



## НАРОДОЗНАВЧИ ПРАЦІ ВЧЕЖИХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Олександр Кошиць

### ПРО УКРАЇНСЬКУ ПІСНЮ І МУЗИКУ \*

Крім того треба замітити, що, чим давніша пісня, тим вона, так би мовити, “більш гомофонна”, хоч за призначенням вона хорова й по традиції виконується унісонно, як, наприклад, старопоганські культові (“Обрядові”). Народна пам’ять через тисячі років пронесла до наших часів цей унісонний спосіб виконання і не зраджує його й досі поруч з багатоголоссям інших пісень. На практиці пісні поділяються також на дівочькі, парубочькі, жіночі, старечі. І як не можна почути, щоб хто коли співав коляду одноголосо, також як і веснянку, так не можна почути, щоб хором було співано пісні індивідуального характеру – родинні, жіночі, або лірницькі, чи думи. Як не співають парубки пісень дівочих, так дівчата парубочьких, або молодь старечих. Як чоловік не співає (хіба на жарт) жіночі пісні, так і жінка козацької думи чи військової пісні. До того ж пісні ще поділяються сезоново (крім обрядових) на пісні Літні, Весняні, Зимові, Осінні, і ніхто не заспіває літньої зимою, і навпаки, не будуть дівчата водити Веснянки на Різдво, а ходити з Щедрівкою вліті.

Народна українська поліфонія – це найцікавіше музичне явище. Походження її криється в темряві поганського культу і в сутінках суспільного життя. Цілком зрозуміло, що культ чи спільне діяння мирного чи бойового характеру – це колиска хорового співу, але процесу його розвою ми не могли б прослідкувати, коли б українська хорова пісня не дала нам до того ключа. Маючи перед очима такі крайності, як хорове унісонне виконання гомофонних Веснянок та інших Обрядових пісень, та поліфонію пісень пізнішого походження, приходимо до процесу “гетерофонії”. Ще наші Літописи XII ст., розказуючи про поганські свята, говорять нам про “бісовські хороводи й ігрища, скакання й співи”. Отже, ці гуртові співи й акти (можливо, з великими змінами) провадилися до останніх часів в Україні в “Обрядових піснях”. Тут спостерігаємо при гуртовім унісоннім виконанні випадкові відхили від головної мелодії, що мають гетерофонічний, а разом імпровізаційний характер. Одноразово в пісні з високорозвиненим багатоголоссям (особливо у Східній Україні) бачимо, що ті відхили вже не є випадковим явищем, а набрали сталого характеру додаткових (до головної мелодії) голосів, як народ каже, “підголосків”. Тож відхили від мелодій, що з бігом часу набрали сталого характеру варіантів мелодії, в гуртовім виконанні стали “підголосками”, себто своєрідним контрапунктом, що не має нічого спільного з контрапунктом європейським: твориться

\* Закінчення. Початок див.: НТЕ, 1999. – №1.

шляхом рівнобіжного голосоведення й має характер імпровізаційний. Ця імпровізаційність – найцікавіше музичне явище. Стовбур мелодії на наших очах обростає гіллям і листям “підголосків”, іншим у кожному вірші пісні. І коли б заставити співаків достотно повторити музику так само, як вони тільки що співали, – вони не зможуть. Це є “творення” в самому докладному значенні слова, – “експромт”. Характер і музикальне багатство цих “підголосків” залежить від музикальності співака, його настрою, загальної звукової ситуації й уважності слухача. Вони вічно нові, а ніколи не порушують зв’язку і логічності з основною мелодією. Це є наче б впровадження принципу “варіації на тему”. В гармонічному ж підкладі це все цілком протилежне поняття європейської гармонії і контрапункту, все повне дивного музичного еретицтва, несподіванок, але завжди свіже, цікаве й нове. Ваша європейська логіка обманута і на ваших очах парадокс стає логічним. Перед вами наче розцвітає фантастичним цвітом невідома рослина. Враження невимовне, незабутнє. Звичайно починає один голос, але він не грає головної ролі, а наче дає знак хорові, закликає його до роботи, і коли хор вступає – вся праця віддається йому: пісня росте, розвивається, доходить до вершини і закінчується унісоном, часто в октаву.

\* \* \*

Як один і при тому найяскравіший прояв духовного життя нації, українська пісня тісно зв’язана з історією українського народу. Разом з ним вона пережила доби підйому й упадку. Отже, XVI і XVII століття дали найбільше скарбів української народної музичної творчості, бо хоч то була доба найстрашнішої боротьби нашого народу на всіх фронтах, але та боротьба захопила націю до самої глибини, напружила всі її творчі сили. Це напруження по інерції продовжувалось і на протязі XVIII ст., коли ще національні ідеали не були затемнені, а надії й очікування живили душу народу животворчим вогнем. Зате в XIX ст. темрява національної неволі закрила для українського народу провідні зорі, він, так би мовити, “губить національну пам’ять”, а разом з тим і звужується палетка його народної творчості: пісня нидіє, і з провідної позиції – сходить у вузькі межі родинного життя. В останній раз спалахнула було народна творчість у Гайдамацькій революції під проводом Залізняка й Гонти 1768 року, видала кілька чудових історичних пісень і знову завмерла в родиннім оточенні на все XIX століття. Великі події історичного життя держав-окупантів не хвилювали народного духа і він мовчки пройшов повз них. Навіть така подія як ліквідація панщини в Росії дала не більше двох-трьох пісень. Остання ж большевицька неволя зустрінута народним творчим духом цілковитою мовчанкою, і все, що видають тепер большевики за “народну творчість” – це фальшивий переспів старого з підкладанням нових препарованих текстів пера різних “народних” (тобто ненародних) поетів, або дешевенька в народнім стилі композиція советських музик, яку старанно “пропишають” у маси спеціальні організації, щоб співалося те, що треба вважати “великим”. Але все те можна назвати вірніше співом для народу, а не співом народу.

### *Церковна музика*

Виявляючи всебічно життя української нації, наша народна пісня висвітлює й релігійну суть української душі, християнської з природи, глибоко-віруючої, повної високих моральних ідеалів. Тут українська природна творчість не тільки склала чудову релігійно-моралістичну пісню, але будувала також і нашу церковну музику, як колись будувала поганську культу. Варто зупинитися над цим маловисвітленим питанням.

Встановити точну дату введення церковного співу в Україні так трудно, як і встановити дату початку християнства. Легенда про подорож апос-

тола Андрія в Україні не буде фантастичною, коли візьмемо на увагу існування на побережжі Чорного моря грецьких колоній у VII столітті перед Христом. Ті колонії були в постійному торговельно-культурному зв'язку з тубільним населенням і сягали своїм впливом поза Київ аж до Чернігова, а з другого боку – були в тісному зв'язку зі своєю метрополією та Малою Азією. Тож сама подорож могла статись ще в I столітті по Христі. Про християнство на території України говорить у IV ст. Іван Золотоустий і блаж. Геронім. Св. Кирило (Кирило-філософ) застав на Криму християнина Киянина і той показував йому церковні книжки – Євангелію, Апостола, Псалтир – писані слов'янською (руською) мовою, та вчив його читати ті книжки ще в 860 році. Тож ясно, що коли були богослужбові книжки, то було й богослуження живою мовою, був і спів. Але що то за спів був, важко сказати, бо матеріальних пам'ятників того часу ми не маємо, церковно-півчї книжки появились у нас тільки в XII ст. (найстарший примірник, якого маємо, це “Стихирарь” з 1152 р.). Факт, що першими нашими духовниками були болгари (перший митрополит Михаїл), що князь Володимир установив інститут співаків “деместиків” з болгар, що мова християнської пропаганди повинна була бути близькою до нашої, української, а до того й аналіз півчих найстарших книжок з боку тексту і музики показує, що Україна отримала спів походженням грецький, але оболгарений.

Посередниками, як у християнстві, так і в церковнім співі між греками й слов'янами були болгари, македонці. Пунктами ж передачі християнської грецької культури були греко-болгарське місто Солунь (Салонікі) та монастирі Атону, серед яких уже в VII ст. по Христі був монастир “Руссікон” і де князь Ярослав (1019—1054) заснував український монастир. Отже, одержаний від болгар церковний спів був грецького походження, але ослов'янений болгарами. В Україні він піддався такій самій переробці українській так, що вже в XII ст. цей спів ледве нагадує деякими фрагментами свій греко-болгарський прототип, бо по суті був уже цілком самостійний і в мелодії і в нотописі, хоч і підлягав грецькому православному канону “осмогласся” (вісім основних напівів). Щоб зрозуміти шлях такої “українізації”, треба пам'ятати, що церковний спів залежав цілком від слова (тексту), передавався на слух з пам'яті шляхом практичним так, що до хвилі його записування він був не тим, яким його було принесено в Україну. Музичні ж знаки, якими він був записаний у XII ст., мали тільки мнемонічне значення і тільки нагадували мелодію, раніше вивчену на слух. Крім того, кожний музичний знак означав не окремий звук, а цілий мелодійний зворот, себто був “гієрогліфом”. Все це відчиняло двері для найширших впливів, модифікацій, а в данім випадку “українізації”. Українізація ж була мислима на основі того співочого матеріалу, який мали в своєму розпорядженні місцеві співаки, себто нашого народного українського співу – світського чи культового.

Головною лабораторією цієї асиміляції була Київська Печерська Лавра, де св. Теодосій запровадив у 1029 році принесений з Атону “Церковний Устав св. Теодора Студита”. В тому “Уставі” головне місце відводиться церковному співу. Згідно з тим “уставом” спів за Богослуженням мав бути хорový, а це теж відчиняло двері до різних “гетерофонічних” ухилів від головної мелодії й давало ґрунт до утворення своєрідної поліфонії. Так що фактично спів мав бути записаний хорový, яким він і був на практиці. Але спосіб “симіографії” (нотопису музичних знаків) був тоді в такому стані, що говорити про хорový запис зайво, і записаний він був одноголосо – головна мелодія, тобто той стовбур, біля якого і на якому розвивається гетерофонічна поліфонія співу. Як мелодія, так і знаки з кожним кроком міняються і щодалі відходять від зразків XII ст., згідно з розвитком і модифікацією співу, так що на початку XVII ст. в цьому співі не було найменшої схожості з його грецьким прототипом, ані з болгарсь-

кою переробкою, яка була принесена в Україну. Отже, цей записаний спів почав називатись “Знаменним” (себто “записаний знаменами” – нотними знаками) для того, щоб відрізнити його від співу неписаного, що провадився практичним шляхом з пам’яті та передавався “на ухо” зі всіма відмінами, які утворювала жива практика. Цей “обичний” спів звичайно еволюціонував згідно і в напрямку місцевих українських музичних підладів і нарешті дав оту варіацію “Знаменного”, яку музики почали звати “Київським напівом” (чи “роспівом”). Цей “Київський напів” у тій же самій еволюції дав потім свої варіанти, на кінець XVI ст., – як “Напів Києво-Печерської Лаври”, Волинські галузі – (Почаївську), Галицькі – (Перемиську, Львівську), Закарпатську (простопініє Василян) і дрібніші – Харківську, Козельшанську (Полтавську), Городищанську і т. д. Так само як “Знаменний” у Москві змінився на Великознаменний, поширився в розмірі (для потреб і урочистості богослужб патріярших та царських) та дав свої галузі – Новгородська, Казанська тощо.

Поступово з мелодійною еволюцією “Знаменного” співу йшла й більша та складніша його хоралізація, яка поступово вилилася в такі ясні форми, що почалися спроби аранжовки в тому стилі на два й три голоси, які одержали назву “Строчного співу”, “Двострочіє” й “Тристрочіє”, бо писалися в два й три рядки, згідно складу композиції. Тепер трудно сказати, чи цей тип аранжовки випрацювався сам собою, як наслідок зміцнення й фіксації практичних хоральних форм, чи занесено його з Європи, де він встановився уже в XV ст. У всякім разі ці аранжовки треба розглядати, як найстаріші знаки композиційних зусиль у нашому співі.

Тепер вернемось трохи назад. Татарська навала 1240 року і злука України спершу з Литвою (1340), а потім із Польщею (1423), відірвали її від культурних грецьких джерел і повернули чолом до Заходу. А що Польща була, так би мовити, “передпокоєм Європи”, то вітри з Європи почали віяти на Україну через Польщу.

(Досить сказати, що предтеча великого Клавдіо Монтеверді, не менш великий мадрігаліст свого часу Лука Маренціо був диригентом Варшавської капели польського короля Зигмунта III-го в роках 1586–1589, а знаменитий органіст Джіованні Габріелі присвятив свій трактат про орган князю трансильванському Стефану Баторію, що був королем Польщі (1576–1586). Отже, теж і через Польщу Україна дещо запозичувала з Європи. До того ж в ці часи до європейських університетів почали їздити діти багатого українського міщанства так, що українські імена зустрічаємо там не тільки між учнями, але й між професорами. Це теж немало сприяло зашпеленню в Україні європейських поглядів і навиків також і в мистецтві та зміцнювало культурні зв’язки України з Заходом.)

Отже, в XVI ст. в Україні починається великий культурно-освітній релігійний і мистецький рух. Інтенсивності його сприяла особливо реформація, яка сколихнула підвалини життя і почала загрожувати небезпекою церкві католицькій і православної. Як одна, так і друга були тоді у великому упадку, а обставини й час вимагали протидіяння новим течіям через власне улпшення. За справу оздоровлення католицької церкви беруться єзуїти, а в православної церкві починають діяти церковні конгрегації, так звані братства. Ці православні братства повинні були розвивати особливо інтенсивну діяльність ще й тому, що приходилось боротися не тільки за Православну Віру, але й за свою Національність і громадські права, причому треба було боротись з урядовим католицизмом, яке міцніло в Польщі з кожним роком, а разом із тим все дужче наступало на православ’я й українську національність. Головною зброєю з обох боків була освіта й мистецтво, зокрема церковна музика. Православні братства повинні були протиставити католицькій церкві таку ж саму науку, таке ж саме мистецтво, з якими вона наступала. Завдання це в музиці було не з легких: католицька



*Олександр Кошиць.  
Фото. 1918.*

церква імпонувала й переконувала, між іншим, пишнотою своїх церковних служб, процесій, гармонійним співом у супроводі органів й інструментів, хористістю прекрасних композицій, модної тоді венеціанської школи. Треба сказати, що венеціанська школа, увібравши в себе всі досягнення франко-флямандської поліфонічної школи, випрацьовує на цей час свій особливий грандіозний стиль церковної музики, підкладом якої була декоративна пишність композиції та багатоголоса вокально-інструментальна звучність. Цей стиль прийнявся у всій Європі і став, так би мовити, офіційним стилем католицької церковної музики. Проти цього стилю, озброєного могутнім інструментальним супроводом, православна церква, яка забороняє інструменти в богослужбі, могла виставити тільки во-

кальні засоби, — хори “а капеля”, але в такому вигляді й стані, щоб успішно конкурувати з католицькою музичною пропагандою. Як видно, наші братства не спали, бо вже в 1591 році Львівське братство зустрічає митрополита Михайла трихорним співом. Як побачимо далі, цей спів був неабиякий і вимагав великого сприту і вправності від виконавців. Отже, Братство за короткий час досягло свого, бо в бібліотеках, наприклад, Луцького братства з кінця XVI ст. знаходимо ноти хорових композицій на 4, 6 і 8 голосів, а в бібліотеці Львівського братства — підручник композиції Штагенбера з 1584 року. У Львові ж в ті часи працює “протопсалт” (композитор) Теодор Сидорович.

Як уже було сказано, братські школи були зорганізовані на західний зразок, тож і наука церковної композиції й співу орієнтувалась на Захід. Учень київської братської школи Микола Павлович Ділецький (1630—1699) був типовим представником тієї науки і повернув наш церковний спів цілком на Захід, остаточно розірвавши зв'язок з ідеалами “знаменного співу”, які, хоч і модифіковані, але все-таки панували в нашій тодішній церковно-музичному думанні. Його теорія вільної композиції на європейських засадах увела в церковний спів нові звучання, нові засоби виразу, нову манеру співу. Теорія композиції Ділецького під назвою “Мусікія” (1670) була написана тоді, коли європейська музика могла вже пишатись Палестріною (1514—1594) і Орляндом Ляссо (1532—1594), коли протестантизм поширив рамки її контрапункту, але ще не народились Й. С. Бах (1685—1750) і Гендель (1685—1759) та коли ще не вмерла система гексахордів, не твердо ще стояли поняття мажору й мінору, а гармонічна система була тільки в передчутті. В той час Ділецький дає науку ясно усвідомленої гармонії з практичним і свідомим вживанням мажора й мінора, з точними правилами творення акордів, голосоведення, з ясним визначенням неясної ще тоді “фуги”, з правилами сольмізації тощо. Він дбає про відповідність музики до тексту і згідно з цим дає засоби музичного вислову (цілком у стилі європейських поліфоністів XVI—XVII ст.) та поширює палету звукомалярства тембровими контрастами, різними звуковими ефектами, рухливістю голосів (особливо баса) та їх комбінаціями. Разом за модою того часу він прагнув грандіозної звучності і многохорності та поширював хоровий склад, уводячи до чоловічого хору партії сопрано й альт. Взагалі це був твір епохальний для української музики. І ми

бачимо, що сотні учнів системи Ділецького не тільки в Україні, але й в сусідній Московщині, цілком повертають кермою церковної музики на Захід і розривають впливи старої візантійщини. З'являються тисячі творів грандіозних розміром, із дуже трудною хоровою технікою, що вимагають від виконавчого апарату великого знання й артизму. І це все підіймало український хоровий спів на вищі щаблі досконалості, яка дивувала чужинців. Відомий патер Гербіній, що описав свою подорож по Україні в книзі "Religiosa Kyovensis. Criptae sive Kyova Subterranea" (Jena, 1675) розказує, як він слухав у церкві Київської Братської Академії хоровий спів, і не знаходить належних слів, щоб висловити своє задоволення. Каже, що, слухаючи той спів, він упав у екстазу і з сльозами викликнув: "Повні є небо і земля слави Твоєї!". Каже, що грекорутени (тобто українці) хвалять Бога далеко ліпше, ніж латиняни своїм прекрасним хоровим співом, у якому виразно чується сопран, альт, тенор і бас. Щоб зрозуміти, який спів чув Гербіній та які твори співав хор Київської Братської Академії, що їх понаписували учні Ділецького, вистачить заглянути в бібліотеку Московського Синодального Училища, яке на протязі одного року (1898) назбирало на території колишньої Росії (головно в Україні) таку кількість творів на 3, 4, 8, 12, 16 і 24 голоси: "Концертів" – 1428, "Служб Божих" (Літургій) – 23, різних "Духовних пісень" (псалмів) – 682, у Київській Лаврі знаходиться 12-голоса Вечірня і Служба Божа, у Львівській Митрополичій Бібліотеці є 272 повних комплекти композицій на 4 і 18 голосів із зазначенням їх авторів, українських музик: Ділецький, Мазурко, Пікулицький, Шаваровський, Яжевський і Чорнищук.

Твори школи Ділецького відбивають на собі характер тогочасної європейської музики. А саме: 1. Велика кількість голосів (від 4-ох до 24-ох) має на меті грандіозність звучання, у стилі "Массен-стилю" венеціанської школи, доведене до вершка Вілляртом і обома Габріелі (XVI ст.), а також стилю великих духовних "Концертів" Віядана (1574–1627), з супроводом інструментів і органу. Але тому, що вокально-інструментальний склад треба було замінити суто-вокальним, то звідси інструментальна рухливість голосів, особливо фігурованого баса. 2. Стиль творів гомофонний, але завдяки традиції мелодійного "Знаменного" співу, голосова лінія більш розвинена, ніж у музиці західній. 3. Ладова основа всього – мажор і мінор, як і в західній музиці, і хоч всередині твору тональні функції трохи затемнені вживанням побічних ступнів III й VI, та цілком автентичні каденції ту основу підкреслюють. 4. Помічаються певні прагнення досягнути виразності в музичнім вислові, особливо в басовій партії, орнаментованій сміливими ходами, але не на соловій базі, як у західних композиторів, а при звучанні всієї хорової маси. Нарешті, 5 – колоритні протиставлення й контрасти мають характер тембровий, а не гармонічний.

Отже, бачимо, що наші компоністи не просто наслідувачі європейських зразків, а вживають західних музичних засобів цілком свідомо, відповідно до звукового й текстового матеріалу, а при тому виявляють величезне знання вокальної сфери і її тайн. За свідченням М. Соловйова (1846–?), російського композитора, що ставив ці твори у своїх історичних концертах, ця музика вражає сучасного слухача незвичайною свіжістю й оригінальністю художнього помислу, великим майстерством в розпорядженні звуковою масою, чудовою технікою письма й ефектним використанням тембрових комбінацій.

### *Наспів Києво-Печерської Лаври*

На кінець XVI століття остаточно сформувався на ґрунті української пісні варіант Київського розспіву – наспів Києво-Печерської Лаври. Біля того часу й на вище вказаних підставах він був і згармонізований. Загальні



ріси тієї гармонізації є ті самі, що й композиції школи Ділецького та музики європейської XVI—XVII століть. У ньому вбачаємо: зромантизовану (на підставі нашої народної пісні) мелодію Київського наспіву, яку знаходимо діятонічною в Ірмолою. Ту мелодію віддано другому тенору, якому вторить перший тенор в терцію нагорі. Рухливий бас, у стилі “ексцелентуючого” – фігурового баса школи Ділецького, вносить рух і життя в гармонійну тканину, а зверху ширяє на високих нотах альт, ясний тембром, відмічаючи зміну ступнів та модуляції.

Надзвичайно цікавий, так званий, “монастирський” склад хору – А-Т-Т-Б, причому басова партія іноді, але дуже рідко, ділиться на два. Цей живий фрагмент XVI ст. можна було ще чути в

Київській Лаврі в останні роки перед большевизмом. Цей спів передавався “ізустно” від покоління в покоління монахів і був записаний аж у 1905 році з усіма оригінальними особливостями гармонії й голосоведення.

\* \* \*

Отже, XVII й XVIII століття були добою найбільшого розквіту нашої церковної музики. Століття XVII, взявши все, що можна було, з досвіду попередніх віків європейської музики, й так високо розквітвши нашу музику, само було неначе реваншем за ті потрясіння, які пережив наш народ у своїм державнім житті. Воно разом було й підготовою до Золотої Доби нашого мистецтва, яку замаркували твори наших славних майстрів: Березовського (1745—1777), Д. Бортнянського (1751—1825), А. Веделя (1770—1808) і П. Турчанінова (1779—1856). З працею тих велетнів, що дали найкращі зразки не тільки нашої, але й світової музики, українська музика сходить на найвищі шпилі мистецтва, а разом започатковує і свою власну музику світську – головне, оперову. І хоч у їх творах наша музика стає на рейки італійські, бо це була тогочасна найвища технічна школа композиторського письма, первень же український залишається в її підкладі увесь час. Особливо в Артема Веделя, у творчості якого об’єдналися усі первні національного мистецтва – Лаврівський спів, релігійний кант, козацька дума і народна пісня. І хоч творчість їхня (крім Веделя) провадилась на чужому, московському, полі, але була настільки національна, українська, що в московському співі утворився характерний напрям – “малоросізм”, який започаткував Бортнянський, а затвердив гармонізацією знаменного наспіву Турчанінов. І з цим напрямком у церковній музиці й співі Придворної царської Капели повинні були боротись компоністи національного великоросійського напрямку, як, наприклад, Балакірев (1885) та інші.

Тож XVII і XVIII століття були добою високого підйому композиторської творчості Українського Духа. Зі смертю Бортнянського (1825) вона наче завмирає, щоб потім відновитися у визвольному зриві нації 1917 року. В ці часи разом з автокефалією Української Церкви виникає й нова школа церковної музики, національно-українська, яка базує своє творення на народній пісенній творчості як у вільній композиції (К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Яциневич, П. Козицький, М. Вериківський, П. Гончаров та інші), так і в гармонізації прадавніх мелодій Знамен-

ного співу (Кошиць, який зв'язує перервану в XVIII ст. нитку нашої церковно-музичної традиції з сучасним, та гармонізує Ірмолойні (Знаменні, Київські й інші) мелодії на підставі народного голосоведення української пісні).

### *Релігійні канти*

Реформація на початку XVI ст. сколихнула всіма ділянками релігійного життя й поставила католицькій Церкві до розв'язання нові питання. Одним і найважливішим із них (в богослуженні) було – висвітлення святого тексту в поліфонічній музиці для більшого зрозуміння вірними та наближення церковної музики до мас, щоб вони могли брати участь у богослужінні. З тією метою протестантство утворило в формі (і на підставі) народної пісні хорал із простою гармонізацією (Лютер, 1483–1546), а католицтво – свої прості й зворушливі “Лавді Спірітуалі” \* (Джовані Анімуччія – 1570), які народ починає залюбки співати масово (у процесіях конгрегації Филипа Нерійського (1515–1595)). Ця течія дійшла й до Польщі, а також і України, де утворюються напівцерковні пісні: “Кантички” в Польщі й “Канти” в Україні. Зокрема, в Україні був давно вже готовий ґрунт для цього у вигляді її релігійних пісень (про які мова була вище) та в співанні хором Колядок і Щедрівок християнського змісту. Осередком, де випрацьовуються канти, стають братські школи, особливо Київська Академія й монастирі. Потреби релігійної пропаганди, а також потреби релігійного театру, різних “Пасій”, шкільних “Драм” і “Трагедій” змушували працювати над кантами масу відомих авторів, а ще більше невідомих, які утворювали тексти тодішньою книжною напівцерковно-слов'янською мовою і пристосовували до них мелодії народних пісень, або популярні інші, чи оформлювали по-своєму народну релігійну пісню. Гармонізували вони ці твори в найпростіший спосіб, до виконання мали чудові братські хори, а до популяризації хмари студентів, які розносили їх геть по Україні, разом із мандрівним театром – “вертепом”, в репертуар якого вони входили. Це все було одним із засобів релігійної боротьби Православ'я і Католицтва.

Отже, канти відіграли не тільки величезну роль в бурхливим релігійним житті України в XVI–XVII ст., але й стали чинником перенесення в народні маси засад європейської музики, бо самі були найпростішим і найкращим до сприймання її зразком. З боку музичного, канти – оригінальне, своєрідне вживання й пристосування до українського матеріалу європейських засобів музичної композиції XVI–XVII ст. (Хоч в європейській музиці, світській і релігійній, нема цілком схожих до кантів зразків, але й без порівнянь видно, як канти користуються засобами європейської композиції того часу, що стали вже стандартними, типовими й популярними на кінець XVI ст. Це помітно особливо в мелодійно-гармонічних зворотах церковного характеру, фігураційних дрібницях, у каденціях, ясно підкреслюючих мажор і мінор (неясні всередині композиції), та в голосоведенні з дуже рухливим басом, інструментального характеру при цілком простій основній мелодії, переведеній терціями в теноровій секції). В подібність з німецькими народними піснями XVII століття та хоралом, канти є строфічні й мелодія симетрично поділена каденціями. Канти укладено на три голоси дуже просто і це улекшувало можливість їх співу та давало шлях і спосіб до передачі їх усною традицією, що й сприяло їх популяризації. Багато кантів перейшло в народ (особливо тих, що взяті були з народної релігійної пісні чи мелодії) і там вони підлягли новій переробці: народ викинув із них усе ненародне і вони стали знову колядою або релігійною народною піснею, хоч із деякими нашаруваннями, які говорили про шлях, пройдений кантом.

\* Які ще складав св. Франціск, а співали монахи – “Флягелянти”.



Над кантами багато попрацювали монахи василіяни і деякі імена їх можна бачити (за літературною методою того часу) у так званих “краєгранесіях”, себто в акростихах деяких кантів. У Почаївській Лаврі надруковано (василіянами) і перший збірник кантів – “Богогласник” у 1790 р., який був перевиданий у роках 1805, 1821, 1850. В “Богогласниках” мелодія кантів написана для одного голосу квадратною нотою (так званою “Київською”) без означення тактових поділів. У ті збірки увійшли канти з різних збірок, починаючи з 1710 аж до 1788 р. Хорові ж уклади (невідомих авторів) можна зустріти тільки в рукописах. Вони були такі прості, що легко пам’ятались і так же легко передавались і популяризувались хоровою практикою, традицією, “по слуху”. Їх мелодійно-гармонійні та каденційні звороти поступово стали типовими зразками й твердими схемами хорового співу (особливо серед духовної класи). Завдяки цьому канти стали ґрунтом хорового (інтелігентського) співання й нашої народної пісні, а далі й ґрунтом для перших спроб її хорової гармонізації. Разом із тим вони були початком утворення штучної хорової пісні. Треба сказати, що наші канти мали великий вплив та запліднили світську музичну творчість не тільки в Україні, але й у Росії. Перекинувши церковну\* та з’європеїзувавши там всю музику в XVII ст., канти викликали й світську музичну творчість, а їх впливу (через Бортнянського) не уникли навіть такі велетні цієї музики, як Глінка, Чайковський, Римський-Корсаков та Бородин. Не буде надоречним згадати і те, що в Росії наші канти перейшли довгий шлях еволюції не до ліпшого: з релігійних, якими вони залишилися в Україні, вони стали спершу панегіричними (для царів і вельмож), далі – застольними (до чарки), а ще далі – ліричними (еротичними) з властивою для росіян цинічною закраскою\*\*.

#### *Аранжовка української пісні для хору*

Треба сказати, що наша народна пісня викликала у нас особливий рід композиції, так звану “аранжовку народної української пісні для хору”. Відомий музиколог, професор пражського Карлового університету, Зденек Неєдлі, дав найвище признання цій ділянці нашого мистецтва і називає її “мистецтвом самобутнім, оригінальним і високим, якого не має жодний народ, а яким Україна може гордитись, бо українська обробка народної пісні перевищує таку обробку в інших народів”. Вище ми сказали, що канти своєю гармонізацією спричинились до певного типу гармонізації народної пісні. Але ці досить примітивні способи гармонізації канту й пісні в XVII й XVIII століттях за часів шкільних драм, пасій та трагедій, були тільки початком цього роду. Фактично серйозного і художнього характеру набрала вона аж з діяльністю батька української музики М. Лисенка (1842–1912). З його творами в цій ділянці утворився певний напрямок “Лисенківський”, в якому старання зберегти національні риси пісні стояли на першому плані. До цього напрямку належать: Кошиць, Філарет Колесса, Барвінський, Людкевич і Стеценко. Далі від Лисенківських засад, більше на загально-музичному ґрунті стоять: Леонтович (1877–1919), Степовий (1880–1920) і Ступницький. До напрямку Леонтовича належить М. Гайворонський.

\* Досить сказати, що популярна в російській Літургії “Херувимська пісня” так звана “простого напева” перероблена з нашого канту “Радуйся, радість твою воспіваю”.

\*\* Цей нахил росіян до цинізму, сороміцьких слів, лайки й пісень відмічено не тільки чужинцями (Олеарій, Катошіїн, Сам. Коллінс, Юсть Юль; Петро Петрей де-Ерзелунд “История в Великом княжестве московском”, Маскевич “Дневник польских послов” (XVII ст.)), але й самими москвинами, напр., Б. І. Куракін “История о царе Петре Алексеевиче” (XVIII ст.).

Для популяризації української пісні між чужинцями багато спричинився Ол. Кошиць, якого аранжовки української пісні для хору видано німецькою, чеською, французькою та англійською мовами (у вид. “Вітмарк і Сонс”, Нью-Йорк \*).

### *Оперове мистецтво*

Оперове наше мистецтво почалося власне тоді, як і на Заході й майже в такій самій формі (Флорентійці 1600 р.). Як там, так і в нас, воно полягало спершу в музичних прикрасах до драматичних творів. Наші інтермедії у шкільних драмах, починаючи з 1619 р. (Дзвонівський, Гаватович, Д. Туптало, Л. Баранович, С. Полоцький), та співи в піснях і містеріях повні отих хорових аранжовок канту й пісні. Поступово серед тих випадкових номерів співу починають з'являтися солові номери, що вже мають безпосереднє відношення до розвитку дії, а далі цим шляхом вокальне мистецтво поруч з інструментальним супроводом, входить уже в театральну дію й опановує все представлення, спершу у вигляді світської драми зі співом, потім оперети і, нарешті, опери.

Уже в половині XVIII ст. опери наших корифеїв – Бортнянського “Креонт” (рік ?), “Алкід” (1778), “Квінт Фабій” (1779), “Фенеон” (1786), “Стратоніка” (1787) та Березовського “Демофонт” (1772), що з'являються на афішах європейських театрів (спершу італійських), являють собою фахові опери найвищого тогочасного гатунку, хоч правда, характеру загальноєвропейського (ближче італійського), але з подихом української мелопеї. Правдива ж наша національна опера, перейшовши шлях дилетантизму, спроби Гулака-Артемовського, Ніщинського, Вербицького, Воробкевича, Аркаса та Січинського, стає на повний зріст у партитурах М. Лисенка (1842—1912) і П. Сокальського (1832—1887). Головне ж, що в їх творах при всій європейській техніці музичного письма на першому плані стоїть національний дух як в характеристиках персонажів, так і в загальному подихові музики. Нове покоління наших компоністів початку XX ст. підняло українську оперу на вершки сучасного мистецтва, увівши в оперове письмо всі здобутки новішої музики, включно з так званим “модернізмом” (Лятошинський, Рудницький). Давати історичну оцінку тим численним творам ще рано – вони належать до критики.

\* \* \*

Разом з оперою стає на рівні ноги й починає інтенсивно розвиватись наша інструментальна музика всіх родів і напрямків, починаючи від симфоній, концертів, ансамблів, до дрібних творів чисто інструментальних та зі співом соловим і хоровим. Разом із тим сучасний закордонний світ знайомиться з нашою новою музикою в концертах сучасних артистів – Микиші, Рудницького, Бойченка – в Європі, Придаткевича й Углицького – в Америці та Любки Колесси в Канаді; як раніш знайомився з нашою піснею в концертах української Республіканської Капели (Український Національний Хор) Олександра Кошиця. До цієї роботи багато спричиняються й наші вокальні сили: Марія Сокіл, Марія Гребінецька, М. Голинський і П. Ординський.

\* \* \*

Що ж торкається хорового мистецтва, то в Україні його прапор не схилявся ніколи. Наша Батьківщина була завжди скарбницею хорових співаків і хорового співу. Ще Літописи наші з XII ст. свідчать про народний хоровий спів наших предків. “Студійський Устав Києво-Печерської Лаври”, запроваджений там св. Теодосієм 1029 р., головну вагу віддає хо-

\* Цей розділ – це тільки частина популярної лекції. – П. М-ко.

ровому церковному співові, школа “Деместиків” (співаків) заснована при Десятинній церкві у Києві св. кн. Володимира в X ст., наші збірки двоє-строчного й троєстрочного співу, з XIV—XV ст. твори наших компоністів з XVII ст. на 4, 6, 8, 12 і 24 голоси, — все це каже нам, що хоровий спів в Україні ніколи не замовкав, а все йшов вгору й досягав найвищої техніки. Хори Київського Братства чарують чужинців — Гербінія в 1675 році й диякона Павла Алепського 1654 р.; Російська царська капела, складена з українців під диригентством Бортнянського, дивує співом Гайдна і Бетховена в 1769 р. у Відні. Приватні капели при дворах українських панів і вельмож, у гетьманів (Розумовського), при церквах, монастирях, єпископських катедрах — визначаються знаменитими голосами і співають найтрудніші композиції. Знаменита капела Я. Калішевського (1856—1923) при Київській Софії вважається композитором Чайковським за найкращий хор в Європі, а “Українська Республіканська Капела” (Український Національний Хор) О. Кошиця в світовій подорожі здивував увесь культурний світ найвищим хоровим мистецтвом та здобув лаври і тріумфи українській пісні й українському народові.

\* \* \*

Отже, українська музика до цього часу мала завжди у своєму підкладі творчість нашого народу, як ґрунт національний та дороговказ національного напрямку (щоб бути музикою українською по суті, а не територіально). Без огляду на несприятелі політичні й історичні обставини, той суто народний підклад відігравав завжди ролю будівничого ще з найдавніших часів, він викликав національний ренесанс у минулому віці й тепер запліднює славне майбутнє нашої музики, яка вже готується до свого орлиного лету. Але давши майстрів світової слави, вона ще чекає на свого музичного генія... “Єй, гради скоро, Господи!” — скажемо й ми словами Апокаліпсу.

*Святослав Гординський*

## **САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

**Ф**акт, що після 70-літнього застою, спричиненого ідеологією марксизму, тепер в Україні зросла потужна хвиля зацікавлення духовними справами і їх виявами в мистецькій творчості. Перед мистецьким світом України постала проблема, якими, не тільки ідейними, а й реальними, формами заспокоїти духовний голод.

Легко сказати: повернутися до старого! З погляду ідейного — це правильно, але вже щодо форм, які мають передавати давно освячені ідеї і заповіді, виникають розбіжності. Людина з-перед одного чи більше сторіч жила в іншому оточенні і в іншій духовній атмосфері, тож у нових умовах людина нашого часу вимагає теж нової, сучасної подачі вічних божественних правд. Але для цього в Україні довгий час не було відповідних умов, і в сталіно-брежнєвському царстві українське релігійне мистецтво було засуджене на небуття. У цій ситуації нам доводилося зустрічати думки, що українському мистецтву треба починати тут усе спочатку. А проте всупереч такій ситуації в Україні вільне духовне мистецтво розвивалося і навіть розквітало поза межами своєї вітчизни, скрізь, де зуміла загніздитися українська людина.

Отож змістом цього мого огляду є справи українського сакрального мистецтва поза Україною. Світове мистецтво не знає якогось універсаль-