

## 1025-ЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ

Пропонуємо нашому Читачеві дві статті українських еміграційним музикологів, Мирослава Антоновича та Аристида Вирсти, опубліковані на основі доповідей з нагоди 1000-ліття Володимирового Хрещення у Мюнхені та Ленінграді (Санкт-Петербурзі). Ці матеріали й сьогодні не втратили своєї наукової та культурно-історичної вартости й нагадують про величну церковно-музичну минувшину Київської Церкви.

*Мирослав Антонович*

### ПИТОМЕННОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ\*

Говорити в сорокахвилинній доповіді про питоменності українського церковного співу, що має понад тисячолітню історію, розвивався у різних церковних, політично-суспільних і культурних обставинах (переходив різні фази розвитку) й витворив різні регіональні та льокальні різновидності, варіанти й діалекти, справа таки досить складна. Для того, щоб збагнути, в чому полягають питоменності українського церковного співу, треба перевести конфронтацію з його праджерелами, що знаходяться у трьох різних музично-культурних комплексах, а саме: 1) в музичній культурі християнського Сходу; 2) в музичній культурі Заходу та 3) в українсько-слов'янській музичній культурі.

Український церковний спів перебрав, поєднав і розвинув різні первні тих музичних культур і витворив нові, питома українські музичні якості, що з одного боку мають так би мовити універсальні, а з другого — національні, питома українські риси.

Складний процес культурно-музичного ендосмосу між Україною та культурами орієнту й окциденту виявляв постійно тенденції розвитку від універсального до національного, а далі до регіонального і льокального, самобутньо українського.

Провести чіткі межі між універсальним і національним, питома українським у церковному співі, та ще й у короткій доповіді, під цю пору це неможливо. Тож зупинимось тут коротко тільки на деяких питаннях з ділянки українського церковного співу, подаючи й систематизуючи тут так речі вже загальновідомі, як і власні спостереження та думки, що відносяться до нашої теми.

---

\* Питоменності українського церковного співу // *Науковий Конгрес у 1000-ліття хрещення Руси-України. Збірник праць Ювілейного Конгресу*. Мюнхен 1988–1989, с. 458–471 (стаття вже друкувалася в Незалежній Україні: Мирослав Антонович, *Musica sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики, ред. Ю. Ясіновський [=Істоія української музики: Дослідження, вип. 3. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевич НАНА України]. Львів 1997, с. 1–13).

Українські церковні співи можна умовно поділити на дві основні групи:

- 1) книжні церковні співи,
- 2) церковні співи усного передання.

Розуміється, що цей поділ умовний, бо в українських церквах книжні співи (співи, що записані в нотних книгах) часто виконуються "без нот", "напам'ять", а багато співів усного передання витворилося на основі книжних співів.

Книжні церковні співи можна в свою чергу також поділити на дві основні групи:

- 1) церковна монодія;
- 2) хоровий, багатоголосний (поліфонічний) спів.

Церковна монодія (тобто одноголосний церковний спів, записаний у книгах) творить найстаршу групу українських церковних співів. До XVI ст. на Україні ці співи записувалися своєрідними музичними значками — невмами, відомими під назвою знаменної, крюкової, стовпової та кулизмяної нотації.

Починаючи з кінця XVI ст., церковні одноголосні співи на Україні записувалися п'ятилінійним музичним письмом, званим "ірмологією нотою" (точніше мало б бути "ірмолоєю", від самоназви збірника в Україні та Білорусі "Ірмолой" — *ред.*) або київським чи квадратним нотним письмом, що вживається в українських ірмологіях до нинішнього дня.

Українська книжна церковна монодія виросла на ґрунті церковного співу східного християнства й споріднена з ним. Це споріднення виявляється: 1) в жанрах піснеспівів (стихирях, тропарях, ірмосах і т. д. і т. п.); 2) в організації мелодійного матеріалу великої частини церковних піснеспівів у систему восьми гласів; 3) у мелодійній структурі багатьох піснеспівів, а подекуди навіть 4) в інтонаційному матеріалі українських та візантійсько-орієнтальних церковних піснеспівів. Це відноситься як до старшої доби української монодії з часів Київської держави й до XVI ст., так і до новішої доби, в якій мелодії церковних піснеспівів закарбовані в нотних українських ірмологіях.

Про церковні українські співи до XVI ст. не будемо тут говорити. Забагато там невідомого, непевного (проблематичного) й ще не дослідженого. Але ці старовинні співи з Київської доби до XVI ст. були — за винятком кондакарних збірок — перекладені з часом на нове, п'ятилінійне нотне письмо, так що сказане про співи, записані новішим 5-лінійним нотним письмом, можна до певної міри застосувати й до попередньої епохи.

Є два, дещо відмінні, переклади староукраїнських (чи старокиївських) церковних піснеспівів на новіше, п'ятилінійне нотне письмо.

Найстарший і найліпший переклад церковних піснеспівів зі знаменної кулизмяної нотації на п'ятилінійне нотне письмо зроблено на Україні десь під кінець XVI ст., при чому всі перекладені зі старої нотації на нове нотне письмо піснеспіви зібрано в одну книгу — Ірмологіон.

Другий переклад староукраїнських (старокиївських) піснеспівів із старої, знаменної (крюкової) нотації на новіше п'ятилінійне нотне письмо зроблено у Московщині-Росії під кінець XVIII ст., і ці співи під назвою "знаменний розспів" видано в Московських синодальних книгах 1772 р.

Український переклад церковних піснеспівів зі старої на нову нотацію на думку російського дослідника церковного співу *Вознесенського* є більш поправний, ніж російський: «українські (в оригіналі "юго-западные") ірмологіони, — каже Вознесенський, — тщательнее, полнее, систематичнее передають содержание безлинейных певческих книг *столпового* пенія, чем нотнелинейныя же книги великорусскія»<sup>1</sup>.

Це зрозуміло. На Україні перекладено церковні піснеспіви з одного, старшого українського музичного письма на інше, новіше, але також українське музичне письмо. Це був переклад добре відомих і віками на Україні плеканих церковних мелодій. Не диво, що зроблено цей переклад зі знанням справи і згідно з віковичними українськими традиціями.

Інакше було в Московщині-Росії. Продовж XVI–XVIII ст. там нуртували різні впливи, змінювалися різні традиції церковного співу: старокиївський, новгородський, московський, ново-український і т. п. Старовинне (старокиївське) українське безлінійне нотне письмо перейшло на Московщині значні зміни, а старі знаки (знамена-невми) інтерпретувалися по-різному. Крім того, як каже згаданий вище Вознесенський, «великорусскіе перелагатели напевовъ, кроме того, не скоро и не легко усвоили непривычное имъ *киевское знамя* (п'ятилінійне нотне письмо українських ірмологіонів — *М. А.*) и располагали имъ несвободно. Къ сему иногда присоединялись: произвольный, безъ достаточной критики, выборъ напевовъ и произвольныя сокращения мелодій, а также и ошибки, недоумения или даже небрежности. Юго-западные (українські й білоруські — *М. А.*) нотнелинейныя ирмологи писались и печатались тщательнее великорусскихъ и заключаютъ в себе менее произвола и ошибокъ»<sup>2</sup>.

З тих причин знаменний розспів з московських синодальних книг в дечому відрізняється від мелодій піснеспівів з українських ірмологіонів, але і своєю структурою й інтонаційним матеріалом синодальний знаменний розспів спирається на ту саму основу: старокиївські українські традиції є близьким варіантом українських ірмологійних співів.

Коли розглядати мелодійну структуру основної групи піснеспівів українських ірмологіонів XVII–XX ст., до якої входять догмати-богородичні, степенні антифони, ірмоси і велике число різних стихир, та їхні варіанти, що в московських синодальних книгах виступають під назвою "знаменний розспів", то найбільш питомою рисою тих піснеспівів можна вважати наскрізну форму: мелодія постійно розвивається. Хоч деякі мелозвороти появляються декілька разів в тому самому піснеспіві, та пряме повторення фраз уникається. Немає в згаданих піснеспівах розчленування мелодії на симетричні речення чи фрази, хоч тут і там з'являються певні опірні пункти, на яких немов спочивають мелодійні луки чи гірлянди. Ритм мелодій плавний і впливає з ритму слова. Мелодія переважно без більших інтервалів-стрибків.

Крім цієї основної групи церковних піснеспівів, що були перекладені з безлінійного на п'ятилінійне музичне письмо, є в українських нотних ірмологіонах

<sup>1</sup> И. Вознесенский. *Церковное пение православной Юго-Западной России по ирмологамъ XVII и XVIII вековъ*, вып. I. Киевъ 1890, с. 61.

<sup>2</sup> Там само, с. 59–60.

XVII–XX ст. ще друга група піснеспівів, яких не зустрічаємо в старих безлінійних книгах до XVI ст. Були вони записані в українських книгах чи то на основі усного передання, чи переписані з якихось дотепер невідомих нам книг. Ці піснеспіви, яких не зустрічаємо в безлінійних музичних книгах на Україні, відрізняються від вищеописаних піснеспівів із знаменної кулізьяної нотації так своїм інтонаційним (мелодійним) матеріалом, як і своєю побудовою. Мелодії цієї другої групи складаються з одного довгого або кількох коротких заокруглених фраз чи речень з більш або менш виразною тенденцією до симетричності. Інтонаційно-структурна різноманітність цих співів не дозволяє нам присвятити їм тут більше уваги. Тут вкажемо тільки на дві найбільш уживані в українській церковній практиці групи піснеспівів, а саме "Бог Господь" і тропарі на ці самі мелодії (в старших рукописних ірмологіонах нераз подані як "болгарський напів") та стихири на "Господи возвах".

#### *Церковні мелодії й народна пісня*

Багато авторів, а в тому й О. Кошиць та Павло Маценко, вказують на деякі подібності між церковними піснеспівами та українськими народними піснями. Деякі подібності можна зауважити, наприклад, у структурі "Догматів" та козацьких "Дум". Хоч мелодика їх дуже відмінна, то принцип побудови, а саме більшекратне використання різних мотивів, прозраджують деякі спільні риси.

Скребков каже, що «Киевские мелодии Шестого гласа, где безраздельно господствует минор, очень похожи на народные украинские песни, именуемые «Думами», что является свидетельством глубокой связи знаменного распева и его украинского варианта с народной песенной культурой»<sup>3</sup>. Коли ж порівнювати українські церковні мелодії зі старовинними українськими обрядовими народними піснями з їхньою симетричною короткофразовістю й гострими часто повторюваними ритмами, з їхньою експансивною динамікою, що мали в уяві наших предків магічну силу заворожувань, то українська книжна церковна монодія, не зважаючи на деякі інтонаційні споріднення з українськими народними обрядовими піснями (залишками дохристиянської ери українського фольклору), має зовсім відмінний характер (є повним запереченням дохристиянських обрядових пісень).

*Хоровий, багатоголосний (поліфонічний) спів*, що творить другу, новішу групу українського книжного церковного співу, зродився й розвивався під впливом окцидентальної музичної культури, але на протязі свого тристалітного розвитку витворив деякі свої власні, українські питомі риси.

В українському хоровому церковному співі за весь час його історичного буття зустрічаємо дві тенденції: з одного боку тримати тісні зв'язки з хоровою музикою західного світу, з другого вкраплювати в хоровий церковний спів питомо українські елементи. Це видно так в хорових церковних творах, що є повністю плодом індивідуальної фантазії композитора, як і в хорових обробках традиційних мелодій українських церковних піснеспівів.

Крім цих загальних тенденцій в українській хоровій церковній музиці, кожна її епоха має свої власні питомості.

<sup>3</sup> Сергей Скребков. Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века // *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta scientifica*, I / ed. Zofia Lissa. Warszawa 1966, с. 476.

Перший період багатоголосного хорового церковного співу це часи українського музичного бароко чи т. зв. партесною співу, що триває десь від другої половини XVI ст. до другої половини XVIII ст. Головними прикметами цього періоду можна вважати:

1) нахил до монументальности, що проявляється як у великих циклічних формах (Служба Божа, Вечірня, Погреб та Канони на різні свята), так і в великих хорових ансамблях на 5, 6, 8, 12, а то й більше голосів;

2) багатогранне використання звукової кольористики з різними-прерізними голосовими ансамблями (складами хору), тембровими контрастами між високими, особливо дитячими голосами та низькими чоловічими голосами, а також протиставлення ансамблів з меншою кількістю голосів і повнозвучним "тутті";

3) нахил до декоративности з багатим використанням мелодійної орнаментики;

4) систематичність форми, що часто спирається на нанизуванні (чергуванні) коротких уступів з виразними каденціями;

5) використання в мелодиці елементів, запозичених із західноєвропейської музики доби ренесансу і бароко й збагачення цих універсальних елементів українськими, народнопісними мелозворотами;

6) щораз частіше використання певних гармонійних сполук, напр., чергування тризвуків Г-дур-Ф-дур-Е-дур або Ц-дур-Б-дур-А-дур дуже часто з паралельними квінтами й октавами;

7) посилення емоційного тону в певних жанрах і патосу та риторики в інших композиціях;

8) постійно зростаючі вокально-технічні вимоги до виконавців, особливо до хлоп'ячих дишкантів та альтів.

У добі Бортнянського, Березовського, Веделя (остання четвертина XVIII ст. й перша четвертина XIX ст.) широко використовуються надбання українського партесного співу, а при цьому помітно збагачується також гармонійна мова українських композиторів, контрапунктна техніка з широким, багатограним використанням вільної імітації й фуги. Видні також певні структурні зміни: ширше використовується розробка мелодійного матеріалу. Пануючі тоді в західноєвропейській музиці італійські впливи відчутні також в українській церковній музиці.

Нова доба українського церковного співу починається на переломі XIX–XX ст. творчістю Стеценка, Кошиця та Леонтовича. Це доба дальшого посилення українських народних елементів у церковному хоровому співі. В інтонаційній сфері українські народнопісенні елементи виступають подекуди на перший плян, хоча широко використовуються також традиційні мелодії української церковної монодії.

Поруч традиційних гармонійних зіставлень т. зв. шкільних гармоній, особливо в каденціях, чимраз частіше використовуються акорди-тризвуки без терції. Досить часто композитори зливають усі голоси хору в унісон чи октаву, наближуючись тим до українського народного багатоголосся. (Подібне діялося в Західній Європі в часи музичного ренесансу). Продовжується, а подекуди і посилюється, ладотональна мінливість з постійним коливанням між мажором і мінором, що надає (також) певної специфіки українській хоровій музиці не тільки давноминулих, але й новіших часів.

Цікаво, що в українській церковній музиці, оскільки нам відомо (а відомо далеко не все, тому що багато церковних творів різних українських композиторів не надруковані й нам невідомі, або недоступні) — не видно тенденцій до радикального оновлення й експериментування новішими засобами музичної мови, як це видно нпр. в укр. іконографії.

### *Усне передання*

Значна частина співів в українських церквах спирається на усне передання. Ці церковні співи, як і народні пісні, передалися усно з покоління в покоління й були записані в ноти щойно під кінець XIX й на початку XX ст. Найбільші заслуги в цій ділянці мають еспанець Де Кастро й українці І. Дольницький, І. Бокшай та інші.

Усно передані українські церковні співи мають різні назви: "обичний напів", "самоїлка", "простопініє", "дяківські мелодії", а також назви виведені від місцевості, в якій ці мелодії зродилися, згідно, звідки вони поширилися, як ось "острозький напів", "києво-печерський напів", "харківський напів" і т. д.

За усним переданням співаються переважно незмінні частини Богослужень, що виконуються цілою церквою. Але й виголошування богослужбових текстів священниками й дияконами, читання псалмів на крилосі й при мерцях відбуваються за усно переданими музично-деклямаційними формулами.

Між усно переданими церковними співами зустрічаємо так досить розвинуті мелодії, як і прості рецитації тексту.

Досить значне місце — принаймні кількісно — займає між усно переданими українськими церковними співами галицька "самоїлка" чи "самоїлівка". Генеза самоїлкових мелодій невідома. Деякі з цих мелодій, як *Слава*, *Єдинородний* та *Херувимська*, зраджують своєрідну, хоч дуже далеку інтонаційну спорідненість зі старовинними книжними мелодіями, інші знову нагадують мелодику хорового співу. Структура самоїлкових мелодій відрізняється від більшості мелодій українських Ірмологіонів. В самоїлкових співах мелодії можна поділити на ряд (більшу або меншу кількість) заокруглених речень чи фраз, нераз з повтореннями і виразною тенденцією до симетричного укладу, чого в старовинних церковних співах не зустрічаємо.

Не диво, що про галицьку "самоїлівку" зустрічаємо дуже критичні вислови. «Переважна частина самоїлкових літургичних пісень співаних у нас скрізь у Галичині, — каже С. Людкевич, — або заkostenіла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або знов виявляє декуди нахил до світських манер, непригідних до церковного культу. [...] Притім несписані, а навіть записані досі самоїлківі мелодії виявляють часто нераціональну, невідповідну змістови тексту будову, нелогічне фразованне, фальшиві наголоси, а при тім виказують між собою значні, навіть суцільні ріжниць, які себе взаємно виключають»<sup>4</sup>. Коли вказувати на позитивні аспекти самоїлки, то в першу чергу треба підкреслити таке: самоїлківі мелодії легко співаються цілою церквою й тим задовільно сповняють свою літургичну функцію всенароднього богослужбового (літургичного) співу. До того загальний характер самоїлки залежить у великій мірі від її виконання, та про це пізніше.

<sup>4</sup> П. Маценко. П. *Конспект історії української церковної музики*. Вінніпег 1973, с. 63 [С. Людкевич. Збірник літургичних і церковних пісень на основі народних напівів. Львів 1922, с. I].

У закарпатському "Простоїні" І. Бокшая є багато різного роду (ближчих і дальших) варіантів книжних мелодій з українських Ірмологіонів, а подекуди й московських синодальних книг; деякі мелодії є близькі, або й ідентичні, з галицькою самоїлкою, інші мають виразний льокальний характер з народнопісенними елементами (є також літургічні тексти, подані під мелодію колядок).

Деякі варіанти книжних мелодій (тропарі, кондаки, стихири і т. п.) мають в собі елементи імпровізаційного, підголоскового співу, пронизаного місцями мелодійними прикрасами, але є там і дуже прості речитативні формули (зразки). Завваження Е. Веллеса і подібності "Простоїнія" Бокшая до орієнтальних співів здаються нам виправданими.

#### *Виконання*

Обговорюючи питоменності українського церковного співу, можемо поминути мовчанкою різних способів його виконання. В багатьох випадках спосіб виконання церковних піснеспівів *надає певної специфіки* самим піснеспівам. Виконання піснеспівів може змінити до непізнання характер мелодії піснеспіву.

В українських церквах знаємо три основні роди (чи способи) виконання богослужбових співів: 1) крилосний (чи кліросний); всенародній; 3) хоровий спів.

Слово крилос чи клірос уживається подекуди в трьох різі значеннях:

- 1) місце перед іконостасом, призначене для церковних співаків;
- 2) Колегію священників при катедральних храмах, а часами також
- 3) співаків, що співають на крилосі і належали в давніх часах до кліру.

Нас цікавить крилос, що має відношення до церковного співу. У монастирських та катедральних церквах бували давніше два крилоси: правий і лівий. Співаки обох крилосів співали в час богослужень на черзі (по черзі) і тільки час до часу сходились на середину церкви й співали разом. В звичайних парохіяльних церквах був тільки один крилос, на якому церковні співаки — дяки, піддячі (помічники та учні дяків) — виконували переважно складніші співи, з нотних книг, виголошували (читали) псалми та інші літургічні тексти. Крилосний спів з нотних книг був у багатьох випадках комбінацією книжного запису й усного передання. З нот брали співаки в основному тільки загальний рисунок мелодії (хоч і тут не обходило без імпровізаційних відхилень), а ритмічний образ мелодії визначався індивідуальною інтерпретацією ритміки слова й спирався на місцевих традиціях усного передання. Коли на крилосі було більше співаків, то деякі піснеспіви співались сольо, деякі антифонно, а ще деякі з участю усіх співаків, які творили імпровізований супровід, що повністю був залежним від музичальності виконавців і від місцевих традицій і бував дуже різний своїм характером і музичними якостями. Можна заризикувати тезу, що чим більше на захід українських земель, тим крилосне багатоголосся було простіше й більш шаблонне. Такі принаймні мої особисті враження.

Бувало одначе й так, що, як пише кореспондент «Зорі Галицької» 1854 р.: «Півець [...] сам весь Крилос засідає і точно сам яко оса бринить, то зіло пилує, то вишемірно протягає, гдєкотрий нетесаним, гнусним, весьма неприємним, і на бок нізпливаємим голосом, унініє паче нежелі возбужденіє і наслажденіє причиняє, чувствительность слушателей ні не дотикаєт, но паче тую в них потупляєт, ясно слово не виражаєт»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Там само, с. 66.

*Всенародний церковний спів*

Всенародний церковний спів має на Україні дуже давні традиції й культивується, особливо в західноукраїнських церквах, до сьогодні. Також в українських католицьких і православних церквах на еміграції всенародний спів ще досить поширений.

Особливого розквіту зазнав всенародний церковний спів у XVII ст. Всенародний спів почав збагачувати деякими надбаннями хорового співу, що тоді досягнув на Україні дуже високого мистецького рівня. Цікаві свідчення про всенародний спів зустрічаємо у Гербінія, що в другій половині XVII ст. відвідав Україну (Київ). «Грекоросіяни, — каже Гербіній, — багато святіше й величніше прославляють Бога, ніж римляни. [...] У них простий люд розуміє, що саме клір співає або читає природною слов'янською мовою. Всі миряни через те співають, з'єднавшись із кліром, та ще й так гармонійно та благоговійно, що я, будши в захваті від прослуханого, уявляв собі, що я в Єрусалимі й бачу образ і дух первовічної християнської Церкви»<sup>6</sup>.

З завваг Гербінія видно, що всенародний церковний спів на Україні, чи точніше кажучи в Києві, був багатоголосним. «Псалми та інших святих церковних пісень Св. Отців\* щодня виголошується в храмах з приспівуванням народу рідною мовою, з додержанням усіх правил музичного мистецтва. В найприємнішій та гнучкій гармонії чується нарізно дискант, альт, тенор та бас»<sup>7</sup>.

Та не всюди й не у всіх часах співав народ так, як у Києві в XVII ст. Після повного поневолення України під кінець XVIII ст. почав занепадати навіть церковний всенародний спів. На українських землях під Росією всенародний спів був переважно замінений хоровим співом (російська церква, яка не знала в ті часи всенародного співу, сприяла хоровому церковному співові на Україні ще й тому, що постійно забирали з України до Московії кращих співаків).

На західноукраїнських землях під Австрією занепавав на деякий час хоровий церковний спів, а всенародний церковний спів з його імпровізованим багатоголоссям також зубожів і відалився від славних київсько-українських традицій.

С. Людкевич каже в 1922 р. про всенародний спів у Галичині таке: «співи дяківські у нас здавна уже в церкві гармонізуються "по свому" народом на два і подекуди на три голоси. Але дарма шукали б ми у тій імпровізованій гармонізації яких то проблисків "народнього духа", або що нібудь в роді "підголосків" Придніпрянщини. Гармоніка, як і мелодика самолівки церковної в Галичині уже здавна пересякла до ґрунту старими, пережитими манерами та шаблями німецько-чеської вокальної музики»<sup>8</sup>.

На основі власного досвіду з 30-тих років нашого століття можу сказати, що ці критичні завваги С. Людкевича можна й треба віднести в першу чергу до церковного співу в галицьких містах і містечках. На селах, особливо на Поділлі (Підгаєччина, Борщівщина), де мені доводилося побувати, всенародний спів робив інше враження. В імпровізованому багатоголоссі було більше "народнього духа", були

<sup>6</sup> П. Козицький. *Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування*. Київ 1971, с. 58.

\* Тут у публікації тексту Гербінія у Козицького очевидна помилка, мало б бути «Отців Церкви» (прим. ред.).

<sup>7</sup> Там само, с. 58.

<sup>8</sup> П. Маценко, *op. cit.*, с. 63 [С. Людкевич. Збірник літургійних пісень, с. I].



подекуди й підголоски та певні мелодійні прикраси, які зм'ягчували шаблонність галицької самолівки й надавали їй народно-пісенного характеру. Це відноситься як до співака, що один вів головну мелодію піснеспівів, так і до гуртового, справді всенародного виконання "другого голосу" ("втуру"), з якого час від часу виділялися підголоски, творячи гармонійну основу імпровізованого багатоголосся.

Коли говорити про *виконавчі питоменності хорового церковного співу на Україні*, то тут годі встановити якісь загальні чи загально зобов'язуючі правила чи закони. Можна вказати тільки на деякі способи виконання, що їх зустрічаємо в різних українських церковних хорах.

В багатьох хорах вражає наприклад певна кольористична своєрідність звучання хору, спричинена "ясними", нераз дещо "гострими" високими чоловічими і жіночими голосами і "глибоким" темним тембром низьких голосів.

Нераз помітне також свобідне й мінливе інтерпретування темпів, а то й поодиноких ритмів у виконанні церковних піснеспівів, особливо у хорових обробках традиційних богослужбових мелодій.

В українських православних церквах в довгих рецитуваннях текстів на одному акорді застосовується підкреслено виразне й рівномірне скандування тексту (рівномірне наголошування кожного складу слова), що надає своєрідної специфіки хоровому співові.

На кінець згадаємо ще досить поширене подвоювання нижчою октавою басової партії в останньому акорді і свобідне видовження того останнього акорду чи його основного, басового тону в різних церковних співах, що служить як органний тон, на якому диякон виголошує свої ектенії.

Києво-Печерська Лавра здавна славилася своїми співами і від свого заснування в XI ст. сповняла важливу місію в розвитку українського церковного співу. Лаврські співи робили велике враження на слухачів, українських і неукраїнських, на прочан і на знавців музики.

Вознесенський приписує це насамперед високій якості лаврських напівів (мелодій), а також «особой церемоніальности монастырського богослуженія, отъ личнаго состава и численности местнаго лаврського хора, а конечно и отъ особенностей исполненія, – благоговейнаго, [...], съ мощной и властной акцентуаціей, согласно смыслу поемьхъ текстовъ и священнодействій»<sup>9</sup>.

Про методику лаврських співів скажемо тільки те, що переважна більшість тих мелодій (напівів) ідентична, чи майже ідентична, з мелодіями українських ірмологіонів XVII–XVIII ст. і все сказане про ірмологіїні мелодії відноситься і до лаврських співів.

Тут зупинимося дещо на імпровізованому багатоголоссі співів Києво-Печерської Лаври, що без сумніву належить до найбільш яскравих особливостей (специфічних рис) цього співу.

Сьогодні можемо говорити про славетні традиції імпровізованого лаврського багатоголосся тільки на підставі історичних джерел. Найважливіші з них це 1) збірники Києво-Печерських співів, зібраних і виданих Малашкіним; 2) *Обиход Лаврського видання* з 1910 р. та деякі завваги про лаврські співи в музичній літературі.

<sup>9</sup> И. Вознесенский. *Церковное пение православной Юго-Западной России*, вып. III, с. 21.

Хоч між тими джерелами є у відношенні до лаврського багатоголосся певні розбіжності, то все таки можна зробити деякі висновки, витворити певне уявлення про багатство й оригінальність лаврських гармоній. Чи не найбільш вражає у лаврських співах український характер його імпровізованої гармонізації. Це завважив уже рецензент на збірку лаврських співів Малашкіна, коли писав, що «гармонізація эта не похожа на Великорусскія гармонізації церковных напевовъ»<sup>10</sup>.

Дуже цікавий опис того імпровізованого лаврського багатоголосся дає один автор, цитований Д. В. Разумовським в книзі *Теорія и практика церковного пенія* (с. 82). Там читаємо: «Пройдите Россію изъ конца въ конецъ, посетите все ея обители, ни въ одной изъ нихъ не услышите такого дивнаго пенія, какимъ оглашается Кіево-Печерская Лавра въ навечеріи дня Успенія Богоматери»<sup>11</sup>.

Автор здає собі справу з того, що той спів дуже важко записати і щиро признається «но подобнаго пенія выразить и перевести на ноты не могу, да и не умею». Він не може розв'язати загадки: «Зачемъ, напри., этотъ теноръ вдругъ вырывается диссонансомъ изъ общаго гармоническаго теченія пієсы? На что баритонъ впадаетъ въ теноровую партицію и ведетъ ее до того, а не другаго такта. Для чего не тянется непрерывною нитью звучный серебряный голосъ канонархиста, а мгновенно блеснетъ и исчезнетъ, словно молнія на небосклоне, оттушеванномъ нашедшею тучею? Кажется, тутъ нетъ никакого порядка; кажется, все дело простаго произвола, а между темъ жалкими и бледными представляются все композиціи великихъ мастеровъ церковной музыки передъ этими потрясающими звуками, не подказанными наукой, а вынесенными прямо изъ души насквозь проникнутой темъ чувствомъ, с которыми должно *благословить Господа*»<sup>12</sup> (підкреслення М. А.).

Коли порівнювати вище поданий опис із гармоніями лаврських співів, поданих Малашкіним і редакторами Обиходу з 1910 р., то видно, що справді дуже тяжко записати в ноти імпровізоване багатоголосся Кієво-Печерської Лаври і що в обох виданнях не вдалося всеціло схопити усіх нюансів багатоголосся, про які згадує автор з 1859 р. В обох виданнях головна мелодія (кантус фірмус) знаходиться в другому тенорі, а перший тенор супроводить її в горішній терції і ніде не доводилося бачити, що тенор десь виривається дисонансом із гармонійної течії пієси.

В обох виданнях «звучний срібний голос канонархиста», поданий в згаданих партитурах як альт, не з'являється й не щезає раптово, як про це говорить автор з 1859 р., а якраз тягнеться безперервною ниткою від початку до кінця усіх пієсеспівів.

Баритон, або бас, у Малашкіна впадає щоправда нижчою октавою «в тенорову партицію» дуже часто, але переважно дуже довго супроводить тенорову партію в октаві, так що це справляє враження певної шаблонності, про яку не згадується в 1859 р. і якої не зустрічаємо в Обиході 1910 р.

Цінним у Малашкіна здається нам велика кількість квінтових паралелізмів й пересування трізвуків на сусідні щаблі скали. Подібні явища зустрічаємо як в українському хоровому співі XVII–XVIII ст., так і в народнопісенному багатоголоссі. Кієво-Печерський спів поєднує в собі традиції українського ірмологічного (крилосного), хорового і всенародного виконання, традиції книжного й усно переданого співу.

<sup>10</sup> Там само, с. 18–19.

<sup>11</sup> Там само, с. 14.

<sup>12</sup> Там само, с. 15.

Яка шкода, що большевики зліквідували у 20-тих роках Києво-Печерський монастир, перервавши довговічні виконавчі традиції Київської Лаври і тим завдали жорстокого удару не тільки по українській церкві, але й по українській музичній культурі.

Коли говорити про експресивні якості українського церковного співу, то треба сказати, що в різних часах і різних жанрах церковного співу були свої специфічні прикмети.

Піснеспіви українських нотних ірмологіонів з їхнім спокійним ритмом і переважно діятонічним рухом мелодії в основному мають характер контемплятивний з елементами орієнтального містицизму. Це немов роздумування (медитації) в піднесеному, благоговійно-побожному настрої. Тільки в деяких піснеспівах, особливо в т. зв. болгарських напівах, в похоронних мелодіях та співах у Великий Тиждень посилюється емоційний тонус, в іншому місці виступає на перший план спів-повідь чи визнання правд віри й проголошування церковних догм.

В українських хорових церковних співах помітна з одної сторони *інтенсифікація емоційності* в скорботних творах, а з другої у величальних піснеспівах виступає на перший план пишність звучання і вияв радісних почувань, що в латинській церкві означалося висловом *jubilatio*.

Особливо експресивні багатства є в рецитаційних виголошуваннях різних богослужбових текстів в українських церквах. Ці речитативи чи мелодійні деклямації охоплюють цілу скалу проміжних видів (форм) між мелізматичним пісенним співом і звичайною людською мовою.

Говорячи про характер та експресивні якості українського церковного співу, можна до нього повністю віднести слова Е. Арро, сказані про церковний спів орієнту взагалі:

«Man wird hier Intonationsarten untersshieden, die etwa als lektionär, doktrinär, sermonisch, exegetisch, pathetisch, ekstatisch, propädeutisch, sthenisch, asthenisch, litanisch, orational, exzerztienhaft, o.ä. bezeichnet werden könnten, wobei in der Praxis oft auch deren permutable Kombinationen in Erscheinung treten»<sup>\*13</sup>.

До цього ще додамо таке: у кожній ділянці українського церковного співу, як у його музичній субстанції, так і в способі виконання, зустрічаємо багато регіональних і льокальних відмін — варіантів і діалектів — що збагачують його, й надають йому особливої різноманітності та самобутності, чим — у великій мірі — можна пояснити поширення українського церковного співу у цілій східній Європі та далеко поза її межами.

До друку підготував *Юрій Ясіновський*

\* «Тут розрізняють види інтонацій, які приблизно можна назвати лекціонарними, доктринальними, проповідницькими, ексегетичними, патетичними, екстатичними, пропедевтичними, стенічними (енергійними), астенічними, літанійними, ораційними, реколекційними або щось на кшталт цього, причому на практиці часто з'являються і їхні замінні комбінації». (З нім. перекл. Олег Конкевич).

<sup>13</sup> Elmar Arro. Das Post-West-Schisma in der Kirchenmusik in der Kirchenmusik: Über die Wesensverschiedenheit der Grundlagenkultischer Musik in Ostund West // *Musik des Ostens*, 2. Kassel 1963, с. 17.