строфою й закінчується, як українська так і жидівська, дванадцятотою.

ОЙ ТИ, ДЯЧКУ, ВЧЕНИЙ...

1. Ой, ти дячку, вчений,
Усьому навчений,
У всьому наставлений,
Над всіма поставлений, —
Скажи мені, дячку,
що є один?
(Хор) Один Бог Саваоф,
У Марії Син Господь,
Він над нами царствує,
Над усім господствує, —
Він Владика неба і землі!
2. Ой ти, дячку, вчений...
що є два?
(Хор) Два ества у Христа,
Один Бог Саваоф.....
3. Ой ти, дячку..., що є три?
(Хор) Три лица у Христа,
Два ества у Христа
Один Бог Саваоф...
4. Ой, ти дячку... що є чотири?
(Хор) Штири євангелиста,
Три лица у Творця,
Два ества у Христа...
5. Ой, ти дячку... що є п'ять?
(Хор) Пять ран у Христа,
Штири євангелиста,
6. Ой, ти, дячку... що є шість?
(Хор) Шість неділь у поста,
Пять ран у Христа,
7. Ой, ти, дячку... що є сім?
(Хор) Сім тайн Божества,
Шість неділь у поста,
8. Ой, ти, дячку... що є вісім?
(Хор) Вісім ramen у Хреста,
Сім тайн Божества,
9. Ой, ти, дячку... що є дев'ять?
(Хор) Дев'ять чинів ангельських,
Вісім ramen у Хреста,
10. Ой, ти, дячку... що є десять?
(Хор) Десять Божих приказань,
Дев'ять чинів ангельських,
11. Ой, ти, дячку... що є одинадцять?
(Хор) Одинадцять праведних,
Десять заповідей Божих,
Дев'ять чинів ангельських,
12. Ой, ти, дячку... що є дванадцять?
(Хор) Дванадцять апостолів,
Одинадцять праведних,
Десять заповідей Божих,
Дев'ять чинів ангельських,
Вісім ramen у Хреста,
Сім тайн Божества,
Шість неділь у поста,
Пять ран у Христа,
Штири євангелиста,
Три лица у Творця,
Два ества у Христа,
Один Бог Саваоф,
У Марії Син — Господь,
Він над ними царствує, —
Над усім господствує, —
Він Владика неба і землі!

(Записав О. Кошиць в селі Тарасівці на Київщині в 1880 р.).



1. Повний мотив. Іа — його скорочення. Іб — кістяк мелозвороту, пентахорд. 2.— додаток слова "Бога". 3. Часто вживана прикраса.



*) Ця стрічка слів додана нами, що могла також виконуватись на ту мелодію билини, запозичена з праці Святослава Гординського "Слово о полку Ігореві і українська народня поезія", стор. 82, Славістика ч. 46-47, накл. УВАН, 1963, Вінніпег

Текст билини:

Великий Владимир князь
Имел у себя три сына:
Старейшего Святослава,
Меньших же Бориса и Глеба,
Разделяше же Россию всю
Синовом своим на три части:

Святополку Чернигов град,
Борису и Глебу Виш предели.
Преставился Владимир князь
В дому своем святолепно и благочесно.
После ево чади ево
Розидошася в свои гради.

С СТИХИРА СВ. ФЕОДОСИЮ ПЕЧЕРСЬКОМУ. Голос 5.

Пре- по- доб- не О - че Бо- го-
но- се, фе- о- до- сі- е, вельми по- дві-
зав- ся е- си в при- вре- мен- ній жи-з- ні,
во пі- ні- їх і по- ще- ні- їх
і бді- ні- їх;
То- го мо - ли, То- му по- мо- ли- ся,
пре- по - до --- - бне, да- ро- ва - ти Це- рк- ви
е- ди- но- ми - --- слі- е, ми - рї і ве-
лі- ю ми- лость.

Побудова ладу:

По побудові — тип коломиїки, що зложена з двох фрігійських тетраходів; з'єднані сніменічно в гипофрігійський лад.

Сніменічні з'єднані тетраходи — цілковито зрослі. Найвищий тон одного тетраходу є одночасно найнижчим тоном наступного. Діядзевгенічно розділені два тетраходи проміжкою цього тону. Дія. Стихира написана українським невідомим музиком, видно монахом.

ПРИКЛАДИ ДО НАРИСУ "АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ ГЛАС"

1. 2. 3. 4.

Ар- хан-гельський глас.

4а. II гол. 4б. II гол.

у- сли- шах ---- к но- ---- вой.

5. Павук. 5а. Пісня 5, II гол. 5б. 3 Ірмолея 1682 р.

Тут подані приклади тільки з трьох джерел:

1. з "Осмогласника", Львів, 1904 р., 2. з "Обиходу", вживаного по школах в Україні до 1917 р., і 3. д-ра М. Гоція з статті "Пісня Архангельський глас", в "Християнському Голосі", 9.IV.1950, Мюнхен.

1. 1. 6. Осмогласник, 1904 р.

Ар - хан - гел- ський глас -- ---

2. Обіход, р.?

Ар - хан- гел- ський глас -

3. Д-р М. Гоцій.

Ар- - хан- гел- ский глас ---- --

1. 8.

во- пі- е - м ті чи- -- ста- я:

2. 9.

во- пі- ем ---- ти, чис - та- я:

3.

во- пі- ем Ти чи- ста- я.

1. 10. 11.
ра - - о дуй- ся, о-бра-до-ва - - н на- я,

2. 10a. 12.
ра - дуй- ся, бла-го- - дат-на- я

3. 10b. 13.
Ра- - дуй- ся о-бра- до - ван- ная

1. 14. 17.
Го - сподь с То ---- бо- ю.

2. 16. 17.
Го- сподь з То- бо- - ю.

3. 16. 17. 2
Го- сподь с То- бо- - ю.

"Архангелскій глас" з Церковное
Простопініе", Ужгород, 1906 р.

18.
Ар- хан- гел-скій глас,

19. 20.
во-пі- ем Ти чи - ста- я: Ра- дуй -- ся

21. 22.
о-бра- до-ван-на -- -- я Го- сподь с То- -- бо- ю.

СЛАВА ВО ВИШНІХ БОГУ...

Стихира на Р. Хр. по 50-ім псалмі, 2-го голосу.

Слава --- ва

во ви-ш-ніх Бо-гу,

на зе-млі мир,

днесь во-спри-є-млет

фле-ем

сі-дя-ща-го

при-сно со От-цем

днесь А ---- н-ге-ли

мла-ден-ца

рож-де ---- н-на-го

бо-го-лі-пно сла-во-слю-вят

Павук великий
2 + 6 голоси.

Вознос коначний

Мережа мовний

Плошайка
(демо змі-нани)

Фітла
умильна.

Павук

Кулізма
скимийна

6-го голосу
повертка

Повертка ма-ля
6 і 2 сол.
у Металлови
ч. 46.

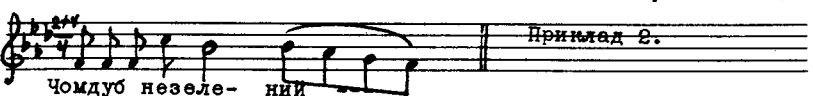
Повертка се-редня 6-го
голосу.

Повертка маля
закрита Стел.

СЛА - -- -- ва Павує величчя
 в виш -- них Бо- гу, Вознос
 і на зем--- мі мир Морежа меншея, вишзасться
163. голосі.
 во че- ло- ві- ціх - Радки б-го милос.
 бла-го- во- ле- ні- є. Фтига умильна, духа
скорочена.



3 НАРОДНИХ ПІСЕНЬ.





ЗМІСТ

Слово до українського видання	5
Вступне слово	7
1. Про побудову й досліди українського церковного співу	10
2. Здогади про походження церковного співу	13
3. Елементи «обичного» й «офіційного» співу	17
4. Про початки християнства і церковного співу в Україні	23
5. Музичні культури Сходу і їх спільність: а) Про музику індусів; б) Музика Закавказзя; в) Про музику Вірменії, Грузії і Азербайджану	27
6. Порівняння музичних систем	32
7. Церковний спів у княжій добі	37
8. Поява богослужбового співу та його характеристика	38
9. Болгари і церковний спів в Україні	43
10. Ціхи грецької музики	45
11. Теорія грецької музики	47
12. Церковні скали західньої Європи	49
13. Про церковний спів у греків та про його відзвуки	51
14. Чин співаків	56
15. Форми церковного співу	58
16. Побудова основних форм церковного співу та церковних текстів	61
17. Церковний спів домонгольської доби	66
18. Роди співу української церкви	71
19. Нотописи українського церковного співу	75
20. Визначні творці співу та книголюбці домонгольської доби	77
21. Скоморохи і церковний спів	78
22. Скоморохи у Великому Новгороді	93
23. Архангельський голос	95
24. Стихира «Слава во вишніх Богу»	107
25. Типовий мелодичний зворот української церковної і народної музики	109
Література	120
Короткий огляд праці в англійській мові	128
Показник имен	130
Нотні приклади	134

На обкладинці книжки вгорі, в лівому куті, поданий зразок запису над текстом мелодії нотовими знаками з XII ст., т. зв. знаменами, від слова «знам'я» — значок.



*Видання здійснено
спільно з акціонерним
товариством «Альянс-Концерн»*

М36 Маценко, Павло.

**Нариси з історії української церковної музики. — Репринт. вид. — К.: Муз. Україна, 1994.
—152с.: нот.**

ISBN 5-88510-200-7

Книжка Павла Маценка (1897 — 1991), відомого в українській діаспорі вченого, диригента, композитора і педагога, знайомить з історією розвитку українського церковного співу в контексті світової традиції духовної музики. У додатку вміщено нотні приклади. Мова оригіналу зберігається. Видання розраховане на широке коло читачів.

ББК 85.313(4УКР)

