

ПАВЛО МАЦЕНКО

**Музиколог, композитор і
громадський діяч**

PAVLO MACENKO

Musicologist, composer and cultural activist

On his 90-th Birthday

Published by The Ukrainian National Federation of Canada

Toronto 1992

ПАВЛО МАЦЕНКО

Музиколог, композитор і громадський діяч

Збірник на пошану 90-ліття народин

**Упорядкував і зредагував
Василь Верига**

Видання Українського Національного Об'єднання Канади

Торонто 1992

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Василь Верига, Дмитро Яремчук, Марія Говійка-Підкович

EDITORIAL BOARD:

Wasyl Veryha, Dmytro Yaremchuk, Maria Howika-Pidkowich

ISBN № 0-920 365-74-4

“The New Pathway Publishing Co.”

297 College Street, Toronto, Canada M5T 1S2



П. Маценко. Вінніпег, 1967

ЩИРА ПОДЯКА СПОНЗОРОВІ
Українсько-Канадській Фундації ім. Т. Шевченка

ВСТУПНЕ СЛОВО

Життя людини — це складне і багатогранне явище. Зумовлюють його багато різних чинників: природна обдарованість, що визначає талант, замилювання до праці, оточення в якому зростає людина, освіта, рід праці й професії, тощо.

Природа наділяє людину певними уподобаннями, замилюваннями до якогось зайняття, що часто визначає його життєвий шлях.

Д-р Павло Маценко вибрав шлях служіння українській культурі. Своє “крredo” культури він окреслив у таких словах: “Культура — це вияв душі народу”.

В служінні українській культурі, на життєвому шляху д-ра Маценка відмічаємо різні епізоди, пов’язані з його перебуванням в європейських містах деяких країн та в Канаді, а саме: Софія (Болгарія), Прага (Чехо-Словаччина), Відень (Австрія), Вінніпег, Саскатун, Торонто і Роблін (Канада).

Збірна праця в шану д-ра П. Маценка, це дещо з його автобіографії, культурно-освітньої діяльності та спомини деяких авторів, яким доводилось з ним співпрацювати, або бути ознайомленими з його працею на полі культури й освіти, зокрема в Канаді.

Його діяльність охоплює широке поле активності в різному характері як: педагог, диригент, музиколог, композитор, аранжер, організатор, редактор, публіцист і журналіст та історик української, а то й інших народів, музики.

Для удокументовання його діяльності долучені фотознімки, копії статей та копії рідкісних листів наших композиторів.

Сподіваємось, що бодай частинно віддячимося д-рові П. Маценкові за його великий вклад у розбудову української культури в Канаді взагалі, а музичної зокрема. Доказом цього вкладу може в дечому засвідчити занотований вибір його друкованих праць і статей (понад пів тисячі) по різних журналах і часописах, частинно зазначених в бібліографії.

Видавничий Комітет.

ПАВЛО МАЦЕНКО — БІОГРАФІЧНИЙ НАРИС

Д-р Павло Маценко, музикознавець, диригент і громадський діяч, народився 24 грудня 1897 р. в селі Кириківка на Харківщині. Початкову освіту одержав у Сумах і в Харкові. З вибухом Першої Світової війни його мобілізували до російської армії. У 1917 р. він вступив в Армію Української Народньої Республіки. Під час епідемії тифу в 1920 р. був вивезений на лікування на острів Кипр, звідки переїхав до Болгарії в 1923 р., а згодом в 1924 р. до Чехо-Словаччини.

У Празі студіював у Високому Педагогічному Інституті ім. М. Драгоманова (1926-1928) і в празькій Музичній консерваторії. Закінчив докторські студії з музичної педагогії та захистив докторську дисертацію на тему “Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолоеві вид. 1775 року” (1932). Брав активну участь в Українському академічному хорі у Празі та як диригент в церковному хорі при церкві св. Варвари у Відні. В Празі познайомився із визначними науковцями і музикантами, як нпр. Платоніда Щуровська і Федір Якименко та інші.

У 1936 р. виїжджає до Канади на запрошення Українського Народнього Дому у Вінніпегу, де диригував хором і вчителював у Рідній Школі. З 1940 р. працював в Культурно-Освітній референтурі УНО і в тому часі заініціював Вищі Освітні Курси у Торонті й Вінніпегу. Спровадив Олександра Кошиця на ці курси та розвинув популярність і рівень цих курсів. Рівночасно був одним із співосновників Осередку Української Культури й Освіти у Вінніпегу (1944), довголітнім його секретарем та членом його дирекції, а з 1977 р. почесним його членом. Свою громадську діяльність продовжував на терені Централі Конгресу Українців Канади, як секретар, а пізніше як голова Ради української культури при КУК. На цьому пості був організатором фестивалів хорів та танцювальних ансамблів у Канаді в 1970-их роках.

Учительську діяльність продовжував на різних диригентських курсах і дяківських школах. Був ректором Інституту св. Івана в Едмонтоні, з 1955 р. викладав у Колегії св. Андрея у Вінніпегу, від 1963 до 1972 р. викладав у Колегії св. Володимира в Роблінні.

На науково-журналістичному полі був діяльним як співредактор “Нового Шляху”, пізніше, як автор монографій про українських композиторів Ф. Якименка, М. Березовського і Д. Бортнянського та ін. Також написав “Нариси до історії української музики”. Довгі роки був редактором і дописувачем серії “До джерел української музики” в “Новому Шляху”. Писав численні статті й рецензії на культурні та суспільно-громадські теми в різних газетах і журналах.

Його музична спадщина охоплює композиції та аранжировки церковної музики, в тому числі Служби Божої, Єрусалимської утрени, великодніх відправ, тощо, а також гармонізації на різні хори українських народніх пісень, колядок і щедрівок.

Архівний довідник ОУКО 1988/1989

90-РІЧЧЯ Д-РА ПАВЛА МАЦЕНКА

24-го грудня, 1987 р., д-рові Павлові Маценкові сповнилося 90 років. Життєвий шлях д-ра П. Маценка проходив по різних містах і країнах Європи та Канади. Вивезений хворим на тиф англійцями на острів Кипр, він згодом виїхав до Софії в Болгарії, опісля переїхав до Праги в Чехо-Словаччині, а після закінчення студій і одержання докторату з музикології, опинився у Відні в Австрії, звідкіля емігрував до Канади. На всіх мандрівних етапах життя д-р Маценко цікавився й займався питанням української культури взагалі, а музичної зокрема. В газетній статті немає можливості зробити докладний перегляд і вичерпні підсумки плідотворчої діяльності д-ра Маценка на різних відтинках української культури. Ограничимося тільки на деяких виявах його праці, які характеризують нашого ювілята як культурно-освітнього й громадського діяча та музиколога.

По своєму покликанню, д-р Маценко перш за все учитель-педагог. Його педагогічна діяльність включає навчання в Рідних Школах, на диригентсько-вчительських курсах, перезваних пізніше на Вищі Освітні Курси, і кінчаючи на викладах в Колегіях — св. Володимира в Робліні та св. Андрея у Вінніпегу.

По приїзді до Канади в 1936 році на працю вчителя і диригента до Народнього Дому у Вінніпегу, як про це він згадує у своїй статті “Початки моєї праці в УНО”, він зорієнтувався, “що українські організації в Канаді потребують громадських працівників, а в першу чергу вчителів рідних Шкіл, диригентів хорів та інструкторів народніх танців”. “І тоді — він пише далі — дозріла в мене думка про потребу організувати курси, щоб на них навчати в першу чергу вчителів для Рідних Шкіл, диригентів, режисерів і взагалі культурних працівників” ... Курси мали за ціль “служити на культурному полі всьому українському громадянству в Канаді й Америці” (П.М.: “За українську культуру”, “Н.Ш.”, 1941). Значення таких курсів — надзвичайне. Вони збудили зацікавлення до української культури, зокрема пісні й танцю. Їх ідею перейняли інші українські організації в Канаді, а то й у ЗСА.

На доказ впливу цієї ідеї є щорічні курси, які відбуваються в Колегії св. Андрея у Вінніпегу, в Інституті П. Могили в Саскатуні, в Інституті св. Івана в Едмонтоні, на “Союзівці” в ЗСА чи в меншому розмірі, на оселі “Сокіл” в Онтаріо.

Заслугою д-ра Маценка була розв’язка справи постачання підручників для навчання на ВОК. За його спонуккою Володимир Гірняк і Степанія Савчук зладили підручник “Ведення Рідних Шкіл в Канаді”, а для диригентських курсів вживано “Диригентський поради́ник” Василя Витвицького і Зиновія Лиська. На курсах викладалися предмети з українознавства, теорія ведення Рідних шкіл та в коротких зарисах психологія педагогіки, яку викладав д-р Маценко, який покладав велику вагу не тільки на освіту, але й на виховання курсантів і студентів. (Питання

виховання в школах ще й тепер актуальне). Окрема заслуга д-ра Маценка в навчанні релігійної музики в колегіях та в його праці, як шкільного референта Конгресу Українців Канади.

Д-р Маценко — диригент

Початки диригування сягають часу його перебування на острові Кипр, де він диригував церковним хором. Ця праця продовжується у Софії та в Празі, де він був субдиригентом Українського Академічного Хору, диригенткою якого була І. Щуровська-Росіневич. З 1929-31 рр. був він диригентом хору УКЦеркви св. Варвари у Відні. З 1936-40 рр. був диригентом великого хору при УНДомі у Вінніпегу, опісля викладав теоретичне і практичне диригування на ВОКурсах і був рівночасно помічником диригента Кошиця. Згодом він диригував хором УНО і МУН. В Колегії у Робліні започаткував чоловічий хор “Гуслі”, який існує і тепер у Вінніпегу, та дав почин хорові Давфинського Фестивалю, яким тепер диригує пані Гелен Лазарук-Гендерсон. Він також диригував збірним хором в Едмонтоні з приводу роковин Мазепи.

Д-р Маценко — журналіст і публіцист

Як культурно-освітній референт УНО, д-р П. Маценко написав сотні статей на музичні й культурно-освітні теми до таких часописів як: “Український Голос”, “Новий Шлях”, “Канадський Фармер”, “Українські Вісті”, “Українське Слово”, “Свобода” та ін. Він дописував до таких журналів як: “Вісник” (Львів), “Самостійна Думка” (Чернівці), “Самостійна Україна” (Чикаго), “Віра й Культура” (Вінніпег), “Нові Дні” (Торонто), “Новий Літопис” (Вінніпег), “Музичні Вісті” (Міннеаполіс) та інших.

Довші його статті друкувалися в Календарях-Альманахах таких як: “Нового Шляху”, “Українського Голосу”, і ін.

Від 1940 р. д-р Маценко редагував у “Новому Шляху” куток п. з. “З музики”, пізніше “Культура й Освіта”. Тут друкувались статті О. Кошиця, напр., “До джерел історії української музики”, д-ра Маценка та ін. В роках 1950-1953 д-р Маценко був співредактором “Нового Шляху”. Як співосновник і секретар ОУКО, він видавав і редагував популярні видання п.з. “Культура й Освіта”, як напр. “Відгуки минулого” — О. Кошиць в листах до П. Маценка (1954), та “З піснею через світ”, спомини О. Кошиця і багато інших.

Д-р Маценко — музиколог

Перу д-ра Маценка належать понад три десятки монографій українських композиторів і нарисів з української музичної культури. Згадати б бодай кілька: “Я. Степовий”, “М. Леонтович”, “Л. Ревуцький”, “Д. С. Бортнянський”, “М. Вериківський”, “П. Козицький”, “М. Березовський”, “М. Бойченко”, “О. Кошиць”, “Б. Кудрик”, “М. Гайворонський”, “А. Ведель”, “М. Фоменко”, “Ф. С. Якименко”, “С. Давидов”, “С. Дехтяров” та інші.



Колегія св. Володимира в Робліні, Манітоба

Дещо з біографії: наукова і музична творчість

Статті журналістичного і публіцистичного характеру заслуговують на окремий науковий розгляд, якому тут немає місця. Заслуговує на увагу подати принаймні деякі головніші праці д-ра Маценка з наукової і музичної творчості. Перша наукова праця це “Склад і технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолії 1775 р.”, Прага 1932, дисертація на ступінь доктора музично-педагогічних наук; “Нариси до Історії Української Церковної Музики” (1968); “Конспект Історії Української Церковної Музики” (1973); “Повна Служба Божа” на міш. хор, Відень 1931; “Служба Божа” на 3 жіночі голоси, Вінніпег 1948; Збірка церковного співу “Вечірня” (самоїлкова), Вінніпег 1962; Гармонізація для мішаного хору народніх пісень, колядок і щедрівок, різні дати; “Вечірня”, “Служба Божа”, “Тропарі” й “Прокимени”, “Страсні” та інші.

В загальних підсумках слід ствердити, що д-р Маценко має великі заслуги в розвитку української культури в Канаді. Його вплив на хоральне мистецтво помічається й сьогодні. Не будь Маценка, не було б і Кошиця в Канаді, хору ім. Кошиця, “Гуслів” та ін.

Побажаймо шановному ювілятові всього найкращого в його золотому віці!

Д. Яремчук

P.S.

Сподіємось глибших студій про д-ра Маценка від КІУС!

З АВТОБІОГРАФІЇ Д-РА ПАВЛА МАЦЕНКА

На підставі інтерв'ю проф. Романа Єринюка

і звукозапису Володимира Самця, 1986

в редакції Дм. Кислиці

Приємно нам сьогодні порозмовляти з д-ром Павлом Маценком, одним із визначних сучасних музикологів, знавцем церковної музики. Докторові Маценкові в цьому році минає 90 років. Це довгий час служіння своїй Церкві, своєму народові.

Ми раді, що можемо поговорити з доктором і довідатись про його життєвий шлях і про шлях розвитку нашої церковної музики, що її він усе своє життя так любив.

Є. — Пане докторе, дозвольте Вас поздоровити — це ж бо 90-ий рік життя, такий поважний вік творчого життя. При цій нагоді хотів би я про це поговорити з Вами. Чи даєте на це згоду?

М. — Так, з великою приємністю.

Є. — Спершу я хочу почути про початки Вашого життя. Ви народилися, як мене інформували, в Охтирському повіті. Чи це так?

М. — Повіт Охтирський — від слова Охтирка, а слобода моя називалась Кириківка.

Є. — Звідки походить це слово — Кириківка?

М. — Я думаю, що воно походить від козацького слова “кирик”, бо на тому місці, де була Кириківка, — її большевики знищили, — колись було місце охорони частини України і навіть була своєрідна фортеця.

Є. — Початкову освіту Ви здобули в цьому селі?

М. — То не село, в нас це була слобода — козацька слобода, вільна, незалежна.

Є. — І там Ви почали вчитись?

М. — Так. Я почав там учитись у народній школі, козацькій. Навчав нас учитель, якому немов би платило земство. Але він був такий сам, як ми всі. Навчальна програма, якщо Вас це може цікавити, обмежувалась читанням, писанням — з додатком церковного співу, з дуже раннього віку.

Є. — Це, мабуть, тоді Ви почали захоплюватись церковною музикою?

М. — Коли ми тільки навчились читати й писати, нам відразу почали давати деякі відомості з теорії музики. І навіть привчали до нотного письма.

Є. — А до якої школи перейшли Ви опісля?

М. — Після початкової школи, сказати правду, освіта продовжувалась дома коло добре освіченого батька. Звичайно після народної школи треба було йти до середньої — до гімназії чи до подібної іншої. Але в нашій околиці гімназій не шанували, бо вони прищеплювали змосковщення. У нас було досить духовних шкіл. Я опинився в школі, що називалася чороклясною (чотириклясною), це була церковна учительська школа, трирічна або чотирирічна.

Є. — Вона була в Сумах чи в якомусь іншому місті?

М. — У Великій Писарівці, Богодухівського повіту. Там були добрі вчителі, що

викладали й російську мову та літературу, але багато уваги приділяли навчанню церковного співу.

Є. — Описля Ви переїхали вчитися до Харкова?

М. — Ні, я повернувся додому. Почав думати, що мені робити далі. Тому що батько й по японській війні лишався на військовій службі, моїми дорадниками були, крім матері, старші за мене члени родини. І це за їхньою порадою і при їхньому сприянні я подався вчитися до Харкова, вступивши до гімназії. У тій духовній школі, де я досі вчився, були малі вимоги з математики, тому довелося мені аж до шостої класи надолужувати самотужки чимало дечого з математики.

Є. — Мені хотілося б почути і про Ваших батька й матір — якої вони були вдачі, чим вони в житті найбільше цікавились?

М. — Що саме Ви хотіли б знати про них?

Батько мій був старого козацького роду. Походив із заможної козацької родини. Сам він не був купцем, хоч у нас була трачка, мали ми чималий кусень лісу, багато худоби, постійно мали досить багато робітників. Бувши військовим, батько служив у царському дворі у Санкт-Петербурзі — на досить високій посаді. І — це для мене найцікавіше — знаходив час пильно студіювати музику; вчився у славного тоді учителя-скрипаля Алуержа і став таки добрим скрипалем, а крім того співав у хорі, був солістом-тенором у царській капелі, трохи згодом іще й диригував так званим “придворним хором” — не цілим, щоправда, а частинами його — в Гатчині, в Царському Селі, в Казанському соборі. Отже він був не абияким музикою. Теорію музики він знав досконало, тому й був добрим диригентом. Дома, коли вже був поза військом, він розпродав увесь свій (наш) маєток — пішла вся земля, пішла вся худоба і поле пішло. Велику старосвітську хату розібрано і збудовано нову, велику, як казали, панську. Опинившись у школі й будучи поза домом, я не все знав про свою родину. Але пам’ятаю, що батька знову покликано на службу — адміністративну. І як такий був до кінця свого життя. Будував він школи, наглядав за прокладанням доріг і мостів тощо. Але найголовнішим для нього був церковний хор.

Є. — А Ваша мати?

М. — Мати моя була дочкою впертого козака, що захоплювався київськими друками. Мав велику бібліотеку видань. Він казав мені: “Як виростеш, я тебе навчу читати ці книги”. Але, чомусь він рано помер.

Є. — Чи й мати Ваша любила музику?

М. — Любила і добре співала. Уся наша родина була співуча і творила собою хор.

Є. Скільки Ви мали братів і сестер?

М. — Я мав трьох братів і дві сестри.

Є. — А як на ім’я було Вашому батькові.

М. — Батькове ім’я було Пилип, а материне — Мотрона. Батькові якось пощастило пережити революцію, а мого молодшого брата, як я ще сам був на Україні, большевики нізащо розстріляли. Мабуть за те, що в свій час носив золоті “погони”.

Більшість родини, крім батька й матері, розійшлась аж до самого Уралу і під час революції погинула. Батько й мати ще писали мені в 1944 році.

Є. — І жили вони в Україні?

М. — Десь коло Озівського моря.

Є. — Повертаймося до Ваших шкіл ... Після початкової школи Ви опинилися в Сумах, де вчилися в місіонерській духовній школі?

М. — Так, аж поки не мусів піти до війська. А в Харкові, як я вже сказав, я закінчив шість класів і перейшов до військової офіцерської школи. А коли закінчив її, мене післали на румунський фронт. Коли переходив на галицьку землю, недалеко від Тернополя був поранений. 17 червня 1917 року мене вивезли в Чигиринський полк. І я здивувався, коли серед своїх документів — аж тут уже — знайшов, що чимало моїх предків було в Чигиринському полку гетьмана Богдана Хмельницького. Пізніше вони опинилися у Прилуках і там розділилися на три роди. Отже Чигиринський полк — це мій рідний полк. Отак я кінчив війну 17 червня 1917 року недалеко від Тернополя в Галичині.

Є. — А опісля Ви вчилися в Сумах?

М. — Після того я вступив до української армії. Не будучи боєздатним, я лишався в заплілі. А щоб не сидіти без діла, я вписався до Місіонерської Духовної Школи в Сумах.

Є. — Скільки часу Ви там провчилися?

М. — Довго я там не був — рік і кілька місяців, бо якраз тоді почала наступати большевицька армія під командуванням Муравйова. Та школа (місіонерська) була в чоловічому монастирі, стояла на високому рівні, мала добірний хор. Я не диригував. Диригував обдарований молодий диригент із Почаєва — Яцкевич. І ми співали свої, українські пісні — церковні. Зненацька мене вхопили до большевицької армії. От тоді я приєднався до таємної української армії; увесь час, аж поки не вивезли мене хворого на тиф закордон, належачи до підпільної української армії, мені доводилось воювати і проти білої російської армії, і проти червоної. А моїм головним начальником був — про це я пізніше довідався — Микола Міхновський. Я знав особисто Міхновського, бо він був приятелем мого дядька, колишнього адвоката — Кардаша. Кілька папірців у мене збереглось і дотепер, вони свідчать про мою приналежність до тієї підпільної армії.

Є. — ... У цей період відродження нашої православної церкви Ви були одним із свідків дуже важливих історичних подій. Що Ви можете сказати про цей період?

М. — Про нашу Церкву я міг би багато сказати. Чому? А тому, що моя хата була пристановищем церкви. Мій батько і вся моя родина були дуже віддані нашій Церкві. І наші священники і дехто з околиці, як не було де, перебували в нас; наша хата була велика і в нас те все творилося. Останнім визначним священником нашої церкви був о. Вербицький. Сам він походив із Котельви, з Охтирщини, мав чудовий голос. Згодом його в Києві висвятили в єпископи на Катеринославщину. У нас

Церкву не треба було українізувати, вона автоматично стала українською. Люди горнулися самі до неї. Церкву зуміли нам переправити з козацьких сторін волами.

Є. — Приємно таке чути. Після бурхливих часів для нашого народу Вам судилося виїхати з України на Кіпр. Що Ви там робили?

М. — На Кіпр мене привезли хворого на тиф. Я пролежав у шпиталі майже цілий рік. Там я почав вивчати англійську мову. А після шпиталю ми зі священником Покровським відкрили церкву, де я був дяком. Згодом я потихеньку організував квартет, а далі дійшло до вісімки. По короткому часі я заснував хор, з яким я мав велику приємність виступати у місті Лімасоль на Богослуженні грецького архієпископа. Наш хор справив на владу сильне враження — він шукав способу мені віддячити. Замість грошової винагороди він запропонував мені даровий об'їзд усього Кіпру. Я з великою приємністю оглядав місто Лімасоль, об'їхав увесь острів і побував у монастирі Кіко — аж на самій високій горі. Мав там я радість бачити образ Матері Божої, що його, як мені казали, намалював апостол Лука. В тому монастирі я дуже добре себе почував, міг співати і навіть з їхнім диригентом Тарзаном у протопсалті конкурувати, себто деякі частини відправ я співав сольо своєю мовою, а він співав по-грецькому. Потім я поїхав далі до Морфу — монастиря над водою, а опісля на Мізокір, центр острова Кіпру, після того повернувся до Вароша — порту в Фамагуста і там уже я прийшов фізично до себе. Це тоді я дав перший у своєму житті великий концерт у Вароші (1921 рік). Із того концерту я зберіг програмку грецькою мовою аж по сьогодні.

Є. — Як довго Ви пробули на Кіпрі?

М. — Майже три роки. Там пробував я навчитися і грецькою мовою говорити. Між іншим, на Кіпрі живе багато турків та італійців. Як і тепер, турки не живуть мирно з греками. Мушу додати: на Кіпрі ще є місто Ларнака. В історії зазначено, що те місто відвідала Божа Мати. Є навіть картина, як Божа Мати йде на хвилях. Вона відвідала те місто, бо там жив котрийсь апостол. У цьому місті я мав нагоду співати зі своїм октетом. А ще: у місті стоїть чудова церква Божої Матері. Я навіть маю в себе фото з того міста і тієї церкви.

Є. — А з Кіпру Ви переїхали до Болгарії?

М. — Я, властиво, мав намір виїхати до Австралії, але Лойд Джордж не дав дозволу. Він заборонив поїхати й до Єрусалиму, куди мене запрошували на диригента. Там було тоді російське представництво, на його чолі стояв о. Тихон, й з ним я був знайомий ще в Сумах. Не мавши іншого вибору, я виїхав до Болгарії на початку 1923 року. — до міста, що його назви не пригадую. У тому місті була вже російська еміграція. Я ще був фізично ослаблений, для таких емігрантів нелегко було знайти порядну роботу, тому мені довелося замітати вулиці, копати ямки для нового винограду. Я дуже бідував. Та якось трапилась нагода стати диригентом новозаснованого хору.

Є. — Чи Ви і в Болгарії займалися церковними справами?

М. — Ні, не було такої нагоди. Коли я диригував тим новозаснованим хором, мені хористи по черзі приносили дещо їсти, бож винагородою було сяке-таке мешкання в старенькій хатині. За фізичну працю платня була дуже мізерна. Коротко кажучи, я вимушений був весь час розшукувати кращого заробітку, тому й мандрував з міста до міста, з одного місця праці до іншого, так спробувавши й попрацювати у вугільних копальнях, на сортувальнях тютюну і т.д., аж нарешті приєднавшись до доброго земляка Яковенка, зумів перемандрувати через кілька кордонів, поки не опинився в Чехії, де також попав у халепу — за перехід (нелегально) кордону запероторено мене у Празьку тюрму, де, щоправда, просидів тільки один тиждень. Не більше, бо земляки виручили ...

З тюрми мене випустили, але працювати довелось важко — то в полі, то на дорогах ... Вибравши добру нагоду, звернувся я в Празі до Українського Педагогічного Інституту, де мене не хотіли прийняти, бо я не мав ніяких документів. І саме в той момент, коли благав когось там прийняти мене, позаду мене озвалось двоє: “Пане, ви з Харкова?” — Я кажу: “Так”. — Вони: “Ми пам’ятаємо Вас, Ви вчилися в третій харківській гімназії”...

Є. — І те Вас урятувало?

М. — А то було не так. Я там надолжував, як уже згадав, курси з математики. Я їм кажу: “Так, я вчився в третій гімназії.” — А один із них узяв мене за руку і сказав реєстраторові: “Отже, запишіть його, а він пізніше доробить решту!” Ось так я дістався до тієї школи.

Є. — Так то Ви вступили до Українського Високого Педагогічного Інституту ім. Михайла Драгоманова в Празі, де і вчилися до 1929 року.

М. — Так, там я вчився до 1929 року й отримав атестат учителя.

Є. — Із правом викладати музику і співи, дисципліни теоретичні і практичні в усіх класах?

М. — Так, я отримав свідоцтво про висліди іспитів, я витримав їх з дуже доброю оцінкою. А далі я вчився два роки в чеській педагогічній школі і в чеській консерваторії одночасно, так що я від ранку до пізнього вечора був в школі. Як я жив, мені незручно говорити: я був найбільшим бідаком на світі. Навіть спати не мав де. Перебивався то між порожніми бочками на пивоварні, то на залізничній станції ... Аж поки при допомозі знайомих хлопців не знайшов притулку.

Є. — Чи можете назвати своїх визначних професорів?

М. — Найвизначнішими були — Василь І. Сімович, мовознавець, Федір Стешко, історик музики, — його праці я маю, — він їх мені подарував; у чеській школі і в консерваторії було немало визначних професорів.

Є. — А яку працю Ви мали в Празі?

М. — По закінченні Педагогічного Інституту я багато працював із хором у Празі. Хор складався з вибраних співаків. Тоді я мав честь диригувати хором на з’їзді, що його влаштовували католики і тепер уже покійний Кардинал Йосиф. Вони мене

запросили диригувати тим хором. Опісля я відїхав до міста Ржевниці (воно поблизу Праги) викладати в українській гімназії. Може по місяцеві звернувся до мене Владика Йосиф та інші особи з пропозицією стати диригентом у церкві св. Варвари в Відні, в центрі музичного життя в Європі. Я прийняв те запрошення.

Нічого особливого не можу сказати про цей час у Відні. Знаю, що люди недобре ставились до своєї справи, до українського церковного співу. Вони добре не знали українського співу. І тому я звернувся до австрійського уряду з проханням про фінансову допомогу для хору. Коли уряд дав допомогу, я почав наймати оперових співаків, щоб мати добрий хор. І після цього міг виконувати кращі речі, до Чайковського включно. Із тим хором я виїздив поза Відень — аж до Грацу. Отже це була моя праця у Відні. Та не потривало довго: пошкодив релігійний поділ. Заздрісні особи, не стерпівши моїх успіхів з хором, оголосили мене великим схизматиком. Мені довелося покинути хор. І я знову був у Відні — у повному сенсі голодним. Трохи підтримувало студентське товариство “Січ”. А ще допомгла мені панна Ганка Романчич із Канади. Зайшла до мене з полковником Сушком, розговорилась, пообіцяла, що вивідає в Канаді, чи знайдуть там працю для мене.

На щастя, так і сталося: дали мені працю учителя і диригента в Українському Народньому Домі в Вініпегу. І 1936-го року я прибув до Канади на працю учителя рідної школи і диригента хору Українського Народнього Дому.

Є. — Хто найбільше подбав про те, щоб Вас спровадити до Канади?

М. — Найбільше зробили панове Ферлей і Казанівський. Я маю фотографії з них, вони про це написали в пропам'ятній книзі Народнього Дому. На моє щастя, в Народньому Домі був уже великий хор — близько ста осіб. Ми давали таки добрі концерти й діставали нагороди. Працював я там — у Народньому Домі — до 1939 року.

Є. — Мене дуже цікавить і Ваша докторська дисертація. У Празі Ви мали нагоду опрацювати свою докторську дисертацію. Який її заголовок?

М. — Вибачте, я й забув про це сказати. У Празі, коли був без праці, я взявся за докторську працю. То було в 1930-32 рр. І я написав дисертацію під заголовком: “Склад і технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолаї 1775 року”. Це фактично перша історія української церковної музики, бо в нас такої праці ніхто не писав. Цю працю прийняла школа Високого Педагогічного Інституту в Празі. На жаль, під час Другої Світової війни ця праця затратилася (в 1944 р.). Дещо з прикладів тієї праці залишилося в мене. Їх було так багато, що праця була дуже переповнена ними. Чому? Тому що той Ірмолой мав у собі 507 ірмосів. Ті всі ірмоси осьмиголосів я музично оглянув і дав приклади, крім усіх інших співів, точно порахованих й перерахованих. Хоч та моя праця під час війни щезла, я випадково дістав її завдяки п. Володимирові Климкову, коли він був у Києві, відшукав її і привіз мені.

Є. — Ви працювали над тією своєю докторською дисертацією під керівництвом

проф. Федора Стешка?

М. — Так, він був моїм професором і деканом. Під час війни він помер у 1944 році.

Є. — Як бачу, перший розділ Вашої докторської праці — це короткий історичний огляд церковної музики даної доби?

М. — Історії української церковної музики — неповної, короткої.

Є. — Пізніше Ви вже в Канаді видавали два рази нарис історії української церковної музики і це є основна праця для нього?

М. — Докторській праці з собою я не мав і не міг з неї користати. Тут, у Канаді, видано є зовсім окремо. Видав я 1968 року і потім у Колегії св. Андрея видав знову таку книжку. Отже, видав я дві праці в Канаді. Але з дисертацією вони не мають нічого спільного. Це зовсім окрема праця.

Є. — Чи Ваша докторська праця десь друкувалась?

М. — Ніде.

Є. — Може в майбутньому буде видрукована. Було б добре видрукувати кілька примірників.

М. — Я був би радий побачити її видану друком, бо українська історія церковної музики не має її. Українці, на жаль, не мали нагоди сісти за історію своєї церковної музики. Москалі нас тиснули. Отже, то колись, а тепер ... через атеїзм.

Є. — В котрому році знайшлася Ваша дисертація? Коли Вам п. Климків привіз її?

М. — 1986 року, 22 квітня.

Є. — Зовсім недавно. Така знахідка це чудовий подарунок.

М. — Неймовірна! Климків має в себе копію. А одну копію, казав, повезе до Києва. Вона цінна тим, що перша, бо в нас ніхто про це не писав. У своїх музичних розвідках я переконався, що наші люди в часи написання Почаївського Ірмолая мали вже таку високу музичну культуру, що я ось про них міг написати цілий розділ і вказав на ознаки їхньої культури. У той час Європа повзала і шукала цього, а наші подали готовий приклад. Вони шукали побутових творів — АБЦ, а наші — ось дивіться: Слава в вишніх Богу! — то так було А — перша частина, потім Б, Ц (А, Бе, Це), точно тричастинний твір, що його міг подати тільки найбільший майстер.

Є. — Чи можете нам проспівати коротенько кілька рядків?

М. — (Співає) Сла-а-ва!... Так починається. І кожний такий рядок називається “попівка”. І кожна така попівка мала своє своє ім’я. Ця попівка називалася “павук великий”. А ця попівка називалась “вознос конечний” (заспіває), аж сюди, аж до кінця (проспіваного).

Є. — Після назов цих попівок наші співаки відразу знали, яка мелодія?

М. — Так, вони знали. Ось так, якби Вам сказали заспівати українську пісню, то Ви не заспіваете, поки Вам не подадуть заголовок її, скажімо. “Ой, у лузі”. Правда? Так наш народ співав ті попівки.

Є. — Можете дати нам приклад?

М. — Заспіваю перше “Господи, кличу” ... і пішов далі друге “Господи, кличу” ... і

т.д. (співає). Отже, таким чином народ сотками років носив у собі попівки. І про це якраз я й пишу ось тут цілий розділ про ці попівки, як народ те робив (їх виконував). І на підставі тих оповідань я виявив цю попівку. Я її відкрив раніше за інших, ще в 1932 році, коли ще жив Кошиць. Як він довідався про це, то казав, що це казка, що це неймовірна річ, щоб наш народ уже був такий висококультурний. А це ось попівки в мене, але не всі. Є їх тут багато на вісім голосів. Бачите, це третій голос: Дербіж за большая, возмір фіта, приголоска к улізу, обкладир і т.д. Це ще не видане, тільки так хотів Вам показати.

Є. -- Архівний матеріал, а добре б було видати.

М. — Для мене вже все пропало, а для історії нашої культури це потрібне. Бо Москва все краде і все називає своїм. А тепер що до цього Москва видала окрему книжку, якраз її маю, п.з. “Ліци і фіти” і такі дурниці пише, аби все позакривати і усе вкрати. У нас є багато жертводавців. Ось читав я, що в Торонті хтось дав двісті тисяч на якісь цілі. Ну й що з того, що дім побудували? А де наша культура? Ми маємо більше таких вартісних речей не тільки з музики. Є напевно дорогоцінні речі, що їх слід було б видати для історії культури. І є у Вінніпегу чи Сент Боніфасі не один чоловік, що хотів би пожертвувати.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Є. — Пане докторе, я значу, що багато людей про це вже Вас питало, але я від себе запитаю: бодай кількома словами скажіть мені, яке було кредо Вашого життя на рідних землях, у походах по Європі, а нарешті — в Канаді?

М. — Скажу просто і ясно: так сталося, що я змалечку не з примусу, а з доброї волі вивчав церковний спів, потім і теорію музики, всі способи теорії, як наше київське знам'я і т.д. Я сам старався учитись і мене вчили під церквою, в сторожці, співати старі церковні співи. Це було моє найулюбленіше заняття і я в дуже молодому віці вже читав спів у трьох способах нотних систем. Читав у всіх голосах і в усіх ключах. Отже, я читав партитуру всього хору зовсім вільно, ще будучи молодим хлопцем. А батько мій був музико-скрипалем, солістом царської придворної капелі. Він був цілковито відданий музиці і церковній музиці. Він мене не примушував, щоб я щось робив. Але так сталося, що я заслаб, а потім настала японська війна, батько виїхав і я лишився без проводу, та мене таки віддали до школи, що її в нас вважали нашою. Пояснення: батько хотів віддати мене до гімназії або подібної школи, але наші люди гімназіям не вірили, бо вони русифікували учнів; вони більше довіряли колегіям, що раніше були українськими. Ці школи були під духовною зверхністю — і це тому я опинився в школі оригінальній, що мала назву “Второкласная церковно-учительская школа”.

Є. Яким гаслом Ви можете окреслити ціль свого життя?

М. — Моє гасло — УТРИМАННЯ, ВІДРОДЖЕННЯ, ПІДНЕСЕННЯ української церковної музики, як душі українського народу. А про ту душу сам народ не знав, бо українську музику перехопила Московія, змосковщила, а в багатьох відношеннях

зробила її невідомою, тому нам, українцям, треба було боротися за своє. Вибороти своє — цю музику — означало вибороти життя, право на життя свого народу. Тому не тільки я в тій школі, а молоді люди взагалі віддали своє життя на глибоке вивчення нашої старовинної, князівських іще часів музики і несли ту музику в народ, навчали той народ. Учили його не тільки в церкві, а й через учителів у школах, через диригентів говорили про неї, проповідували, були своєрідними носіями цієї правди для народу. Це була головна ідея. Політично сказавши, я ніколи про це не думав, але все моє оточення, не тільки моєї родини, моєї школи, а й оточення козацької слободи, де я жив, було просто вороже настроєне проти москалів і всіх сил докладало на переборення московських впливів. Отже, я в такому оточенні жив, виховувався і офіційно не належав до жодної організації. Аж під час війни, коли я поранений прибув додому — це було в червні 1917 р. — я довідався, що моя слобода, її мешканці — вільні козаки. Але не слід цього змішувати з “Вільним козацтвом”, що його організував уряд. Вільне козацтво з наших слобід зродилося само по собі серед народу і сам народ називав себе вільними козаками.

Є. — Яке місце, на вашу думку, займає церковна музика в українській культурі взагалі?

М. — Головне місце в житті українського народу. Чому? В співах нашої церковної музики закладена ДУША пра-пра-прабатьків нашого народу. Наш спів часів Володимира Великого і Ярослава Мудрого передали в книжках і в різних записах геть аж на північ, до Новгороду й далі, але, на щастя, затримався в писаному стані, збережений, то його можна в цілості відтворити. Я над цим працював. І може — коли це так — я перший написав працю про ту музику. А та праця — моя дисертація про будову “Ірмологіона”, себто співів церковних 1775 року.

Є. — В Канаді Ви багато труду доклали для української молоді. Сучасна молодь так само шукає напрямків у житті. Що могли б Ви сказати для нашої молоді відносно дальшої долі української культури? Який заклик могли б Ви їй дати?

М. — Насамперед вона мусить пізнати рідну культуру, а головне — дбати про рідну мову. Мусить пізнати родове оточення. Ось тоді вирине знов оте, що я говорив, а саме — з дуже молодого віку їй треба опановувати український церковний спів. І коли молодь буде виконувати в церкві справжній церковний спів та буде знати українську мову, нам не треба боятись ніяких ворогів — наша мова лишиться українською. На підтвердження цієї моєї думки наведу Вам кілька зразків, важливих для плекання душі українського народу. Як Ви знаєте, в Галичині довгий час тривала завзята боротьба з Унією. І як не помагала держава (Польща) наvertати наш народ до Унії, як не сприяв Рим і все католицьке оточення, щоб звернути народ з дороги православної віри, а народ всіма силами боровся проти того. А найліпшим доказом є те, що хоч впродовж цілих століть українці Галичини і Закарпаття перебували в страшній боротьбі за свою (православну) віру, навіть уже

ставши твердими католиками, — духовно лишилися собою. Яким чином, як то сталося? Народ послідовно і твердо вживав і, можна сказати, тепер вживає той самий спів батьків, що почався у Києві після хрещення. В душі той український народ є такий сам, яким був від перших часів аж до Закарпаття, і то аж так далеко, що вніс у Закарпаття навіть танкові мелодії Великої України до церкви. Про це написав велику працю покійний Олександр Кошиць, проаналізувавши співники всіх частин Галичини і Закарпаття. Я цю працю маю, в себе, її вивчив і вже написав про неї, а тепер хочу видати, щоб люди знали, хто вони. Незалежно від того, як вони моляться, вони духовно є українці.

Є. — Для Вас наша українська Православна Церква — святиня. Як можна кількома реченнями дати відповідь на питання: чи дійсно ця посвята Православній Українській Церкві була частиною Вашого життя завжди і Ви могли постійно знати, що з Вами Бог, або як ми співаємо “З нами Бог”?

М. — Я ніколи не задумувався над тим — про так звану посвяту. То було моє життя, я був відданий тому. Я вірив у те, я вірю й тепер. Треба й тепер дітей учити, щоб вони вміли по-українському заспівати хочби найпотрібніші речі під час Служби Божої, співати українською мовою. А головне, щоб їх учили так, як мене вчили. Може не аж так багато, як учили мене, бо тут це неможливе. Але все таки, щоб з малих років навчили дитину написати київське знам'я, нотний значок, щоб дитина знала, що то є, де воно співається і як співається. В дитині те лишається на все життя. І її буде вабити до того місця, вона схоче заспівати під тими знаками.

Є. — Ще одне, кінцеве питання з приводу Вашого життєвого шляху. Ми всі маємо свої покликання. Чи Ви вважаєте, що Господь таки покликав Вас бути знавцем церковної музики, досліджувати церковну музику? Чи вважаєте, що це було Ваше спонтанне покликання?

М. — Я ніколи не мислив, що Бог спеціально покликав. Так сталося, що в хаті в мене всі співали. Та й учитель у школі був один з надзвичайних, все оточення було ніби наповнене співом у той час, а життя було чисто козацьке — бурхливе. Що ж до духовности, то діти дуже любили церковний спів і церкву — аж так, що охороняли церкву, обмітали, чистили і любили дзвонити в усі дзвони. І видзвонювали мелодії народніх пісень, як приміром “Ой, дзвони дзвонять, хорти вовка гонять”... Повна протилежність тому, що я бачу тепер ...

Якось один із священників та ще й із поважних, жартуючи немов би, сказав мені: “То нічого, докторе, я буду на дев'ятий голос співати” (йому байдуже про вісім голосів). Отже, все залежить від нас самих. Я завжди був відданий, лишаюся відданий, а своєю особою почуваю покликання і не переконую себе в цьому ніколи. Для мене церковна музика — навища дійсність у світі. Я вивчав церковний спів інших народів, коли студіював музикологію. Я й тепер маю досить літератури про музику європейську, асирійську та іншу. Кожний нарід має свою музику і свій духовний вияв, але такого глибокого, як наш, ніде немає. Я знав болгарський спів,

бож я жив у Болгарії і диригував болгарським хором; знав російський і чеський співи, наслухався німецького співу, розумівся на суто латинському, але ні один спів, — коли я був навіть найвибагливішим, вимагав від себе точности, стараючись бути виrozumіло об'єктивним, — ніколи не викликав у мене такого захоплення, як від наших співів.

Є. — У святому письмі є чудова притча про таланти. Д-р Маценко обдарований хистом, не змарнував його, він приклав його до діла у своїй творчості, що поширилася по цілому світі. Нині його духовні діти, що працюють на ниві церковної музики і музики взагалі, відомі всьому світові, а найбільше в Канаді й Америці.

М. — Дозвольте мені ще на закінчення дещо сказати. Ви знаєте, що я весь час у Канаді опрацьовував співи для потреб Церкви. Це “Господи, кличу”, тропарі та інше — для навчання. У себе дома я не маю тих своїх писань, не можу знайти; навіть не пам'ятаю, скільки я їх написав — 17 чи 20 назов. Та й наш нарід, наша Церква, наш провід цими речами, на жаль, не переймається. Скасуванням Вечірні остаточно доведено, що наш нарід завмирає в церковному сенсі. Вечірня бо є підставою співів. Це я хотів сказати. Мені дуже прикро, тому я хотів про це сказати. Щодо публікування, то воно вже обійдеться без мене. Я написав і вислав до консисторії. Я писав для потреб Церкви — і для потреб католиків, і для православних, то тож той самий український спів. І, на жаль, не бачу, що вони те розуміють, і чуо, що вони того не знають. Як буде й далі так, коли мене не стане, то так воно й буде. Але я молю Бога, щоб Він покликав людей, відданих Церкві, людей, що зможуть поставити Церкву на відповідні ноги і порятують український нарід.

Є. — Широ Вам дякую за цю нагоду загостити до Вашого дому. Нехай Господь благословить Вас ще на довгі літа.

М. — Я просив би Вас знайти людину, що видала б мою дисертацію.

Є. — Пане докторе, заслуги Олександра Кошиця для української музики по-різному оцінюють. Я хотів би почути Вашу оцінку. Який був його вклад в українську музику?

М. — Дуже коротко можна сказати: Кошиць був пророком, ім'ям і душею всього українського закордоння. Кошиць був неперевершеним диригентом. Він умів розпізнати і відтворити кожну пісню так, як живу істоту. Він дуже багато сам, як етнограф, записав пісень. Так його нагородили золотою медалею, коли був дуже молодим, за його працю; крім того, він продовжував роботу Миколи Лисенка в стилі гармонізації, але з видимими змінами, я сказав би — глибшими змінами самої пісні. Він, кінець-кінцем, певніше і краще знав пісню навіть від Лисенка. Такі мої слова про Кошиця. Я учень його учениці — диригентки Щуровської. Вона мене вчила і моїх товаришів у Празі. Вона була цікава особа. Хоч її, як субдиригента Кошиця, не всі капеляни любили, але коли вона в гурті своїх друзів і студентів згадувала Кошиця і його диригування, їй попросту бракувало слів. Вона

затиналася, шукаючи слово для точної думки. Вона вважала, що Кошиця післав Бог для рятунку українського народу з духовного боку. Вона ширила славу про нього, коли вступила до консерваторії, а потім і до університету в Празі. Вона і вмирала з іменем Кошиця на устах.

... У Кошицеві жило щось божеське, дар божий, що його неможливо збагнути. До Канади Кошиць прибув на моє запрошення і жив у Вінніпегу ... Сидячи біля піяно, коли він тренував хор, я забував про пісню, а дивився на його обличчя, на всі його руки і сигнали його вимог; я бачив, як люди, що я їх знав, виявляли зміни на своїх оличчях, коли Кошиць тільки пальцем повів, коли він усміхнувся ... Це була постать, післана Богом для пізнання світу духовности українського народу.

Є. — Ви прибули до Канади і відразу включилися в громадське життя. Які це були часи в Канаді?

М. — Життя української громади не було легке, але люди були такі завзяті і згуртовані, що з ними можна було гори перевертати. І коли я можу заторкнути й політику, то навіть шалена комуністична пропаганда на наших людей тоді не могла вплинути. Комуністи зустріли мене неперебірливою лайкою, вони вбачали в мені не знати яке лихо для себе. А всі наші добрі люди приймали мене щиро — як рідного брата.

Є. В Українському Народньому Домі працювали Ви як учитель “Рідної Школи”. А чи диригували студентським хором?

М. — Так, я маю відповідні фотографії. За короткий час до від'їзду з Вінніпегу я дав 25 концертів і написав 27 дописів до “Українського голосу”. Ми виступали з хором перед Манітобським парламентом під час коронації англійського короля Юрія. Дванадцять осіб, вибраних із хорів усього Вінніпегу, попросили заспівати дві пісні, що їх записали на стрічку і переслали на конкурс до Оттави на перегляд вартости вокального мистецтва Вінніпегу.

Є. — Який це був хор? Скільки хористів він мав? Якого віку вони були?

М. — Хор був дуже великий. На першій пробі було понад сто, а пересічно брало участь 85-90 осіб. Усі співаки були дисципліновані, мали добрі голоси, деякі з них стали акторами в повному сенсі цього слова.

Є. — На яку роботу Ви перейшли після Українського Народнього Дому?

М. — Моя праця в Канаді і в світі була весь час культурно-музична. Але в Народньому Домі сталося так, що я мешкав у Народньому Домі і мав близький контакт із Взаємною Поміччю, де працював батько моєї дружини — Павло Кіпран. Я вступив у члени Взаємної Помочі і мене призначено на посаду головного організатора Взаємної Помочі. З того й почалася моя громадська робота. Я об'їздив досить велику частину Канади, як організатор Взаємної Помочі. Одначе, можу Вам сказати, і тоді я говорив весь час із людьми про культуру. Це помагало мені в праці.

Є. — Скільки років Ви попрацювали у Взаємній Помочі?



Провідницькі курси МУН на оселі “Сенди Гук” в 1953 р.

Зліва: Тарас Стефурак, Богдан Климаш, Рой Громада, Роман Стойко, П. Маценко лектор

М. — Три роки.

Є. — Ви були основоположником літніх курсів для молоді при УНО. Ви, здається, керували (були директором) цими курсами 15 чи 16 років. Скажіть, будь ласка, про початки цих літніх курсів — як у Вас зродилась ця ідея?

М. — Скажу коротко. Я ще в Європі бачив брак молодих людей, що могли б як слід попровадити культурно-освітню справу серед нашої молоді, бо я вважав за потрібне виховувати молодь. Коли я приїхав з Вінніпегу до Саскатуну, мені впала на думку організація літніх курсів. Мене підтримали діячі УНО (Українського Національного Об'єднання) — проф. Тиміш Павличенко та інж. Володимир Коссар. І з кінцем 1939 та початком 1940 р. я перший раз організував диригентсько-вчительські курси в Торонті. Така була назва їх. Задум був такий: дати нашій молоді, чи й нашим людям узагалі, поштовх до діла, щоб мати більше навчених, вишколених молодих людей, а вони по різних наших організаціях, просвітах тощо могли б урухомити культурно-освітні справи. Отже, в Торонті — це дуже важне для духовної історії — я перший раз рішив запросити на концерт цих курсів світової слави диригента Олександра Кошиця. Він спочатку не дуже похочував, а потім таки погодився приїхати. Не мав він за що їхати, то я пообіцяв йому оплатити дорогу. А

зібрав я гроші на дорогу не від організації, а серед людей на вулиці (162.00) і спровадив Кошиця до Торонта (з Нью-Йорку) на закінчення тих моїх курсів. Ото й познайомився з ним аж так, що запросив до Вінніпегу на курси. І кожного літа він приїздив. Тут, у Вінніпегу, й помер 1944 року. Не знаходжу виправдання українцям Вінніпегу, чому й досі нічим не відзначили того, що по їхній землі — у Вінніпегу й поза Вінніпегом — ходив Кошиць.

Є. — Є ще в мене кілька запитань, на які Ви могли б широко відповісти, та щоб не перевтомлювати Вас дуже, я у Вашій присутності переповім важливіші моменти чи етапи з Вашої діяльності, згадаю те, що сам найдокладніше знаю.

У 1958 році Ви стали ректором Інституту св. Івана в Едмонтоні, а провели там три роки. Повернувшись до Вінніпегу, Ви, на жаль, занедужали. Але в 1963 році Ви відновили активну творчу працю в Колегії св. Володимира в Робліні. Кінцевим етапом у Вашому трудовому житті було десять років науково-педагогічної праці в Колегії св. Андрія в Вінніпегу, де Вас і вшанували почесним докторатом з канонічного права.

Працюючи в Колегії, Ви встигли виготовити багато текстів для студентів із церковної музики. Базуючись на тих текстах, студенти в 1984 році видали платівку і на ній записані вибрані твори з Вечірні й Утрені.

... Я ось маю при собі грамоту, що її видав Вам хор “Гуслі”, цебто хор абсолювентів Колегії св. Володимира у Робліні. Цей хор дуже цінить Вашу працю. Мені відомо, що багато хто з випускників Колегії тепер завдячує Вашому навчанню хорового співу.

Від самого початку існування Комітету Українців Канади Ви відігравали значну роль. А найбільше — працюючи в Культурно-Освітній Раді. Комітет Українців Канади нагородив Вас Шевченківською медалею, чим відзначив Ваш вклад у розвиток української культури. А в 1974 році Світовий Конгрес Вільних Українців нагородив Вас почесною грамотою за видатні заслуги на користь розвитку української культури, особливо в ділянці музики в Канаді.

П. Маценко

МОЯ ПРАЦЯ В УКРАЇНСЬКІМ НАРОДНІМ ДОМІ
(Листопад 1936 — лютий 1940)

Літом 1934 р. сидів я у своїй кімнаті, у Відні, перегравав, приспівуючи свою “Службу Божу”. Хтось подзвонив. Відкриваючи двері, я побачив в товаристві незнайомої панни сл. п. полк. Романа Сушка. Довідався потім, що вона — панна Ганка Романчич, з Канади і що вана щойно обїхала Галичину і тепер була на зворотній дорозі до Канади.

Між співом й розмовою несподівано я почув запит полк. Сушка: “Як ви думаєте, панно Ганко, чи не добре було б вам забрати п. Маценка до Канади! Пощо він буде тут поневірятись? Вам там потрібно учителів, диригентів”...

“Я думаю, що це зовсім можливе. Як буду у Вінніпегу, я поговорю з відповідальними людьми і потім про результат напишу”, відповіла панна.

В 1936 році, в листопаді, на покладі пароплава “Авзонія” чув я від матроса: “Це дме вітер з Канади”. Вітер був гострий і, як голка, пролазив через європейський плащ. Океан гнівливо розгойдував великанські хвилі, пароплав тріщав, подавався на всі боки, сповзав у безодні і, здавалось, що ось-ось і його прикриє роз’юшена хвиля. Пасажири слабували, нудьгували і матроси, а я вилазив на поклад і з захопленням дивився на гори-хвилі. Я люблю бурю й мені здається, що тоді людина проникливо відчуває і розуміє весь безмір краси світу й безмежну маленькість гордої істоти, що зветься — людина.

Я тоді не знав, що буря на океані була передгрою мого життя в Канаді: бурхливого, мінливого в несподіванки і щасливого з dokonаної праці.

ВІННІПЕГ

Це було 20 листопада 1936 року. На залізничному двірці зустріли мене представники Українського Народнього Дому та інші українці. Пригадую, що були тоді сл. п. Тарас Д. Ферлей, пп. Василь Казанівський, О. Бабинець, С. Білінський, Євстахій Василишин та репортер з Вінніпег Фрі Прес. Його фотограф взяв світліну і вже того ж вечора з’явилась вона в часописі з коротким моїм життєписом та моєю думкою про життя нашого народу в советському “раю”.

Ця згадка діткнула проповідників московського рабства з “Українських Робітничих Вістей” і вони відразу відгукнулись, бо вже 25 листопада того року з’явилась передовиця: “Ще один доктор ... скільки їх усіх?” А в ній що хоче: “емісар”, “доктор”, “музикант”, “один з недобитків” ... Ну, згадалось при тому й Гітлера. Таке привітання я дістав від московських поплентачів..

Але якраз навпаки було в Народньому Домі, де сердешно мене зустріли й по родинному відкрили двері! Від того пропам’ятного дня фактично я почав своє нормальне, людське життя. До того ж року, починаючи Першою Світовою війною, я знав тільки жортокий бій за право прожитку: військові фронти різних армій,

революції, боротьба з окупантами, рани, хвороби, еміграція ... На еміграції (тоді не було УНРИ) прийшли дні голоду, тяжкої, а часом і непосильної для слабкої людини праці, безробіття, наука й праця в українських організаціях. То були роки дужання й боротьби навзаводи з долею. 21 рік тяглась та боротьба. То ж тільки уявити, як я себе почував, коли попав між своїх і в нормальні обставини. Треба було починати життя й працю. Я не звертав уваги на невисоку платню, а почав працювати, завдячуючи ту можливість благородним особам з Українського Народнього Дому, які спричинились до мого приїзду до Канади.

Щоб познайомити мене з ширшою громадськістю, керівники УНДому влаштували мені несподіване прийняття. Тоді зійшлося поважне число людей. Було гамірно, утульно й радісно. Виголошували щирі промови, висловлювались побажання. Тоді ж призначено й першу пробу-набір співаків. Одночасно проголошено, що я буду вести й Рідну Школу. Пізніше мене призначено й головою Освітньої Секції УНДому. Про цю роботу й хочу коротко оповісти.

ХОР

Перша проба хору відбулась 1 грудня 1936 року в залі УНДому. Заля для бажаючих співати була невиспачальною. По кількох пробах число хору зменшилось і аж до першого концерту, 22 травня 1937 р. хор мав 115-119 осіб.

Голосовий склад хору був дуже добрий. Хористи хотіли співати й бути членами хору. Якісно й кількісно переважали жіночі голоси; була першоякісна басова партія (І і ІІ басы), але до того складу було замало тенорів. Хоч по довшій праці і той склад хору виконував свої функції зовсім задовільно. Хорові надзвичайно прислужився "Подвійний чоловічий квартет": його члени і їх провідник п. К. Ястрембський були членами хору.

Першими й основними моїми вимогами до хору були: повний послух і точне відвідування проб. З радістю згадую цю велику кількість любителів хорового співу — вони дійсно було точними! Навіть великі зимові морози й бурі не могли їх спинити у виконванні взятого на себе обов'язку. Цей приклад рішуче розбиває твердження про українську неточність. Наприклад, було розпорядження займати крісла за пару хвилин перед часом початку проби і так було. Проби починались точно і цього хотіли всі, а помагали цьому голова хору п. Казанівський та старости голосових партій.

Всі члени хору для мене були рівні. Солісти були тим тільки інші, що інколи виконували свою функцію, щоб і далі лишитись рівними з іншими хористами. Це витворювало товариську атмосферу, а за деякий час, після кількох вечірок для хору, які влаштовувала управа хору й УНДім, хор чувся дружною родиною.

В перші місяці праці, від грудня 1936 року і до концерту 22 травня 1937 року, кожного вівтірка мали пробу жіночі голоси, щосереди чоловічі голоси, а в четверги відбувались проби всього хору. Перед кожною пробою 15 хвилин віддавалося на лекцію з теорії музики, на читання нот (інтонація) та на вокальні вправи (гуртове

ставлення голосу на спільно випроцьованому способі дихання). Ці самі голосові вправи виконувалися потім і з усім хором.

Велику увагу звертав я на хорову дикцію. Це починаючись від доброї вимови голосівок, а потім у сполучі з приголосними. В дальшому робилися вправи і скоромовки. Разом при голосових вправах та при вивченні голосових партій пісень опрацьовувалося уміння атакуювання тону, розуміння й виконання “f” і “p” та взагалі всіх динамічних тонкостей. З приємністю треба відзначити, що хор з повним розумінням виконував усі роди стакатто, а у виконанні крешендо і декрешендо був майстром.

Поголосники (переписані пісні тільки для одного голосу й на одній нотовій системі) не вживалися. Кожний хорист діставав партитуру твору. Перед розучуванням нової пісні (спосіб розучування із-за браку місця минаю) я пояснював пісню з боку історичного, музичного, оповідав сенс тексту, про композитора і його місце в історії української музичної культури, пояснював окремі слова, а потім сам у вільному ритмі і темпі читав слова пісні і врешті закінчував читанням в ритмі й темпі твору. Це саме потім виконували партії і врешті весь хор. На концерті хор співав без нот.

Така робота спричинювалася до розуміння хором пісні, як музичного твору, а співаки виховувалися на свідомих виконавців. Одночасно це дисциплінувало хор, а найголовніше — утверджувало національну свідомість і скріплювало любов до свого. Така робота об’єднувала людей і робила їх друзями на все життя.

За шість місяців такої праці хор дійсно “йшов за рукою”, ставав вокальним інструментом. Тому то під час музичного фестивалю у Вінніпегу, на якому хор виграв у нагороду почесну відзнаку (plaque), суддя д-р Стейтон, говорячи про спів хору, так висловився: “Я можу вжити цей хор як ілюстрацію до прикладу, що значить мати духове побажання здобувати щось гарне”.

Щоб виховати у хористів самокритику, по кожному виступі хору я присвячував проби на огляд виконаних пісень на концерті, а також писав про те і до преси.

Вирозумілість і поважне ставлення до роботи хористів і диригента привели до добрих наслідків. Вже по першому концерті хору 22 травня 1937 р. в Авдиторіумі, критик з “Фрі Прес” у Вінніпегу з 24 травня 1937 року написав: “Була це подія незвичайного музичного значення ... Своїм вишколенням під вправною рукою д-ра Маценка цей хор УНДому заслуговує тепер на те, аби признати йому перше місце між усіма українськими хорами Канади”...

З кожним виступом хор удосконалювався і вже журналіст Стівен, що був на пробі хору 23 листопада 1939 року перед виступом на СБС і потім слухав хору під час його передачі, так написав у Вінніпег Фрі Прес під наголовком “Гамінг віт Лайф”:

“На пробі прислуховуємося до співу хору. Ніщо, лише єдина досконалість може вдоволити д-ра Маценка, цього русявого, стрункого чоловіка з обличчям, що



**Хор Українського Народнього Дому
На музичному фестивалю у Вінніпегу 1939 р., диригент д-р П. Маценко**

висловлює посвяту. Мішаний хор чоловіків і жінок, в більшості молоді, видається перейнятим його ідеалами. Голоси співаків, яких очі слідкують за кожним рухом диригента, перетворюються в сопілки, зливаються в орган і вигинаються непомітно за вказівками його пальців, що спішно переплітаються. Момент — і звуки глибоких басів, а за ними тенорів, баритонів, сопранів та контра-альтів зливаються в одну цілість, і слухачеві відчувається музика, що виходить із одного великого інструмента”.

Мені приємно це зачитувати, але я тверджу, що того успіху досягли ми всі — хор і я. Це спільна праця, що привела нас усіх до дверей у царство краси.

За три сезони праці хор У.Н.Дому виступив 25 разів. Ці виступи були з різних нагод: свої річні концерти, концерт “Колядок і Щедрівок”, на святі коронації, що передавалось по радіо на всю Канаду, виступи по радіо С.Б.С. Два рази були спільні виступи. На святі Ля Веранді в поєднанні з хором “Інституту Просвіти” виступали з великим успіхом три дні, а на свято “Просвіти” співав з’єднаний хор в 300 осіб, яким диригував я. Особливої уваги заслуговують концерти з нагоди святкування Миколи Лисенка 26 березня 1938 року в театрі “Вокер” (тепер “Одеон”) та концерт на 25-ліття У.Н.Дому спільно з визначним співаком Миколою Голинським в Авдиторіумі 26 лютого 1939 року. На першому концерті перший раз в Канаді виставлено одноактову оперу Миколи Лисенка “Ноктюрн”, оркестрування Станислава Людкевича, а на другому виставлено музичний образ “Лебедін” Богдана Вахнянина, оркестрування Івана Мельника. На радіо С.Б.С. акомпанював хоріві Іван Мельник та перший раз виконував свої твори “Прелюди”.

Виступи хору на С.Б.С. стали побажаними, й управа корпорації почала платити за виступ хору \$100.00, а потім у кінці 1939 і початку 1940 року робила приготування до постійної української програми вокальної й інструментальної. Це не сталося через мій виїзд із Вінніпегу.

До найкраще виконуваних пісень-творів відношу: М. Леонтовича — “Піють півні”, “Щедрик”, “Женчикок бренчинок”; Миколи Лисенка — “Хор колядників” із опери “Різдвяна Ніч”; Михайла Гайворонського — “Коваль” і “Верба ж моя”; Василя Ступницького — “Ой рано, рано”; Зиновія Лиська — “Із-за гори” і Нестора Нижанківського “Фуга” із кантати “Наймит”.

Виконувались на концертах твори: Миколи Лисенка, Олександра Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, Михайла Гайворонського, Нестора Нижанківського, Пилипа Козицького, Зиновія Лиська, Федора Якименка, Романа Сімовича, Миколи Колесси, Антона Рудницького, Михайла Вериківського, Йосифа Кишакевича, Володимира Балтаровича, Василя Барвінського, Станислава Людкевича, Михайла Вербицького, Богдана Вахнянина і Петра Чайковського.

ПРЕСА

За цей самий час праці я написав до “Українського Голосу” у Вінніпегу на різні теми, а найбільше на музичні, 34 більших і менших статей.

РІДНА ШКОЛА

Рідна Школа була моїм другим важним відділом праці в У.Н.Домі. Був я там учителем від 1937 року аж до виїзду. Дітей у школі було завжди поважне число: від 40 до 70. Шкільна секція віддавала Рідній Школі багато уваги. На її чолі стояв п. О. Пасічний. Школу щодо програми навчання я довів до 6 клас. Це обтяжувало роботу, але вона була цікава й вартісна. З моїх клас вийшли відомі тепер молоді діячі як: п-і Віра Цірка та її брати Тарас і Богдан, Леся Біленька, Б. Музика та досить інших.

ОСВІТНЯ СЕКЦІЯ

Як завідуючий цією секцією я організував доклади. Теми докладів були різноманітні, а їх виголошували відомі діячі як: д-р В. Бачинський, Василь Казанівський, Онуфрій Івах, Кумка, Т. Будка, пані Г. Мандрика, Тарас Губіцький, М. Залозецький, я, та інші, що тепер не пригадую. Окрім цього я сам дав 10 докладів на різні теми: Микола Лисенко, Дмитро Бортнянський, про артизм бандуриста В. Ємця, “Холодний Яр” Горліс-Горського і ін.

Уся моя праця в У.Н.Домі увесь час відбувалась в повній гармонії з Управою установи, Т-вом ім. Л. Українки і Т-вом Молоді та членством. Згадати всіх добрих співпрацівників неможливо й тому можу висловити без помилки повне признання і вдячність усім членам тогочасних управ. Вони дали повну нагоду розвинути мою працю з хором і тим спричинились до його мистецької розбудови. Але ніяк не можу забути особливо щирого і теплого до мене відношення таких осіб як сл. п. Тараса Д. Ферлея, Василя Казанівського й О. Пасічного. І зрозуміло, бо вони тісно зі мною співпрацювали й любили ту працю.

ПОЧАТКИ МОЄЇ ПРАЦІ В УНО

Приїхав я до Канади з Відня у 1936 році на культурно-освітню працю до Українського Народнього Дому в Вінніпегу. Ту думку мені піддав і про мій виїзд старався полк. Роман Сушко, а здійснила її панна Ганка Романчич зо своїми друзями в Вінніпегу.

Як тільки я трохи розглянувся в положенні, побачив, що праця в Українському Народньому Домі була корисна для української громадськості, а для мене особисто — дуже цікава.^{1/}

Хоч працював я в Українському Народньому Домі, та були в мене контакти з культурними працівниками інших українських організацій, а зокрема стояв я в добрих відносинах з деякими чільними представниками УНО. 20 червня 1938 року відвідав мене редактор “Нового Шляху” з Саскатуну сл. п. Михайло Погорецький у товаристві Павла Юзика, тоді вчителя, а пізніше сенатора. 30 вересня того ж року зайшов до мене з відвідинами полк. Роман Сушко, що саме тоді приїхав з Європи, щоб ближче пізнати працю організації УНО в Канаді. В міжчасі побував у мене й голова УНО, інж. Володимир Коссар. У розмовах з ними мав я нагоду пізнати потреби й можливості культурно-освітньої праці в Канаді, виробити собі ширший погляд на неї та доповнити мій власний досвід, що його придбав працею в Українському Народньому Домі.

Перед виїздом до Америки 2 листопада 1938 року полк. Роман Сушко зайшов ще раз до мене і, працюючись, немов жартуючи сказав: “Ну, то вже мабуть час, щоб ви почали працю там, де вам належиться, а саме в крайовій ексекутиві УНО”. Цей його “жарт” міг уважатися також наказом, бож свого часу в Європі я працював під безпосереднім його керівництвом, та я все ж таки вирішив ще далі працювати в Українському Народньому Домі й лишитися у Вінніпегу, де мав нагоду приглядатися до українського життя, говорити з представниками багатьох українських громад, читати всю пресу. Навіть і дописував до неї часто.

Розглянувшись так у громадському житті українців Канади, прийшов я до висновку, що українські організації в Канаді потребують громадських працівників, а в першу чергу вчителів “Рідних Шкіл”, диригентів хорів та інструкторів народніх танців. Ці мої помічення утвердилися після зустрічі з проф. Іваном Боберським і ще більше міцніли під впливом подій у Європі. Українці в Канаді досі були певні, що в разі потреби дістануть культурних працівників і всю допоміжну літературу “зо старого краю”. Але ті надії зникали й розвівалися в наслідок розвитку політичної ситуації в Європі і треба було покладатися на власні сили.

^{1/} Це описано в книжечці “Святкування 40-річчя Українського Народнього Дому в Вінніпегу, 1953.

Тоді, в тих обставинах, дозріла в мене думка про потребу організувати курси, щоб на них вивчити кадри вчителів для “Рідних Шкіл”, диригентів, режисерів і взагалі культурних працівників. Назвав я ті курси “диригентсько-вчительськими”, бо такі мали бути два їхні найголовніші завдання.

Управа Українського Народнього Дому погодилася з тими моїми думками і скоро по тім, 1939 року, проголошено перші такі курси в “Українському Голосі”. Одночасно пропонував я заснувати “Товариство Меценат”, щоб зацікавити культурно-освітніми справами ширші кола української громадськості. Це товариство мало б бути допоміжним — у моральному й матеріальному сенсі — чинником у розвитку культурно-освітньої праці. Навіть виготовив я вже для нього правильник.

Тимчасом увагу української суспільности прикували до себе події в Європі, а зокрема в Карпатській Україні, курси не відбулися, завмерло й ледве народжене “Товариство Меценат”.

Вечором 20 лютого 1940 року зайшов до мене адвокат Василь Свистун, колись визначний діяч СУС і великий противник українського націоналістичного руху, а тепер діяльний член УНО Канади. Слово по слові — і він запропонував мені в імені Крайової екзекутиви УНО поїхати до праці в тій установі в Саскатуні. Або, якби мені трудно було виїжджати з Вінніпегу, чи з іншої якоїсь причини працювати в УНО, тоді — перейняти редакцію “Канадійського Фармера”.

І так я в лютому 1940 року переїхав до Саскатуни і став працювати для КЕ УНО. Вже при першій зустрічі з її головою, інж. Володимиром Коссарем, запитався він, чи я ще далі підтримую думку про “диригентсько-вчительські курси”. Бо їх можна б організувати від імени УНО, що підтримає їх морально й матеріально. Я це пропозиція прийняв і ми домовилися, що перші курси відбудуться у Торонті.

Приготування до курсів почалося відразу. На щастя було кому зайнятися справою на місці в Торонті, був там культурно-освітнім працівником і диригентом хору УНО проф. Богдан Ковальський. Погодився вчити на курсах і музиколог д-р Яків Козарук, що працював у Форт Вілліамі. У “Новому Шляху” друкувалися оголошення про курси й заклики посилати туди курсантів, містилися пояснювальні статті на ті теми; написано листи до священників і до впливових громадян у Канаді; КЕ УНО висилала спеціальні обіжники до філій УНО і БО — зроблено все, що можливе, щоб розпропагувати ідею курсів. Але з листування, що надходило, якось не видно було більшого ентузіазму в громаді до справи курсів. Деякі провідні члени УНО, а зокрема адвокат Василь Свистун, були проти курсів, подаючи за причину війну. Але курси мали повну підтримку Крайової Екзекутиви УНО.

Отож, не зважаючи на все, в червні 1940 року отримав я зворотний залізничний квиток до Торонта й 100 дол. на прожиток і витрати, відвіз дружину до її батьків у Вінніпегу, лишив їй 50 дол. і всів до поїзду до Торонта, маючи в кишені шість адрес можливих курсантів.

По дорозі зупинився я на кілька днів у Судбурі. Тут зустріли мене щиро й гостинно всі члени УНО і БО під проводом Михайла Шарика, обіцяли курсам повну підтримку.

Так само зо щирою прихильністю вітали мене в Торонті Василь Гультай і Степанія Савчук з усім членством УНО й ОУК, Але ... зустрічі були милі, та бракувало охочих до науки на курсах. З допомогою прийшли незнайомі тоді ще з мною Володимир Гірняк і Петро Самець. Вони знали людей в околиці Торонта, метнулися сюди й туди й за пару днів курси вже мали 19 учнів. Пройшли вони дуже успішно, хоч домівка УНО при вулиці Квін, де відбувалися курси, цілком не відповідала для такої науки.

Підручником для диригування служив курсантам “Диригентський поради́ник”, що його написали доктори-музикологи Василь Витвицький, Зиновій Лисько та композитор Микола Колесса, виданий 1938 року заходами Українського Музичного Інституту у Львові. Курсанти користувалися теж “Історією музики” Миколи Грінченка і грамати́кою української мови проф. Василя Сімовича. Викладачі музичних предметів мали до розпорядження велику літературу в чужих мовах.

Крім музичних предметів, навчалися на курсах ще українознавство, теорію ведення “Рідних Шкіл” у Канаді, в коротких зарисах викладалася педагогічна психологія, подавалися основні відомості про українську сцену, рахуючися з тим, що випускникам курсів прийдеться на місцях співпрацювати з самодіяльними гуртками драматичного мистецтва.

Перед викладачами на весь ріст стала потреба написати й видати підручник про ведення “Рідних Шкіл” у Канаді. Виконано це з великим успіхом, за два місяці Володимир Гірняк, при співпраці Степанії Савчук, написав підручник “Ведення Рідних Шкіл у Канаді”.

Створити мішаний хор з самих курсантів, щоб могли вони відбувати з ним свої вправи й дати кінцевий концерт, було неможливо, замале було число курсантів. Управа курсів звернулася до любителів співу серед членства УНО і взагалі до українців у Торонті. Не дивлячись на літню пору й спеку, зголосилося багато співаків, проби відбувалися успішно, диригенти-початківці мали нагоду до вправ.

Рішено зробити прилюдне закінчення курсів перед ширшою публікою. Мав це бути концерт, на якому диригували б свіжо випущені диригенти з курсантів. Управі курсів прийшла думка спровадити на концерт приятеля курсів, найбільшого українського і світової слави диригента Олександра Кошиця з Нью-Йорку, його ім'я притягнуло б на концерт широкі кола української суспільности й одночасно піднесло б серед них значення курсів. Все це гарно, але ... не було грошей. Принагідно довідався про те член УНО Василь Паладійчук і сам зголосився піти на збірку з підписним листом до знайомих йому людей. Так у короткому часі зібрано 156 дол. Олександр Кошиць згодився приїхати, а управа курсів у порозумінні з КЕ

УНО розголосила це по всіх філіях сходу Канади та між громадськістю Торонта й околиць. Вислід був надзвичайний. На концерт у залі Українського Народного Дому поїздами й автами з усіх сторін — а найбільше з Судбур — зїхалося пребагато людей і коли ми з Олександром Кошицем підїхали до концертної залі, вразила нас несподіванка — вся вулиця перед Українським Народним Домом так заповнилася людьми, що поліція мусіла помагати звільнити дорогу для нашого авта. Заля була не то що повна, але “набита” публікою. Концерт вийшов дуже добре, свідоцтва про закінчення курсів вручали учасникам два визначні українські діячі — проф. Олександр Кошиць і генерал Володимир Сікевич.

Ідея таких курсів подобалася багатьом українським провідним особам, звідусіль приходили листи з гратуляціями, проханнями про ближчі інформації. Писав до управи курсів композитор Михайло Гайворонський, розпитуючися про все: про склад і кількість курсантів, викладачів, програму курсів, відношення до них української громадськості. Він щиро й гарно поставився до наших курсів і на доказ своєї прихильности подарував кожному курсантові свій альбом “Пісні УСС” у чудовій обкладинці.^{2/}

Зайво говорити, як приємно було довідатися, що зразу ж по закінченні курсів сім їхніх учасників почали працювати в громадських установах. Інші також проявляли більше зацікавлення українським культурним рухом.

По моєму повороті до Саскатуну скликано засідання КЕ УНО, щоб обговорити справу курсів на підставі нашого досвіду в Торонті. Рішено курси продовжувати, але перенести їх до Вінніпегу, центру українського життя у Канаді.

Перші місяці моєї праці в УНО я був тільки культурно-освітнім працівником. Обіжником Крайової Екзекутиви УНО з дня 1940 ч. 11/1940 призначено мене культурно-освітнім референтом при КЕ УНО.

У Вінніпегу початково наткнулися ми на несподівані труднощі, а саме, досить багато молоді з рядів УНО зголосилися добровольцями до канадської армії, між ними й такі, що на нашу думку були б перейшли через диригентські курси. Довелося вдаватися до різних засобів, щоб запевнити найближчим курсам відповідне число учасників. Домовилися ми з Олександром Кошицем, що найперше треба зорганізувати в Вінніпегу хор з любителів співу й технічно підготувати з хористами програму курсів. Вінніпезці пам’ятали колишній тріумфальний виступ хору Олександра Кошиця в їхньому місті і на заклик управи курсів та філії УНО зібралось багато співаків з різних хорів. Дуже щиро зацікавився хором для курсів та й самими курсами хор Православного Собору та його парох, о. Петро Маєвський. У наслідок доброї постави вінніпезьких співаків до наших курсів, відразу могла початися праця з хором.

^{2/} 15 пісень для сольо й хору, видання Української Музичної Накладні, Нью-Йорк-Львів, друкарня оо. Василіян у Жовкві, 1938 року.

Крайова Екзекутива повідомила всю організацію про другі “диригентсько-вчительські курси” в Вінніпегу, подала їх програму і склад викладачів, випустила заклики висилати молодь на курси й помагати їм фінансово. Також звернулася до філій, щоб увесь дохід з “коляди” цього року призначити на курси. Коляда принесла \$1,073.13, як на ті часи, це була сума досить таки кругленька, а незалежно від того надходили індивідуальні пожертви від різних друзів тієї праці ...

В той час, як уся підготовка йшла дуже добре, подолано технічні й фінансові труднощі, найслабше представлялася найважливіша справа — незадовільним показався впис курсантів. Багато тут помагав тодішній голова філії УНО в Вінніпегу, Дмитро Герич, та й сам управитель упродовж останнього місяця перед курсами ходив по українських хатах намовляти батьків, щоб посилати дітей на курси. Дехто з громадян підсміхався, називаючи підписаного “сейлсменом ^{3/} культури”.

На курси вписалося 36 осіб, що вже самі з себе творили добрий хор, а коли приєдналися до них любителі хорового співу з Вінніпегу, хор вийшов великий числом. Олександр Кошиць з захопленням працював з тим хором, а коли прийшло до концерту в “Плейгавзі” — була це велика культурна подія всього міста. Прийшли туди представники музичного життя Вінніпегу, а радіовисильня “Сі-Бі-Сі”, ^{4/} з пошани до такої висококультурної події, записала з нього чотири пісні на свою власність, інколи передавала їх на всю Канаду.

У програму других “диригентсько-вчительських курсів” уведено навчання українських народних танців, випускники діставали документи на право інструкторів танців. Цю клясу провадив Петро Гладун; відділ народних танців за всі роки виконав велетенську працю, Петро Гладун ще довго з непослабленим успіхом займався тією ділянкою.

Викладали на курсах: проф. д-р Олександр Кошиць — про українську пісню й музику, він же й диригував курсовим хором; д-р Яків Козарук — про українську мову, інтонацію і ритміку; Онуфрій Івах читав лекції з української літератури, а о. д-р Василь Кушнір — з християнської етики; д-р Павло Маценко був управителем курсів, навчав техніки диригування й викладав фрагменти з педагогічної психології.

З репертуару курсів уложено “Підручний хоровий збірник”, що швидко випродався до останнього примірника.

Пізніше, перед третіми курсами, слухачі курсів заснували “організацію культурно-освітніх працівників ім. Олександра Кошиця” й видали друком його лекції, що були поширенням його викладів у серії відчитів на українські теми Департаменту східньо-європейських мов Колумбійського Університету в

^{3/} Продавцем

^{4/} Перші з “C(anadian) Broadcasting C(orporation). ”

Америці. Під доглядом автора Степан Павлюк переклав цю книжечку на англійську мову.

Треті курси відбулися також у Вінніпегу, з великим успіхом, громадськість почала ставитися до них як до поважної загально-української справи. Комітет Канади висловився про них 23 вересня 1942 року: “Такі курси є важною і корисною працею, тому вповні заслуговують на широку підтримку українського загалу”.

Перед концертом третіх курсів вступну промову виголосив до слухачів проф. Джордж В. Сімпсон. Пізніше писав він 4 жовтня 1942 року до культурно-освітнього референта УНО, що діяльність його, разом з колегами, являється дуже важною працею. Нею починаються вони до піднесення не тільки українського, але й канадського культурного життя. Висліди тієї роботи тяжко міряти, однак він певний, що майбутня генерація канадських українців буде вдячна за втримання при житті і в розвитку найкращих культурних традицій своїх предків. При тій нагоді висловив проф. Сімпсон думку, чому б не заснувати української культурно-мистецької організації, піддаючи навіть назвища людей, що їх можна б туди притягнути. Це, м.і., також причинилося до планування створити Осередок Української Культури й Освіти. Пізніше проф. Сімпсон мав доповідь у клубі українських студентів “Альфа й Омега” в Саскатуні на тему “Кошиць та українська музика”. Доповідь надруковано брошуркою в англійській мові, вона також уже вичерпана.

Того року видано “Шкільні хори на 1, 2 і 3 голоси, укладу Олександра Кошиця”, в двох зошитах — усе випродано. Д-р Яків Козарук упорядкував збірник “Українські народні пісні для діточих оркестр”, а І. Мельник виготовив збірку українських танців для фортепіяна й потім другу, колядок і щедрівок для фортепіяна п.н. “Бог Предвічний”.

1942 року припало 100-річчя з дня народження батька української модерної музики, Миколи Лисенка. Культурно-освітня референтка використала цю річницю в той спосіб, що проф. Олександр Кошиць, як колишній учень школи Миколи Лисенка, а потім учитель у ній і близький співробітник Лисенка, об’їхав з доповідями про нього схід Канади.

У Вінніпегу створився збірний хор для влаштування святочної академії з тієї нагоди. Відбулася вона під протекторатом Комітету Українців Канади, хор співав під орудою Олександра Кошиця.

З кожним роком зростало значення курсів, збільшувалася кількість учасників, поширювалася їхня програма, а разом з тим більшало й число викладачів, що з трьох зросло до 19. Причина лежала перше в тому, що такі курси дійсно були потрібні, подруге, за ними стояло УНО, велика організація, і потреба — курсантів притягало ім’я Кошиця.

Ще перед моїм від’їздом до Саскатуна листувався я з Олександром Кошицем, добре було мені відомо про тяжку його серцеву недугу й безробітність. У морі

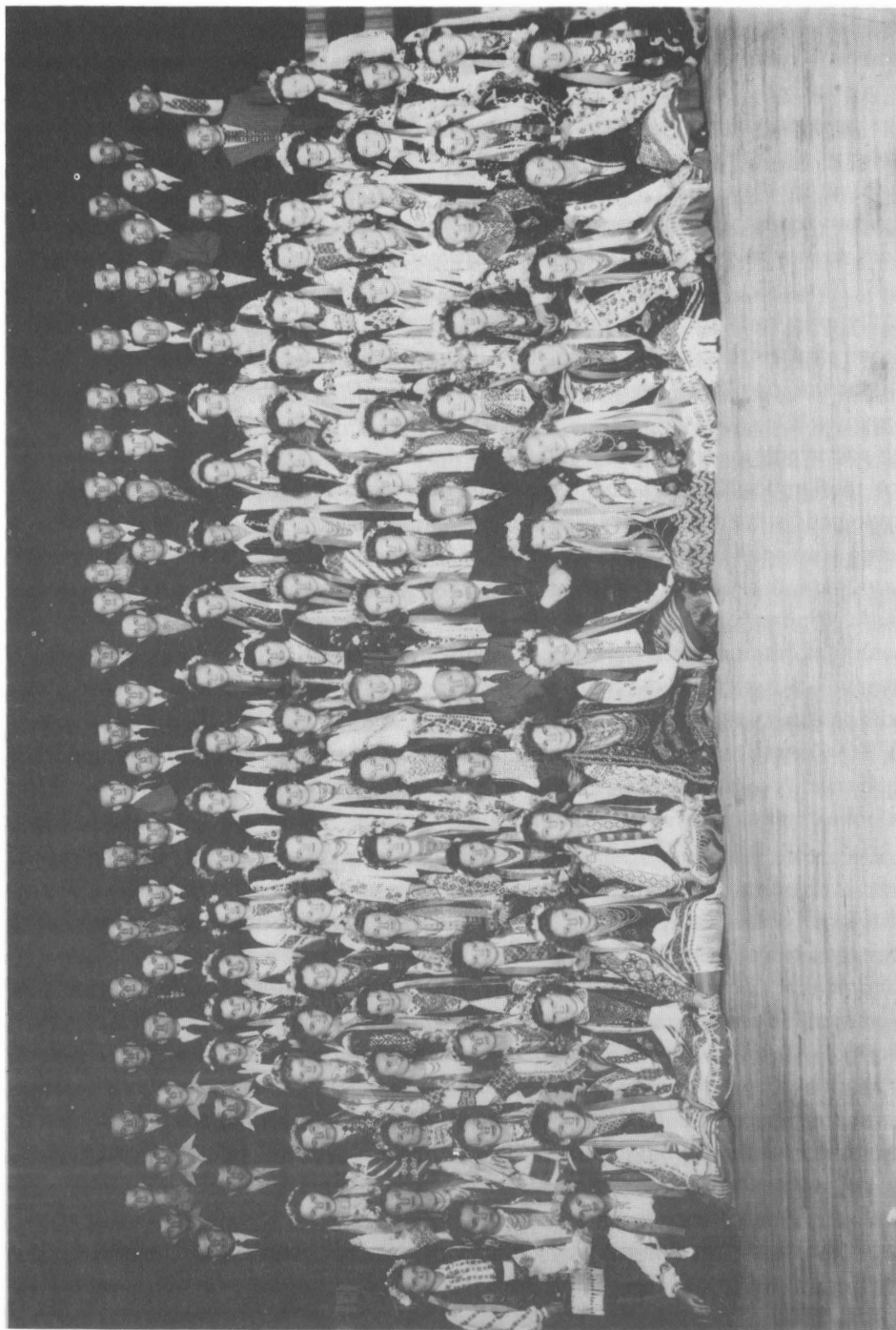
українства Америки й Канади жив наш прославлений усім культурним світом композитор і геніяльний диригент, великий український патріот — без сталих засобів до життя. Працювати, хочби й фізично, через недугу він не міг, а наша заможна громадськість та її установи, хоч як прикро про те писати, не знайшли можливості допомогти своєму великому землякові і навіть не подумали, щоб використати його знання!

Я звернувся до добрих, зичливих і культурних людей у Вінніпегу з проханням хоч якось допомогти тій людині. Згадаю хоч декого з них, це: покійні доктори Г. Новак, Б. Дима, П. Гуцуляк і П. Закус, аптекарі М. Залозецький і Симчич, о. д-р Василь Кушнір та інші. Вони склалися між собою і, щоб не вразити Кошиця, посилаючи зібране, вітали його з Різдом, Великодніми Святами, днем народження тощо, просили прийняти наше привітання та купити за вислане своїй дружині якийсь дарунок.

Під час курсів знаходили ми інші способи й нагоди для допомоги. Мусіли ми вважати, щоб проф. Кошиць, дуже чутливий на такі речі, не почувався принижений. Пригадую собі, що коли я, як культурно-освітній референт, приїхав до Монтреалу, дуже легко вдалося мені, при співпраці Володимира Гірянця, переконати тамошніх провідних людей, щоб вони влаштували в Монтреалі велику маніфестацію, давши зразковий хоровий концерт під проводом Олександра Кошиця. Український Монтреал захопився тією думкою, створено збірний хор зо співаків УНО, православної громади й любителів співу. Концерт відбувся з надзвичайним успіхом у великій концертній залі. Найбільше причинився до того о. Володимир Слюзар і члени УНО Євген Довгань та проф. Богдан Ковальський. Були до того причасні й інші українські громадяни Монтреалу, та з ними я був менше знайомий і не в силі по стільки роках пригадати собі їхніх назвищ.

У 1943 році Крайова Екзекутива УНО вирішила признати Олександрові Кошицеві сталу платню. Вирішити було легко, але виконати — трудніша справа. У Крайовій Екзекутиві був хронічний брак фінансових засобів, вона ледве давала собі раду втримувати канцелярію і сякий-такий зв'язок зо своєю підбудовою. Тоді ми — інж. Володимир Коссар і я особисто — позичили на ту ціль у нашого приятеля, одного з англійських адвокатів, \$2000 і з них виплачували Олександрові Кошицеві признану йому місячну платню. Ми лякалися, щоб він не відмовився її приймати, тому я запропонував йому написати історію української музичної культури, на рахунок якої то праці Крайова Екзекутива буде йому виплачувати місячні аванси. Це сподобалося професорові Кошицеві і він погодився на таку форму сталої платні, під умовою, що її висота не перевищатиме спроможностей організації. В той спосіб Крайова Екзекутива виплачувала проф. Кошицеві півтора року по \$175 місячно.

А він захопився ідеєю писати ту книжку й увесь свій час у Нью-Йорку віддавав на розшуки й записки потрібних до неї матеріалів, просиджуючи довгі години по бібліотеках. Зібрав стільки джерел до тієї праці, що задумував уже в 1945 році



Хор курсантів Вищих Освітніх Курсів у Вінніпегу 1943 року.
Посередині сидять, зліва: д-р П. Маценко, проф. Олександр Кошиць і проф. Роман Придаткевич

зачати її писати. На жаль не дійшло до того, перешкодила несподівана смерть Олександра Кошиця. Та не зважаючи на те, УНО зо своїм членством були горді, що здобулися на допомогу своїй великій людині, не дали їй коротати життя в жалюгідних умовах. Я особисто вважаю великою честю для мене, що доля судила мені взяти участь у тій благородній справі.

У 1944 році змінено назву курсів з “диригентсько- вчительських” на “Вищі Освітні Курси”. Тоді вже існував Осередок Української Культури й Освіти, йому передано їх ведення й утримання. Курси мали вже два відділи з окремими програмами: історично-літературний і мистецький. Якийсь час провадив їх ОУКО, а потім вони знову вернулися до Крайової Екзекутиви УНО.

Впродовж усього того часу, від перших курсів почавши, викладали на них: д-р Павло Маценко, що також був управителем курсів, д-р Яків Козарук, проф. Богдан Ковальський, проф. д-р Олександр Кошиць, о. д-р Василь Кушнір, о. С. Семчук, о. І. Шпитковський, д-р Лонгин Цегельський, Онуфрій Івах, І. Мельник, інж. Володимир Коссар і його дружина, Тетяна Кошиць, інж. Василь Топольницький, артист-маляр Петро Андрусів, о. д-р Юрій Федорів (у Торонті), проф. Роман Придаткевич, проф. Павло Юзик (теперішній сенатор), д-р Ярослав Рудницький, Іван Костюк, І. Сторожук, С. Тарновецький, Б. Купченко. Диригували хорами: в Торонті — Лев Сорочинський і проф. Нестор Городовенко, а потім разом Тетяна Кошиць і д-р Павло Маценко.

В 1949 і 1950 роки, і пізніше, управителями курсів були Тетяна Кошиць, д-р Ярослав Рудницький, д-р Богдан Боцюрків і Володимир Климків.

Народніх танців навчали: Петро Гладун (найдовше), Оленка Заклинська і Ярослав Клузь з Гамільтону.

Коли курси перебрав Осередок Української Культури й Освіти, на чолі їх стояв голова Осередку, що ним на початку був інж. Володимир Коссар, — уся інша праця й управительство перейшли на руки секретаря Осередку, д-ра Павла Маценка.

По курсах 1944 року, 21 вересня, помер Олександр Кошиць. Була це велика скорботна подія для курсів і для всієї української громадськості Канади й Америки. Похороном рішив зайнятися Комітет Українців Канади. Великий спільний хор співав “Панахиду” Кирила Стеценка, що її так любив Покійний. Поховано Олександра Кошиця в мавзолі на цвинтарі Ріверсайд у Вінніпегу.

Значення Вищих Освітніх Курсів — надзвичайно велике. Не диво, що їх ідею перейняли інші українські організації. Перша завела в себе такі курси Колегія св. Андрея у Вінніпегу, веде їх вона й досі. Ідентичні курси велися і в Колегії св. Івана в Едмонтоні, коли там був ректором автор цих рядків. Започаткували їх також на деякий час католицькі установи в Едмонтоні. Пізніше зробила це своїм звичаєм “Союзівка” в ЗСА.

Під впливом “Вищих Освітніх Курсів” і з уваги на свої організаційні потреби організація МУН покликала до життя “Провідницькі курси”, що відбувалися в



П'яті Вищі Освітні Курси. Оркестра Курсантів і Приятелів.

Зліва до права: Іванна Щепанська-Романів сидить четверта, і пан Снігура сидить п'ятий в першому ряді, Марія Говійка-Підкович сидить сьома і Лев Коссар сидить восьмий у другому ряді. Стоять: д-р П. Маценко, проф. Іван Мельник, Олена Лешук-Мицик, проф. Р. Придаткевич, Галя Хам-Доскоч, н.н., н.н., Михайло Орихівський

Сенді Гук над озером Вінніпег у Манітобі. Курсами завідував д-р Богдан Боцюрків. У першому році тих курсів, крім д-ра Боцюркова, викладали там ще проф. Павло Юзик і д-р Павло Маценко.

Курси, що почалися під назвою “диригентсько-вчительських”, перетворені пізніше на “Вищі Освітні Курси”, завжди стояли під прямим проводом культурно-освітньої референтури Крайової Екзекутиви УНО Канади. Перейшовши через короткий період своєї підпорядкованості Осередкові Української Культури й Освіти пізніше відбувалися під опікою УНО в Торонті.

Ідея, що постала в Канаді і вперше почала здійснюватися в організації Українського Національного Об'єднання Канади, поширилася тепер по всьому вільному українському світі. В різних центрах українського розселення ведуться вони в усіляких організаційних формах, найчастіше як літні вакаційні курси для молоді.

МИКОЛА ФОМЕНКО

ВІД РЕДАКЦІЇ: Несподівана смерть сл. п. Миколи Фоменка, видатного українського композитора, музика і педагога, вкрила важким смутком не тільки українські музичні кола, але й усю українську спільноту у вільному світі, серед якої і він сам і його твори були широко популярні. Заки появляться з-під пера музичних фахівців і друзів Покійного характеристики Покійного й оцінки його музичної творчості, на цьому місці передруковуємо статтю Павла Маценка, написану з приводу 60-річчя з дня народження Миколи Фоменка і надруковану у вінніпезькому “Новому Шляху” з 7 березня 1955 року.

Найбільшим клопотом кожного, хто хоче написати про життя й творчість українських композиторів, це брак потрібних для того джерел, а в першу чергу основних джерел, творів композитора. Тому треба пильно збирати “крихти” про цю творчість; деколи дістати один — другий твір і потім на цьому базувати опис. Не даром бл. п. п. М. Гайворонський писав (6.04.1949 р.): “Чи не вдарити у великий дзвін, щоб при Вашому центрі (Осередок УКО) оснувати Центральну Музичну Бібліотеку?”

Бібліотека є і в ній музичний відділ, але композитори не присилають творів. І зрозуміло, коли мати на увазі стан їх життя й творчості. Не маємо музичного журналу і не маємо, хоч би в більших часописах музичного критика із постійним кореспондентом. Про музичне видавництво, видно, і мріяти тяжко.

Ці думки прийшли при згадці, що 25 грудня 1945 р. український композитор Микола Олексійович Фоменко, що живе тепер у Нью-Йорку, переступив 60 років свого життя.

Виїжджаючи 1943 р. з України, композитор міг захопити тільки дещо зо своїх творів, немов на згадку, що він композитор. Підраховуючи (на основі його листів) актив композитора, виходить: 25 кращих років він жив і творив, будучи духово поневоленним москвосовєтською системою; потім прийшли роки війни, виїзд із Батьківщини, приїзд до Америки, небезпечна хвороба, недостатки. 1952 року композитор починає знову свою працю. Пише фортепіанову збірку для учнів 4-5 р. навчання, декілька пісень, великий вокальний твір “Баляду про Байду”, викладає теорію в Українському Музичному Інституті, диригує хором і др. Це такі початки в Америці.

Для загальної інформації повторюю вже друковані в українській пресі дані з життя композитора в Україні, а щоб хтось, бува, не помилився, як то сталося зо мною, треба знати, що в Україні є ще один композитор з цим самим прізвищем, це Юрій Фоменко, що народився 24 березня 1902 р. в Одесі.

Композитор Микола Олексієвич Фоменко, про якого тут мова, народився 25 грудня 1894 року в Ростові над Доном. Музику почав студіювати в 17-му році життя.

1915 р. його забирають до російської армії й висилають на кавказький фронт, де був двічі ранений. Під час цієї війни його батько переїжджає до Харкова, куди по закінченні війни приїжджає і М. Фоменко. В цьому місті він здобуває музичну освіту. У проф. Павла Луценка бере науку гри на фортепіяні, а в проф. Сем. Богатирьона студіює теорію композиції.

Композиторську працю почав М. Фоменко в Харкові 1925 року. Як подає В. Ревуцький ("Нові Дні", лютий 1955, стор. 24), його творчість декілька разів відзначали грошовими нагородами та високими фаховими оцінками. Разом і поруч із цим М. Фоменко працював як піяніст, диригент і педагог. В 1932-35 рр., був редактором видавництва "Мистецтво". Коли столицю України перенесли з Харкова до Києва, тоді він разом із композитором-співачком Константином Богуславським (якого пізніше вислали на заслання) відбував концертні поїздки по Україні, виконуючи власні і інших композиторів твори.

Перед Другою Світовою війною, два роки був головою державної екзаменаційної випускної комісії Харківської консерваторії.

Восени 1950 р. разом із дружиною, співачкою Ізabelою Орловською, приїхав до ЗДА.

Творчість М. Фоменка охоплює різні музичні форми, починаючи народньою піснею; які є "безпосередні і природні", як характеризує їх п. Д. Гординська-Каранович (див, те саме число "Нових Днів" - П. М.). Це обробки українських народніх пісень для голосу й фортепіяну, що поділені по їх сутності на циклі, як: "Жіночі портрети", "Юнацьке серце", "Пісні про УПА" тощо. Потім слідує пісні (понад 20) до слів Шевченка, Франка, Тичини, Сосюри, Крижанівського, Яра Славутича, Драй-Хмари і др. Написав також понад 50 дитячих пісень.

Головні твори М. Фоменка: 2 симфонії, три сюїти для симфонічної оркестри, смичковий квартет, марш для симфонічної оркестри, фортепіяновий концерт, багато камерних творів на фортепіан, скрипку, віолончелю, музики для фільмів і др.

Крім цих творів композитор написав оперу "Ганна" (незакінчена), оперу-казку "Івасик-Телесик", оперу (співогру) "Маруся Богуславка". В ЗДА написав педагогічну збірку на фортепіан "Майн Рейнбов", на голос із фортепіаном "Любіть Україну", слова В. Сосюри; баляду про Байду, терцет для жіночих голосів "Діва Марія", вокальне оформлення "Мойсея" І. Франка та інше.

Про характер творчості М. Фоменка можна судити тільки по відзивах музик, які мали нагоду ці твори студіювати, та самого композитора.

Піяністка Дарія Гординська-Каранович пише, що "Фоменко належить до того типу сучасних музик, що його межі визначили такі композитори як Чайковський, Скрябін і Рахманінов. Але Фоменкове відчуття і його цілий музичний світ наскрізь українські". І особливе "Микола Фоменко залишається романтиком навіть тоді, коли він користується мажорними засобами, щоб зблизити слухача до сприйняття виявів його поетичної, мрійливої душі" ("Нові Дні", стор. 25).



З 30-ліття диригентської діяльності, 21 березня 1948 у Вінніпегу. Одночасно — П. Маценко передає диригування хором МУН молодим диригентам, своїм учням. Зліва до права: пані Стефанія Маценко, д-р Павло Маценко, Антон Мартинюк, д-р мед., кузен пані Маценко

Про педагогічну збірку “Майн Рейнбов” наші визначні музики висловили свою думку в листах, наприклад: “Ці твори ... дають низку характерних образів побудованих на українському музикальному матеріалі і просякнених оптимістичним світовідчуванням”. (Проф. д-р М. Полевський). “...Цікаві, оригінальні, своєрідні речі ... Надзвичайно добре використані різні форми фортепіянової техніки, побудованої на українському мелосі” (Вадим Кіпа).

“Ці короткі, зразкові твори будуть притягати увагу нашої молоді українською народньою тематикою, а цінні вони мистецьким оформленням, безвадною, модерною піаністичною фактурою ... Це п'ять образків різних настроєм і змістом, а рівних під оглядом високого мистецького рівня...” (Роман Савицький).

Це безсумнівна правда. На мене “Майн Рейнбов” зробив враження джерельної води у спеку. Висока майстерність оформлення, легка до сприйняття піаністична фактура, бадьорість і одночасно українськість без “історичного” скигління, все це вказує на автора, як визначного майстра, що схопив усією душею поклик нової

української людини. Недаром і згадана збірка починається бадьорим, повним віри маршем на тему української, бойової пісні “Гей, нум, хлопці до зброї”. Дарма, що майстер ріс під тиском Москви — душа його бриніла в унісон із думками борців за Україну.

Ще 17 червня 1936 року О. Ольжич-Кандиба, пишучи про плянову і методичну музично-виховну працю, з гіркістю згадує про безвартісний музичний матеріал, який репродукується звичайно на наших концертах, академіях. “Речі чужі українському духові, речі упадкові або дефетистичні, вічне скигління, сахариновий сентименталізм, сльозоточиве бідкання ... Така музика глибоко чужа і суперечить цілому психічному наставленню... Вплив її шкідливий і взагалі це скандал, що закріплений у перманенцію! А поруч існує дужа, глибока, сутонаціональна й героїчна музика, що через дезорієнтованість, відсутність смаку, або чуттєву звихненість аранжерів, не знаходить собі вислову. Іде про те, щоб здобути вплив на духове формування широкої маси музичними засобами ... щоб дістала вона якісну і творчою снагою насичену українську музику. Я розумію під такою музикою не просто войовничі, чи, не дай Боже, гурра-патріотичні речі, а творчість, що відбиває мужнє схоплення життя та афірмацію (а не песимістичну неґацію) його”.

Ці думки Ольжича були викликані, коли я проглядав збірку” М. Фоменка “Майн Рейнбов”. Цей твір, а потім і “Любіть Україну” свідчать недвозначно, що автор їх творить “якісну і творчою снагою насичену українську музику”. Він сам до того признається й шукає шляхів до творення такої музики, що буде “відсвіжена”, зрозуміла “авдиторією” (це “широка маса” Ольжича — П. М.) і новою щодо музичної мови. Автор хоче виявити музикою “мужнє схоплення життя” і про це читаємо в нього: Підкреслювала критика, що я ніби лірик і що стихія героїки для мене чужа. Не знаю чи це так” (Згадувані “Нові Дні”, ст. 25).

Ця думка композитора та проф. М. Полевського про “оптимістичність світовідчужання” його в “Майн Рейнбов” говорить, що героїка для нього не чужа, а є власністю його світосприймання.

Павло Маценко

ОЛЕГ КАНДИБА
(Спогади про мученика-борця за Україну)
“Новий Шлях” 1945 р.

*“... Я смертю вирізьбив: ти стань і прочитай:
Одно святе є в світі, — кров людей хоробрих,
Одні живуть могили — вірних Батьківщині”*
Юрій Липа

Горні Черношіце коло Праги

Це назва містечка, яке лежить над швидкою річкою Беронкою, півгодини їзди поїздом від Праги. Воно повинно увійти в історію України, як один з осередків української політичної еміграції по втраті Української Держави 1917-1921 рр.

Там жили визначні українські політичні діячі й представники науки й мистецтва: корифей української сцени Микола Карпович Тобілевич (Садовський), поет відродження Олександр Олесь, поет і драматург С. Черкасенко, визначний математик і поет Е. Іваненко, М. Шаповал, Сірий, Д. Чижевський, Р. Лашенко, В. Коваль, А. Яковлів, О. Андрієвський, Ф. Слюсаренко та багато молодших діячів. Там знаходився клуб українських письменників і журналістів, а найбільше козаків і старшин українського війська, які озброювались наукою по високих школах Праги.

Ось в тому містечку почав свої емігрантські кроки й Олег Кандиба.

О. Кандиба

Десь, у 1923 р. поет Олесь якось спромігся спровадити з України свого одинака — сина Олега. Був він тоді молодою людиною без закінченої середньої освіти.

Познайомився я з ним зовсім випадково. Троє хлопців, всі високі й дорі дні, зайшли були до мого приятеля, де був і я, шукаючи для одного з них помешкання. Вони всі разом виїхали з України і всі належали там до комсомолу.

Кожний з них мав вже за собою історію. Один з них змушений був в Україні привчитись мовчати про себе, бо походив з попівської родини; другий був ярим комсомольцем і пишався тим, що втопив свого товариша, бо він не признавав комунізму й ходив до церкви. Суд його виправдав, як борця за комунізм. А третій з них був син Олеся — Олег Кандиба.

Скоро потім, той, що задушив товариша “усамостійнився”. Вчитись не хотів, а обрав собі легше заняття: їздив поїздами з колодами гральних карт у кишенях і обігравав наївних пасажирів. Наука в комсомолі не пішла в ліс ...

Інші два, О. Кандиба й С., закінчили гімназію й вступили до високих шкіл.

С. віддався технічним студіям, а О. Кандиба записався до Українського Університету в Празі, де був учнем історика-археолога В. Щербаківського. Одночасно вчився він і в чеському Карловому Університеті і був учнем також знаного в науковому світі Любора Нідерле, археолога й етнографа. Це давало йому прямий доступ до археологічних збірок Національного Музею, де він працював з визначним українським археологом Л. Чикаленком.

В якому році О. К. скінчив університет, не можу сказати. Чув я про нього, як про надійного молодого вченого, що він, як експерт, їздив на розкопи й про те подавав дописи до солідних чеських столичних журналів.

Малюнки із зустрічей

В готелі “Монополь” сидів О. Олесь в оточенні приятелів. Підсів і я. Говорили вони про молодь. О. Олесь згадав і про свого сина, який любить спорт, і тоді, звертаючись до мене, просив, коли буде можливим, звернути увагу на його сина, бо він любить купатись, а плавати не вміє, хоче вчитись боксу й боротьби, а не знає, куди йти.

Тоді ж я умовився з інструктором спорту п. М. Хворостенком і він взяв молодого Кандибу на свій курс у Черношицях.

Після того я зустрічався з О. Кандибою дуже часто. Він був тихої вдачі, замріяний, але рішучий і резолютний. До націоналістичної української ідеї прийшов не через агітацію й читання брошурок. Чистий патріотизм міг спостерігати у своїх високо інтелегентних і культурних батьків. В них ніщо не робилося для показу й за якимсь рецептом. Патріотизм був виявом глибокої і щирої любови до рідного народу, його культури, традиції та до землі дідів — до України.

В пізніших роках той патріотизм молодик посилив студіями історії та археології.

В дні, вільні від науки, або вечорами О. Кандиба й С. часто заходили до мене, хоч треба було йти аж до другого села, й тоді просили мене йти з ними на прохід у ліс чи поле й там, на дозвіллі, вони розпитували про минулу боротьбу, бомбували запитаннями, які зроджувала буйна, ідеалістична молодість.

Їхні відомості про неуспіхи визвольної боротьби в минулому й сучасна назверхня неактивність і розбиття викликали в них гострий протест і бажання негайної голосної дії, щоб розбудити сплячих. Тяжко було розтовмачувати їм події й охолоджувати їх запал. Я завжди й уперто твердив, що треба скінчити гімназію, вступити до університету, навчитись думати, хоч в середині й вогонь палить, та бути людьми знання й твердої волі. І що тоді напевно їх праця для України буде стократ кориснішою, як тепер.

Та як такі “тверезі” думки могли подобатися буйним молодцям?!

Однієї ночі почув я легкий стукіт у шибу мого вікна й почув: “Пане отамане, вийдіть до нас!” (їм страшно імпонувало оте “отаман” і хоч як їх не переконував, що я ніколи таким не був, вони тримались свого, бо, мовляв, я був старшиною, походжу з козацької родини, а вони також козацького роду, то й чому їм не кликати старшу від себе людину “отаманом”!)

Я вийшов до них. Вони потягли мене в недалеке поле і хоч нас ніхто не чув, шепочучи розповідали про цілї пізньої візити:

“Ми вже не можемо бути неактивними, нам соромно сидіти й спокійно дивитись, як вороги знущаються над ім'ям України, як мордують наш народ. Ми хочемо так запротестувати, щоб чув весь світ!... Дайте нам пару бомб!...”

Я подивися на них та й кажу, що ніколи бомб не робив і не вмію їх робити.

Як так! — відповідають здивовані — Та ж ви отаман і кажете, не вмієте?!

Так, не вмію, відповідаю. Довго потім говорилося з ними про їх благородний запал в охороні найдорожчого для кожного українця, але й стверджувалося, що гуркіт буде напевно, може й дуже великий, але чи він принесе сподівані користі? Чи не сильнішим буде виступ, як вони скінчать високі школи й тоді в слові, в письмі і, може, в чинних виступах запротестують перед світом!

Ідеалісти засумовані вертались додому.

Чудового літнього дня 1928 року ходили ми з Олегом Кандибою по прекрасно оброблених полях коло Горніх Черношиців, пригадували наші українські поля. Ми були на горбі, а в долині перед нами простягалась чудова долина. Там, з другого боку, під лісистим горбом вужем звивається прудка ріка Берунка. Гарно, спокійно й затишно, як в добре загосподареній хаті. Все на місці, чистеньке. Легкий вітерець хвилями причісує збіжжя. Зачаровані картиною, сиділи на горбі мовчки. Тишу нарушив О. Кандиба. Він витяг з кишені книжечку й подав мені. Дивлюсь: О. Лелека, Рудько, (житєпис одного півня). На обкладинці надпис: "Дорогому п. П. Маценкові, автор". Питаю, хто той автор. То ви Лелека? Він, засоромившись, каже, що так його любить кликати тато. Пояснив, що то батько зробив йому приємність...

Дав надрукувати те "мазання" й сьогодні, на день народження, підніс йому той дарунок. Видно було, як він був задоволений вчинком батька, хоч, немов і протестував: "бо ж як можна друкувати таке "мазання". Це був перший друкований його твір.

Родина Олесів переїхала до Ржевнів. Там пані Олесева була управителькою дівочого інтернату української гімназії. Для молодого Олеса, який вже студіював в університеті, відкрилось широке поле діяльності між молоддю гімназії. При гімназії проф. Подільський зразково організував пластуство. Там минав весь вільний час Олега. В Ржевніцах між вчителями гімназії жило багато також емігрантів. Жив там український сенатор, проф. Українського Університету С. Шелухин. До нього часто приїжджали його друзі, такі, як проф. Біднов, О. Андрієвський і інші. Коло Ржевнів жили професори Артемович, В. Сімович, Лоський.

О. Олесь пристрасно любив ловити рибу. Бувало, з раннього ранку сидить коло ріки, задивлений у воду. Поплавки мирно спочивали на поверхні води, жодна рибка їх не клювала. Не помагало тому й те, що тих вудок було розставлено чотири. Коли хтось приходив до нього над ріку, він дуже просив сидіти тихо, бо риба повтікає ... Наближався вечір, а риби немає. Про той успіх знав його син. Приїхавши з Праги, він скоренько поспішав до ріки, роздягався й обережно брів, але без вудки і будь-яких інструментів для ловлі риби. Зупинявся і весь завмирав. Тоді він зовсім нагадував мисливського пса — то він спостерігав рибу й готувався її спіймати руками. Ось звинний і блискавичний рух — і в руках щупак. Так інколи він зловить декілька гарних риб. Тоді він одягнеться й поспішає до батька. Неспостережливо засилить на гачок однієї з вудок батька щупака, а сам тоді "офіційно" йде до батька. "Тату — чуєте потім — та як то ви ловите, про що ви думаєте? Дивіться, он там поплавки з тієї вудки давно у воді!"

Олесь підтюпцем біжить до вудки і ... витягає щупака. Радість риболова

надзвичайна. Потім ідуть додому й варять юшку з риби. Весело ї їдять, а як ї не стане, тайна відкривається й батько страшно гнівається, прозиваючи сина за той спосіб ловлення риби “хапуном”. Весело тоді в родині Олесів.

Я скоро залишив Ржевниці, де почав був працювати також у гімназії й опинився у Відні. Минуло так пару років.

У 1931 році я несподівано дістав листа від О. Олеся з повідомленням, що його син запрошений Державним Природничим Музеєм у Відні для переведення класифікації великої і вельми цінної збірки кераміки. Між іншим, в тій збірці був окремий відділ кераміки з Буковини.

Ранньою весною того року до мого помешкання увійшов високого зросту (може 6 фітів і пару інчів), гарної будови, руський чоловік. Це був доктор Олег Кандиба — багатонадійний молодий український вчений, член асоціації дослідників при Пібади Музею Гарвардського Університету в Кембріджі, в Америці; член Оксфордського Університету, Державного Археологічного Інституту в Празі і т.д. Це був також вже відомий українцям письменник (перший псевдонім О. Лелека) і поет О. Ольжич. Якраз тоді він надрукував ряд філософічних віршів “Із археологічного циклю”. Незабаром потім вийшла друком його збірка віршів “Рінь”.

У громадсько-політичному житті він був також в певних кругах відомий як один з активних діячів ОУН.

Про його вартість і значення добре знала й Москва, бо часто, нападаючи на закордонних українських письменників, найбільше “величала” прийнятим у них способом лайки: Донцова, Маланюка, Ольжича і ... Коновальця.

Ольжич зупинився у мене й тоді я мав нагоду пізнати його ближче, вже як дорізу людину.

У Відні я побачив в О. Ольжичу врівноважену, скупку на слова й певну себе молоду людину. Одні сині очі інколи зраджували думку. В них при мові про події й працю перебігали стальові іскри, й скоро зникали.

Любив він самотність, природу й звірят. В самотині стало співав бадьорі українські пісні. Навіть відпочиваючи, бурмотів собі тихенько якусь мелодію. Запитав колись, яку то він співає пісню, а він усміхнувся й відповів: “Я не співав. Я думав про одну роботу. Так і моя мама, коли про щось поважне думає, вона тоді співає пісню”. А потім слідував цілий психологічний трактат про українців.

Ходили з ним по чудових парках Відня, в зоологічний садок у Шенбрун. Там, надивившись на звірят і птахів, він довго сидів задуманий, а потім підняв випадковий камінець, крутив його в своїх великих пучках і почав розповідати про той камінчик, про його переживання в століттях і так тим захопився, що прозрадив свою тайну думку-ідею.

Казав: “Я тепер написав декілька віршів і назвав їх “Із археологічного циклю”. Вони, бачте (один процитував), короткі й багатьом не будуть зрозумілі, бо ж то археологія ... Я маю думку написати археологічний роман, а джерелом до того будуть викопалини, декілька чудових і цінних черепочків (кераміка). Якби ви тільки знали, яку чудову історію вони оповідають! Я зроблю з них знимку і подам як

мotto до роману. Знаєте, захоплювався він, вони так докладно розповідають про нашу культуру ще далеко до Христа! І то зовсім певно, що про нашу і на наших історичних землях!”

Може з годину розповідав він мені про життя наших предків у ті далекі часи. Про їх запити духовні, про про устрій громадський, про вигляд сіл, хат ... Так розповідав йому український черепочок...

Працюючи у музеї, він завжди знаходився в піднесеному настрої. Якось вернувся з музею схвильованим і, подивившись на мене, сказав: “Я вже не можу стерпіти, але прошу, затримайте це, що скажу, тільки для себе. Можете собі уявити, сьогодні тутешній славний кераміос так міг страшенно помилитись! Він мені показував клясифіковані ним збірки й про одну з них сказав, що вона походить з 1000 року перед Христом ... А я її перед тим оглядав і записав собі, що вона напевно походить з 2000 року перед Христом. Подумайте тільки, такий вчений помилився на 1000 років!”

Я його заспокоїв, кажучи, що людство від того не потерпить. Шкода нервів. Він подивився на мене, розвів руками, щоб щось сказати і почав реготати.

“О, це правда, свята правда! Людство не потерпить, а як так, то скоро вечеряймо й ходім на концерт оперного хору. Я музику люблю, та ще й Палестрину! Це також археологія, а сьогодні диригує чудовий археолог Ф. Шальк”.

Другий раз завітав він до Відня у 1934 році, переїжджаючи з Югославії, де був експертом на розкопках згаданого Пібади Музею.

В часі свого побуту він хотів бачити місце, де українські запорозькі козаки мали позицію, коли спричинились до врятування у 1683 році Відня від турків. Багато співав мені цікавих сербських пісень — він їх досить записав (текст) і захоплювався їх багатою мелодією та подібністю до української пісні.

Інша тема, яка займала його всього — це націоналістична преса. З його мови я зрозумів, що він, мабуть, був пресовим референтом. Він просив мене присилати свої писання на музичні теми, а він їх буде посилати до “Самостійної Думки”. Робив я те з великою приємністю. Вже з Праги він писав про дальші завдання.

17 червня 1936 р. наспів від нього лист, в якому він просив поставити основно і широко музичний відділ журналу “Самостійна Думка”. Це потрібно, щоб піднести рівень музичних творів, щоб викинути речі, які не будують: вічне скигління, сахариновий сентименталізм, сльозоточиве бідкання. Така музика чужа сучасному героїчному світовідчуттю нашої нації. Такий стан у великій мірі твориться відсутністю у нас громадського музичного виховання через пресу, відсутністю відповідальної музичної критики та рецензій...

Треба видати порадики для диригентів та під тим кутом складені нотні збірники для гуртового й індивідуального виконання. Треба дати якісну і творчою снагою насичену українську музику. Я розумію під музикою не просто войовничі, чи, не дай Боже, гурра-патріотичні речі, а творчість, що відбиває мужнє схоплення життя — писав О. Ольжич.

Діставав я й інші листи в цій і подібних справах, писаних від його імени. Він, здавалось, був скрізь. Активний, працьовитий, талановитий аж до прозорливості й

через те багато людей не могли відчутися й зрозуміти його віршів.

Критика “батьків” майже мовчки минала пророчі слова суворих віршів молодого й прозорливого поета. Ось його вірш до молоді:

*Ми вийдем жорстоке зустріти,
Заховане в ранковій млі,
І стануть не луки, не квіти —
Каміння саме на землі.*

*І будуть не сонце, не обрій,
А сірість похмурого дня,
(На сірім граніті хоробрі
Різблять своє мужнє ім'я).*

*Шляхи, велетенські гадюки...
Невгнутий, розмірений крок...
Діла і змагання сторуки
І смерть, як найвищий вінок.*

“Вік героїв величний надходить і щонаочі на небі мечі” — писав мученик-поет у передбаченні будучого. Стали потужні й невидимі армії забутої в світі героїчної нації. І та армія встала й прославила себе своїми діями навіки.

Залопотіли прапори німецьких “суперменів”; наїжився північний московський хижак і простяглися їх криваві руки над Україною. Залляла землю героїчна кров новітніх борців за Карпатську Україну — там в перших рядах Ольжич. Зависла грізна хмара над землями Заходу й Сходу України — і там виконує він найвищі призначення.

Недарма же він ще в археологічних віршах попереджав українців про прихід “Страшного Суду”:

*Посеред лісів, степу
Ловіте тугу труб!
Двигтить і земля і небо,
Надходить Страшний Суд.*

*Роздайте одежі гарні
І коні й воли всі:
Достаток лише марність.
І щастя — сліпий гріх.*

*Забудьте жінки й діти,
Невільні звільніть серця,
Легкі і ясні йдіте
Узріти лице Отця.*

*І небо й земля в хмарі,
Нечуваний вітер дме.
Господнє ім'я — Кара,
Господня хвала — меч.*

В Європі запалала війна. Німці вирішили, сплюндрувавши Україну, винищити її людність, провід та культурні здобутки народу, обернути її в колонію Німеччини. Московський хижак, що століттями висисав українську кров, грабував з достатків і всіх прав український народ, зібрав всі сили й вступив у відчайдушний бій з німцями. І вже навіть у час тієї боротьби ганебно ошукує світ, називаючи армії українськими, обіцяючи українцям свободу й складаючи угоду з Західними демократіями, яких ненавидить більше, як Німеччину і при їх абсолютній допомозі стає переможцем Німеччини.

В часі тієї боротьби український актив не спав. Він був скрізь. Жодні перепони німців і москалів їх не спинили. Ріками лилась кров новітніх героїв. Падали села, міста, горами розкидані по широкій Україні трупи вірних їй дітей.

Боролись вони з найбільш потужними ворогами світу, на всі боки, не маючи фабрик, арсеналів, підготованих в час миру старшин генерального штабу й вимуштрованої армії. І не впали, не заломились. Перемога імперіялістичного хижака — Москви — часова, бо переміг незламний дух армій борців за українську свободу й повну незалежність. Бій продовжується й далі.

В тому бої на всі боки одним із головних керманців був Олег Ольжич. З листа Д. Андрієвського як свідка діяльності Борця-Мученика:

“Знав я д-ра Кандибу особисто, хоч і не дуже близько. Здибав його пару разів, чи то при нагоді його нелегальних приїздів, чи то при нагоді його недавнього побуту в Галичині минулої осені 1943 р. Багато ліпше знав його з переказів та організаційної праці. Він займав у нашій організації одне з цільних місць. Син поета Олеся, сам поет і письменник, молодий, багатообіцяючий вчений-археолог, що працював над питаннями нашої праісторії і вложив у науку цінний вклад своїми студіями над Трипільською культурою, він замолоду вступив у ряди ОУН. Людина великої моральної сили, безмірно відданий національній справі, він визначився своєю діяльністю в часи Закарпатської епопеї, пізніше виніс на своїх плечах тяжку спробу державного будівництва на Східних Землях 1941 р., а останнім часом стояв на чолі організаційного життя і праці на Західних Землях. При тій роботі я його бачив і подивляв його духові якості”.

Згинув О. Кандиба десь 9-10 червня 1944 року. Той, хто кликав до бою, до героїчних діл, який сам тими ділами керував, кінчив героїчно. Сам загинув, але не зрадив таємниць організації й імен борців. Вони ідуть далі в бій. Його місце мусить заступити інший, беручи в зразок незламність і святу відданість свого попередника. Олег Кандиба — залишається вічною емблемою боротьби Української Держави.

З ним загинула незчисленна кількість борців. Вічна їм пам'ять. Вдячний український народ ніколи їх не забуде, і коли буде шанувати їх провідника, одночасово віддасть пошану їм всім.

Великий український поет О. Олесь, який також вмер в роки цієї війни, ще перед війною написав надхнений вірш-поклін борцям. Він, мабуть, і не здогадувався, що в числі тих, безсмертних, скоро опиниться і його син-одинак, нащадок славного козачого роду, Олег Кандиба.



Олег Кандиба-Ольжич

ВІЧНА ПАМ'ЯТЬ ГЕРОЯМ-БОРЦЯМ!

*“Я бачу вас, святі могили,
Без написів, імен, хрестів,
Лише квітки в стопах вас вкрили
Під тихий-тихий плач дощів.*

*Хто в них? Чиї тіла гарячі?
Хто назве лицарів, борців?
Хто втрату надії оплаче,
Коли поховано співців?*

*Благословенні будьте нині,
І присно, і до вік віків!
Світить, як зорі, Україні!
(Я бачу Вас! — О. Олесь)*

Марійка Підкович

УКРАЇНСЬКІ ЛІТНІ КУРСИ УНО — ІСТОРИЧНИЙ ПЕРЕГЛЯД **(“Збережіть свою самобутність у всьому” ... Жан Жак Руссо)**

Стільки молодечої краси в стилевих українських строях. Українська громадськість, численно зібрана, рясними оплесками нагороджувала кожний виступ курсантів Вищих Освітніх Курсів УНО.

Щорічні курсанти це дуже гарні, підібрані гурти української молоді. Вони скористали з науки, що їм намагалися їм передати всі вчителі. Курси влаштовані для української молоді, мали за ціль:

- а/ збереження і плекання української мови й культури,
- б/ підготувати молодь до організаційної праці,
- в/ познайомити молодь з сучасним життям українців Канади й України.

★ ★ ★ ★ ★

На початку 1940 року українці Канади зрозуміли, що їм бракує своїх культурних працівників, що могли б вести культурно-освітню працю по українських організаціях. “Тому, що відчувається брак фахівців для ведення хорів і Рідних Шкіл, Культурно-Освітня Референтура КЕ УНО плянує в липні і серпні цього 1940 року, в м. Торонті відбутися “диригентсько-учительські курси” — читаємо в “Новому Шляху” з 13 червня 1940 року.

Резервуар української молоді був великий, але тоді в існуючих організаціях бракувало диригентів хорів, інструкторів українських танців й учителів українських шкіл, щоб вести як слід організаційну працю.

Першим організатором і директором курсів був д-р Павло Маценко, який добре розумів цю вимогу часу. В порозумінні з ним Українське Національне Об'єднання проголосило курси для підготовки культурно-освітніх працівників під назвою: “Диригентсько-вчительські курси”. Це сталося 1940 року в м. Торонті, Онтаріо. Крім д-ра Маценка викладали на курсах: д-р Яків Козарук і проф. Богдан Ковальський.

У своїх споминах д-р Павло Маценко, як керівник тих курсів пише: “Крім музичних предметів навчалися на курсах ще українознавство, теорія ведення Рідних Шкіл у Канаді, в коротких зарисах викладалася педагогічна психологія, подавалися основні відомості про українську сцену, рахуючи з тим, що випускникам курсів прийдеться на місцях співпрацювати з самодіяльними гуртками драматичного мистецтва.^{1/}

Управа курсів рішила зробити прилюдне закінчення курсів перед українською

^{1/} Ст. 123. “Початки моєї праці в УНО” — д-р Павло Маценко. Ст. 120-132. *Далековидом по минулому* — Збірка спогадів та спостережень. Упорядкував і зредагував Зиновій Книш. Срібна Сурма, Торонто, 1984.

публікою — концертом. Д-р Маценко добре розумів, що з 19-ти курсантами не можливо створити хор, з яким курсанти могли б відбувати свої вправи й диригувати на кінцевому концерті курсів. З уваги на те він запросив до хору курсантів любителів співу м. Торонто і щоб його диригентом був світової слави проф. Олександр Кошиць. Робилося це не тільки на те, щоб притягнути широкі кола української спільноти, але й на те, щоб одночасно піднести значення курсів. Перший концерт курсантів “Диригентсько-вчительських курсів” відбувся з великим успіхом в Українському Домі. Управа курсів одержала багато листів з гратуляціями. Зразу ж по закінченні курсів, сім їхніх учасників почали працювати в громадських установах. Інші також проявляли більше зацікавлення українською культурною працею.

В 1941 році “Диригентсько-вчительські курси” влаштовано у Вінніпегу, Манітоба. На них вписалося 36 курсантів з далеких і близьких місцевостей Канади і ЗСА. Крім приготування диригентів хорів та вчителів Рідних Шкіл, у програму введено навчання українських народніх танців, які провадив Петро Гладун. Закінчивши курси, випускники дістали документи на право інструкторів танців. Кінцевий концерт відбувся у залі будинку “Плейгауз” і хором знову диригував проф. Олександр Кошиць. На концерт не тільки прийшли слухачі ширшої української громади, але й представники музичного життя м. Вінніпегу і радіовисильня “Сі-Бі-Сі”, яка записала 4 пісні і передала їх на всю Канаду.

У 1942 році відбулися треті курси знову в Вінніпегу з дуже великим успіхом. Громадськість почала ставитися до них, як до поважної загально-української інституції. Ці курси були темою дискусії Комітету Українців Канади 23 вересня 1942 року, де було сказано, що такі курси є важливі і вони “вповні заслуговують на широку підтримку українського загалу”^{2/}.

На закінчення третіх курсів знову влаштовано для громади концерт, на якому проф. Джордж В. Сімпсон виголосив вступну промову. Пізніше він написав до д-ра Павла Маценка листа, в якому схвалив його діяльність як і управи УНО, стверджуючи, що вони своєю працею не тільки причиняються до піднесення української культури, але також і канадського культурного життя. Проф. Сімпсон піддав тоді думку, щоб заснувати українську культурно-мистецьку організацію, яку остаточно Екзекутива УНО зреалізувала, створивши Осередок Української Культури й Освіти в Вінніпегу.

Значення курсів зростало з кожним роком, збільшувалася кількість учасників, поширювалася їхня програма, а разом з тим більшало й число викладачів, яке із початкових трьох — зросло до 19. Було ясно, що курси були потрібні і цю прогалину заповнила тоді велика організація УНО. Не малу роль в розвитку курсів відіграло ім'я Олександра Кошиця, яке теж притягало курсантів.

У 1944 році змінено назву курсів з диригентсько-вчительських на “Вищі Освітні

^{2/} Ст. 127. Там же.

Курси” (ВОК). Тому, що тоді вже існував Осередок Української Культури й Освіти, йому передано їх організацію, ведення й утримання.

ВОК відкрито не тільки для молоді членів УНО і Братніх Організацій, вони були доступні для всіх українців різних політичних груп і церков. ВОК стали необхідністю для громадськості і послужили прикладом для інших, як забезпечити майбутність свідомого українства в Канаді і продовжити діяльність українських організацій.

До 1951 року, ВОК щороку влаштував Осередок Української Культури й Освіти у Вінніпегу або одночасно в Торонті. Перших п'ять років ВОК проіснували самостійно, а останніх п'ять років провадилися під управою Осередку Української Культури й Освіти. У тих роках ВОК знаменні тим, що викладали на них: Проф. Олександр Кошиць, відомий музик-композитор, його дружина Тетяна Кошиць, покійний сенатор і професор Павло Юзик та скрипаль Роман Придаткевич з Нью-Йорку.

Хор курсантів відбував свої проби під керівництвом проф. Олександра Кошиця, а українських танців навчав Петро Гладун. Тоді було багато курсантів, часом їх число перевищало сотню осіб.

За час від 1944 до 1963 року відбулося 18 Вищих Освітніх Курсів Осередку Української Культури й Освіти у Вінніпегу. За згадані роки свого існування ВОК випустили понад 800 курсантів, а між ними пізніше диригентів і вчителів для Рідних Шкіл. Це було велике надбання культурних робітників і свідомих українців Канади й Америки.

Давніми роками майже всіма виявами мистецько-культурного життя УНО керували колишні курсанти, наприклад: “Хор ім. Олександра Кошиця” у Вінніпегу — диригент Володимир Климків; хор “Дніпро” філії УНО в Судбурах — диригент мгр Ольга Рогатин. Завдяки ВОК, українська суспільність збагатилася такими талановитими та добре вишколеними інструкторами народних танців і диригентами як: пок. Петро Марунчак, Галя Хам-Доскоч, Марія Голівка-Підкович, Левко Коссар, Іван Ковалишин, Мирослав Куць, Надія Корпусь, Іванна Щепанська-Романів, Одарка Холодило-Сірська та Леся Біленька-Антонів. Можна сказати, що виступи всіх їх на різних українських і неукраїнських імпрезах були дуже успішні. Це доказ, що колишні курсанти не змарнували часу.

Сьогодні мистецькі гуртки є важливим товчком і виявом активності української молоді в Канаді в культурно-мистецькій ділянці, вони зміцнюють її українську національну свідомість і дають почуття національної гордості.

Яке значення Вищих Освітніх Курсів?

Значення Вищих Освітніх Курсів — надзвичайно велике. Не диво, що їх ідею перейняли інші українські організації. Ідентичні курси велися і ведуться й досі в Колегії св. Андрія у Вінніпегу, в Колегії св. Івана в Едмонтоні. Започаткували їх також на деякий час католицькі установи в Едмонтоні. Пізніше зробив це своїм

звичаєм Український Народний Союз у Джерзі Ситі на оселі “Союзівка” в ЗСА.

Ідея, що постала в Канаді і впреше почала здійснюватися в організації Українського Національного Об'єднання Канади, поширилася тепер по всьому вільному українському світі. В різних центрах українського організованого життя вони ведуться в різних формах, найчастіше це літні вакаційні курси для молоді.

Літні Курси УНО під проводом Шкільної Референтури КЕ УНО:

Крайова Екзекутива УНО під час нарад 25 і 30 травня 1965 року, з участю голови ОУКО сенатора д-ра Павла Юзика прийняла пропозицію Дирекції ОУКО і вирішила організувати 19-і ВОК у Торонті спільно з центральними Братніми Організаціями. Шкільна референтура КЕ УНО перебрала підготовку і ведення курсів, а організаційною працею для переведення курсів проводив секретар КЕ УНО мгр Євген Мастикаш. Рішено відбути ВОК в часі від 2 до 28 серпня 1965 року в Торонті. У програму ВОК включено предмети з ділянки українознавства, в першу чергу української мови.

Курсанти, що закінчили ці курси, складали іспити з української мови, а управа ВОКурсів подбала, про визнання зложених іспитів згідно з вимогами канадської шкільної влади у програмі навчання учнів в 9, 10 і 12-тих класах середньої школи (“гай скул”). Заразом устійнено, що програма ВОК включатиме в собі теж і справу вишколу виховників та виховання для ведення літніх осель і доросту в нашій організаційній системі УНО і БО. У той час кожна філія УНО відчувала брак кваліфікованих виховників молоді. Членство системи УНО доложило всіх старань, щоб вислати найбільше учасників на ВОК в Торонті. На директора ВОК запрошено мгр-а Володимира Шелеста, професора університету в Ватерлю, Онтаріо. Його заступником був д-р Василь Верига, а організаційним референтом-керівником мгр Є. Мастикаш, секретар КЕ УНО. Навчання на 19-тих ВОК відбувалося продовж місяця серпня в домі філії УНО Торонто-Місто від год. 9:30 ранку до 6:00 години вечора. У суботу по полудні курсанти відбували організовані прогульки, щоб познайомитися з містом Торонто, а в неділі виїжджали автобусом на оселю філії УНО Торонто-Місто над озером Сімко. Там вони брали участь у Богослуженнях, опісля проводили час на спортових грах, купелі в озері та відпочивали.

Позамісцеві курсанти-хлопці проживали в Інституті св. Володимира в Торонті, а дівчата при родинях членів УНО, де й снідали, а обіди і вечери приготувляли в кухні УНО членкині ОУК Анна Щур і член УНО Іван Матчук. Всіх зареєстрованих курсантів було 20 осіб. Під кінець останнього тижня навчання ВОК відбулися письмові й усні іспити курсантів з участю директора ВОК. Осягнення мети — успішне закінчення треба завдячувати, крім пильності в науці й добрій поведінці курсантів ще й дбайливому підборі високо-кваліфікованих викладачів до поодиноких предметів з українознавства.

Одним з поважних успіхів цих курсів було те, що шкільна влада визнавала іспити з української мови на них. Шестеро учасників курсів із Саскатуну зложили

іспити з української мови, які були визнані шкільною владою в Саскатуні. Зрештою, важність уже давніших зложених іспитів перед комісією ВОК і ОУКО визнавали у трьох провінціях Канади, а саме: в Саскачевані, Алберті і Манітобі.

У 1965 році, одна курсантка, що закінчила навчання в Рідній Школі та в Середніх Курсах Українознавства, окремо зложила іспит перед комісією ВОК в Торонті з української мови і літератури та одержала свідоцтво з оцінками. На тій основі вона одержала визнання зложених іспитів з української мови в “Тічерс Коледж”, Торонто і так само два кредити як із кожної іншої мови при закінченні середньої школи (“гай скул”) і її прийнято до цього “Тічерс Коледжу”.

Іспити ВОК признавали університет у Ватерлю і “Тічерс Коледж” у Торонті. Це є практичний здобуток чи досягнення минулорічних ВОК в Торонті, що її організувала й переводила КЕ УНО.

У 1966 році рішено відбутися Українські Освітні Курси на оселі УНО “Сокіл” над озером Сімко. Адміністративно-господарськими справами, як приміщення і харчування курсантів і викладачів, зайнялася філія УНО в Торонті.

Для курсантів поставлено новий будинок, з двома великими викладовими залами, а по обох боках будинку є 8 кімнат для вчителів і курсантів.

На оселі є гарна, в гуцульському стилі, каплиця і в ній кожної неділі відправлялася Служба Божа. В ній брали участь не тільки курсанти, але й усі учасники дитячого табору, мешканці табору і гості. Всі імпрези відбувалися в павільйоні над озером.

На кервіника ВОК запрошено мгр Надію Попель. У програму ВОК включено: предмети з ділянки українознавства, вишкільні практичні і теоретичні лекції для виховників і виховниць Доросту УНО і БО, як також спорт і вперше на цьому курсі включено основи водного спорту — плавання і веслування на човнах.

Після багаторазових окремих закликів, звернень і обіжників КЕ УНО до філій УНО, на ВОК зголосилися і взяли участь 22 курсанти. Учасниками цих курсів була молодь, що закінчила навчання у Рідних Школах і не мала змоги продовжувати його в середніх школах тому, що в їхніх місцевостях не було таких курсів українознавства. Теж були й такі, що під час шкільного року навчалися на середніх курсах українознавства, а на час літніх вакацій рішили доповнювати і поглиблювати свої знання. Запроваджено окремі години для розмовної практики, читання, усний переказ для всіх тих, що українською мовою володіли слабше.

На увагу заслуговує те, що іспити зложені при закінченні ВОК з української мови і літератури визнавалися вже в 1965 році не тільки на канадських університетах західних провінцій — Алберті, Саскачевану і Манітобі — але і в провінції Онтаріо, в університетах Оттави, Ватерлю та в “Тічерс Коледж”, Торонто, де іспит з української мови і літератури ВОКурсів зачислено як два кредити так, як з кожної іншої мови.

В 1967 році організуванням ВОКурсів займався секретар Президії і КЕ УНО

мгр Євген Мастикаш. Від початку квітня ц.р. з канцелярії КЕ УНО вислано повідомлення і різні форми про курси. Керівником 21-их ВОКурсів була мгр Надія Попіль.

22-гі ВОКурси відбулися на оселі “Сокіл” у 1968 році.

Керівником-директором цих ВОКурсів була мгр Надія Попіль.

У 1969 році (23-ті) ВОК переіменовано на Українські Освітні Курси УНО. Директоркою УОКурсів була Марія Кінасевич. Курсантів було 21 і їх рівень був дуже різnorідний. Курсантів, що слабо володіли українською мовою, замість української літератури, навчали правильно читати, писати, практично засвоювати правописні і граматичні правила української мови, а передусім розговорної мови. Усіх інших предметів вони вчилися разом з іншими курсантами.

24-ті, 25-ті, 26-ті, 27-мі і 28-мі УОКурси відбувалися під управою директорки Марії Кінасевич від 1970 до 1975 року.

Керівником 29-их і 31-их УОКурсів у 1976 році був мгр Євген Мастикаш.

Директором 30-их і 31-их УОКурсів був мгр Богдан Голинський, шкільний референт КЕ УНО. 7-го липня 1977 р. курсанти виступали в програмі імпрези Івана Купала і вивели інсценізацію поеми Тараса Шевченка “Причинна”, що її підготували Параня Гарасимчук, мгр Богдан Голинський і Людмила Пукса.

Директоркою 32-их курсів була мгр Іроїда Винницька у 1978 р.

Координатором 33-тих і 34-их УОКурсів УНО був п. І. Бурачок, шкільний референт КЕ УНО, а директором — письменник і старий педагог Іван Боднарчук.

Загально про УОКурси УНО на оселі “Сокіл”.

Для загальної інформації подаю, що від 1966 до 1986 року відбулося 16 літніх курсів УНО, перші у філії УНО Торонто-Місто, всі інші на оселі “Сокіл” у Гакстон, Онтаріо.

Організуванням і підготовкою курсів займався мгр Євген Мастикаш, секретар КЕ УНО Канади, в порозумінні зо шкільними референтами. Перед навчанням відбувалися наради відносно намічення викладачів і устійнення програми та навчального матеріалу.

Офіційне відкриття курсів відбувалося звичайно в першу неділю липня після Служби Божої в каплиці на оселі в шкільному будинку.

Навчання на УОКурсах відбувалося шість днів у тижні. Кожний день заповнявся різноманітними зайняттями. В ранішніх годинах відбувалися лекції предметів українознавства, а після обіду — плавання, купелі, спортові гри, спів, танці і красномовство. По вечері висвітлювали прозорки або фільми.

Кожної неділі курсанти брали участь у Богослуженні в каплиці на оселі, а по обіді перебували з батьками, що приїздили на відвідини.

На УОКурсах були курсанти з різним ступенем знання української мови, тому програму УОКурсів укладали так, щоб усі студенти засвоїли знання українознавства згідно з їхніми спроможностями.

Програмове навчання поділено на нижчі й вищі курси української мови й літератури. У навчанні мови головна увага зверталася на практичне опанування відмінкових закінчень і збагачення словництва. З історії України найбільше уваги присвячувано визвольним змаганням після 1914 року та історії українського поселення у Канаді. З української літератури курсанти вивчали твори Івана Франка, Тараса Шевченка, Лесі Українки та інших. Під час лекцій курсанти прочитували й проаналізовували кілька оповідань і віршів. Увечері курсанти читали ці твори і писали про них домашні завдання. Також приготувалися до лекцій у наступному дні. На всіх лекціях різних предметів ішли жваві дискусії, пов'язані з темами предметів.

Майже кожного літа курси тривали повних 4 тижні і закінчувалися письмовими й усними іспитами з програмових предметів. У 1970 році відбулися теж Провідницькі Курси МУНО, що тривали один тиждень.

На закінчення всіх УОКурсів влаштовувалися вечірки, а в їх програму входили співи, народні танці і деклямації віршів. Опісля курсанти одержували свідоцтва. На вечірки запрошувано батьків і інших гостей. Звичайно теж виступали з короткими промовами президент УНО Канади, директор УОКурсів, опісля слідувало слово подяки організаторам і викладачам від батьків курсантів або курсанток, а вибрані з-поміж молодих курсантів дякували за навчальну працю та опіку вчителів.

Програма закінчувалася врученням свідоцтв і книжок для курсантів. На УОК курсанти мали нагоду не тільки дещо навчитися, але й познайомитися та по-дружньому з собою зжитися. Можна ствердити, що курсанти УОК дбайливо виконували свої завдання і користали з навчання предметів.

У 1986 році, після п'ятирічної перерви, КЕ УНО знову зорганізувала для молоді Курси Української Мови і Культури на оселі "Сокіл". Координатором курсів була Марія Підкович, культурно-освітня референтка КЕ УНО. Шкільний референт Михайло Лучків відповідав за здобуття фінансової підмоги (grant) на курси від "Вінтеріо", а директором курсів був д-р Василь Сірський. Хорового співу навчав Тарас Ковальчук, а народніх танців Галина Сенчишак. Крім того відбувалися доповіді на різні теми, що їх виголошували 14 гостей-викладачів. На курсах було 17 курсантів.

У 1987 році курси не відбулися, бо не було достатньої кількості зголошених курсантів. Майбутність курсів залежатиме від наших філій УНО і БО, вони повинні доложити всіх старань, щоб заохочувати місцеву молодь до участі в літніх УОКурсах КЕ УНО.

Крайова Екзекутива УНО започаткувала 1940 року Вищі Освітні Курси в Торонті, а опісля продовжував їх Осередок Української Культури й Освіти у Вінніпегу.

Згодом бачимо, що одним із дуже важливих програмових проєктів, що їх переводила Шкільна Референтура КЕ УНО, були Українські Освітні Курси УНО,

що відбувалися від 1965 до 1980 року і Курси Української Мови й Культури в 1986 році, на оселі “Сокіл” філії УНО-Місто, в місцевості Гакстон, Онт.

Для загальної інформації подаємо, що від 1966 до 1980 року відбулося 15 літніх УОКурсів УНО і одні Курси Української Мови і Культури.

Від 1940 до 1986 року, разом всіх курсів УНО відбулося 35.

Проекти, поїздки і виступи курсантів

У 1967 році, після закінчення курсів, 12 учасників виїхали до Монтреалу, щоб оглянути світову виставку “ЕКСПО 1967” під проводом мгр-а Євгена Мастикаша та п. Ольги Цвик. Помешкання для курсантів підшукав і винаймив проф. Ілля Гомонко, секретар філії УНО в Монтреалі.

В 1974 році Управа курсів влаштувала концерт на пошану українських політичних в'язнів у СССР. У святочному закінченні програми курсанти виконали мистецькі читання біографій і виїмки з творчості молодих українських поетів “шестидесятників” в Україні.

1-го серпня 1976 року, на запрошення Теодора Женчука, курсанти відбули поїздку та влаштували концерт в домі для старших у Шелбурн, Онтаріо. Приблизно 200 осіб радісно стрінули українську молодь у народніх строях, слухали українських пісень і подивлялися українські народні танці.

Після того концерту курсанти поїхали на оселю “Ватра” в Дургам, Онт. і там також виступали з українськими піснями і танцями.

28-го липня 1977 року, УОК УНО відвідали з концертом курси гри на бандурі під керівництвом П. Дейчаківського з Дітройту, ЗСА, що їх організувала Капля бандуристів ім. Хоткевича з Торонта. Крім курсантів, запрошено всіх, що були на оселі.

У 1978 році журналістичний гурток видав “Журнал Курсантів” ч. I, липень 1, 1978. Журнал зредагував курсант Іван Підкович, а матеріали приготували курсанти.

У 1979 році на закінчення 33-х УОКурсів УНО, управа і вчителі підготували цікаву імпрезу “Традиційне українське весілля”, у ній виступали всі курсанти.

У 1986 році, з уваги на те, що більшість курсантів була з-поза Торонта, управа УОКурсів влаштувала курсантам поїздку автобусом до Торонта, де вони оглянули музей “Онтаріо Саснс Сентер” та “Ітонс Сентер”, Українську Католицьку Церкву св. Миколая і були присутні на Панахиді за спокій душ українських воїнів I-ї Української Дивізії Української Національної Армії, що загинули в бою під Бородами з більшовицьким окупантом у липні 1944 року. Опісля курсанти були на пробі хору “Веснівка” під диригентурою Квітки Зорич-Кондрацької.

Що Курси УНО дали курсантам?

Керівники й організатори Курсів УНО розуміли потребу дати молоді знання з різних ділянок предметів для зміцнення української національної свідомости, збудження почуття гордості з приналежності до свідомої української суспільности в Канаді й українського народу на Рідних Землях із своєрідною тисячолітньою

культурою, звичаями і традиціями.

Розуміння національно-виховної системи праці на Курсах УНО було позитивним і оправдало вложений труд провідників УНО, директорів і вчителів цих курсів. Доказом цього є те, що колишні курсанти стали провідними членами українських організацій у своїх місцевостях.

Вишкіл молоді в УНО доказує, що система УНО дала поважний вклад-інвестицію в молодих людей, провідників молоді, збільшила їхнє загально-українське знання і дала тверді основи для їхньої праці в українському організаційному житті Канади.

Пройшли роки, а в пам'яті курсантів ніколи не затреться спогад про спільні переживання на курсах і з відстані часу вони краще розуміють навчальне і виховне їх значення — бути свідомими і повновартісними українцями чи українками.

Яке значення мають курси українознавства сьогодні?

Хочемо підкреслити, що виховно-навчальна діяльність завжди мусить бути головним завданням кожної української організації, національної чи релігійної. Треба звертати якнайбільше уваги на виховання молоді у відповідно підібраній програмі, щоб було доволі багато українських священиків, учителів і кваліфікованих працівників по всіх українських організаціях.

Сьогодні більшість нашого населення інтегрується в загальне населення Канади. Це ставить нам нові труднощі, бо дуже багато нашої молоді вже не вживає української мови, є розгублена (а то й загублена). На жаль, їй невідомі різні великі надбання українців, хоч українці вже розвинули та вкорінили свою ідентичність в Канаді, як підставу збереження і дальшого розвитку нашої суспільности. Важливою справою виховання молоді є не тільки передання їй найкращого знання про українську культуру і знання про різні надбання українців Канади, але теж, щоб підготувляти молодь до перебрання різних відповідальних становищ в організаційному і громадському нашому житті.

Тому, мій заклик до всіх батьків і провідників: дайте нагоду українській молоді користати з курсів українознавства і подбайте, щоб наші майбутні покоління мали почуття національної гордості і пошани до свого походження та змагали до розбудови і забезпечення кращого завтра української суспільности в Канаді.

Як колишня курсантка Вищих Освітніх Курсів від 1944 до 1947 року признаюся, що в тих роках я не розуміла як слід важливості курсів.

Аж пізніше у своєму житті я добре пізнала їх значення.

На цьому місці складаю щиру подяку д-рові Павлові Маценкові і всім викладачам, що причинилися до влаштування ВОКурсів, де і я брала участь.

Їх наполеглива культурна праця допомогла мені задержатись українкою і працювати в українських організаціях. Курси українознавства завжди будуть великою подією у моєму житті.

Хай ця стаття про ініціатора Курсів д-ра Павла Маценка, викладачів і колишніх



**П'яті Вищі Освітні Курси у Вінніпегу 1944 року.
Директор Курсів, д-р П. Маценко стоїть восьмий зліва, Петро Гладун,
інструктор українських танців сидить четвертий зліва**

курсантів буде не тільки спогадом, але і признанням за їхній вклад у скарбницю нашої культури в Канаді, та надзвичайно жертвенну працю для українства взагалі.

Їхня діяльність у цій ділянці — це вклад у молоде покоління, як майбутніх провідників українського суспільно-громадського життя в Канаді.

Дай Боже, щоб виховно-навчальна діяльність стала найголовнішим завданням українських організацій, а це: збереження української ідентичности в Канаді на основі багатих традицій нашої понадтисячлітньої історії, культури, і релігії.

Марія Говійка-Підкович

Директори і викладачі Літніх Курсів КЕ УНО від 1940 до 1986

Директори

д-р Павло Маценко
Тетяна Кошиць
д-р Ярослав Рудницький
д-р Богдан Боцюрків
Володимир Климків
мгр Наталка Добровольська
д-р Володимир Шелест

мгр Євген Мاستикаш
мгр Надія Попіль
мгр Василь Верига
мгр Марія Кінасевич
мгр Богдан Голинський
мгр Іроїда Винницька
Іван Боднарчук
д-р Василь Сірський

Українська мова

д-р Яків Козарук
мгр Надія Попіль
мгр Марія Кінасевич
Ярослав Волошин
мгр Іроїда Винницька
Ольга Михайлишин
д-р Василь Сірський

Українська Література

Онуфрій Івах
д-р Олександра Копач
проф. Володимир Шелест
мгр Надія Попіль
мгр Марія Кінасевич
Варвара Юрійчук
мгр Богдан Голинський
мгр Іроїда Винницька

Українська історія і географія

сенатор Павло Юзик
мгр Василь Верига
мгр Василь Кордюк
д-р Б. Сотник
Степан Давидович
мгр Є. Мاستикаш
мгр Марія Ухач
мгр Іван Бойчук
Ольга Цвик
д-р Іван Тесля
Людмила Пукса
Михайло Петрівський
Оксана Винницька
д-р Василь Сірський
Іван Бурачок

Культура - Мистецтво

проф. Ярослав Пастернак
інж. Тоня Горохович
мгр Н. Попіль
Михайло Гава
Оксана Темник
Ольга Цвик
мгр Іроїда Винницька
мгр Ліда Палій
о. Михайло Баріда

Релігія

о. д-р Василь Кушнір
о. Степан Семчук
о. І. Шпитковський
о. Степан Хабурський
о. Ст. Гуцуляк
о. Ярослав Савчак
о. д-р Роман Даниляк
о. Осип Гошуляк
о. Юрій Ференців
о. М. Байрак

Спів - Хор - Музика

проф. Олександр Кошиць
д-р Павло Маценко
проф. Нестор Городовенко
Лев Сорочинський
Тетяна Кошиць
проф. Іван Мельник
пані Ватергавз
Маруся Яворська
Квітка Зорич-Кондрацька
Христя Гарасовська
Христя Кінасевич
Марко Гумінілович
Надія Лойовська
Марія Максимів

Іванна Бура
Микола Костик
мгр Зеновій Лавришин
Тарас Ковальчук
Параня Гарасимчук
Стефанія Жовнір-Клос

Українські танці

Петро Гладун
Оленка Заклинська
Ярослав Клунь
М. Лучкович
Б. Войціхівський
Є. Масний
Орися Лиса
Олег Загребельний
А. Качмар
О. Дика
Леся Муха

Леся Балич
О. П'яста
А. Мельник
Богдан Криштальський
Андріяна Корд
Бад Томас
Н. Павличенко
Галина Сенчишак
Провідництво

Леся Шанта

Суспільно-Громадські Організації

мгр Є. Мاستикаш
мгр Василь Верига
Ярослав Білак

Спорт

Ева Смольська
Леся Шанта

Гості - Викладачі

Тетяна Кошиць
інж. Василь Топольницький
Артист-маляр Петро Андрусів
д-р Юрій Федорів
проф. Роман Придаткевич
проф. Павло Юзик
інж. Володимир Коссар і пані Коссар
Олег Штуль Жданович з Парижу
Микола Плав'юк
Леонід Філь
д-р М. Мицик
мгр М. Ромах
Д. Гевко
мгр Неля Наконечна
мгр Андрій Григорович
Наталка Бундза
Ярослав Волошин
Михайло Денека
Богдан Вовк
Федір Ігнатюк

теолог Яків Креховець
д-р Лонгин Цегельський
Іван Костюк
І. Сторожук
О. Тарновецький
Б. Купченко
В. Гальчук
Ольга Фірман
Христя Коваль
Іван Женчук
Мирослав і Дарія Дяковські
д-р Романа Багрій-Пікулик
мгр Дарія Даревич
Юрій Каліщук
мгр Надія Маланчук
Михайло Лучків
д-р Надія Борух
адв. Іван Григорович
Людмила Шанта

“АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ ГЛАС” ЯК ВІЙСЬКОВИЙ КЛИЧ

Тема праці дуже далека від сучасності. Може й дивно звучить ... Під час праці над нею нам завжди перед очима стояли незабутні слова поради Тараса Шевченка:

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

Щоб позбутися згубного відчуття меншевартості й міцно стояти на своїх ногах і мати твердий хребет, треба читати знову й знову “Од слова до слова” пам’ятки минулого нашого народу. Ця благородна й вельми корисна робота освіжує й загартовує, привчає до витривалості, викликає до себе пошану й розбуджає віру в будучність.

В старій історії нашого народу, і в якійбудь ділянці з його життя, заховано багато бадьорого й гарного, що підносить і будує.

Ще в так званий залізний вік, що рахується від середини 2-го тисячоліття до нашої ери, на великому просторі лісостепової України — між Дніпром і Дністром, де жили різних назв українські племена, квітла т. зв. **Чорноліська культура**. В ту добу пишно розвинувся виріб речей з заліза, а особливо зброї. Як відомо з історії культури, наші предки в ту далеку добу мали вже добре зорганізоване військо і тоді, можемо думати, починає існування українська (чи нашого народу під іншим племінним ім’ям) армія, а особливо кіннота з металевою зброєю. Ту зброю виробляли наші племена. Була вона високої якості і радо купувалась іншими племенами.

Перед нашою добою на півдні України існувало могутнє об’єднання племен, яке нам і давнім чужим історикам відоме під іменем Роксолян. Це об’єднання було сильне та знане також своєю зброєю. Слава про роксолян була довга: вона відбилась на князівській добі, з гордістю на неї покликаються проповідники. Митрополит Петро Могила Українську Православну Церкву назвав — “Церква Роксолянська”. Богдан Хмельницький писав “про всю стародавню Україну, чи Роксолянню, де була грецька віра...”; гетьман І. Виговський у зв’язках із шведами писав про “стару Україну, чи Роксолянню”. Це саме знаходимо і в красному письменстві. Композитор Д. Січинський написав оперу під назвою “Роксоляна”

Першої ваги відомістю вважаємо те, що роксоляни вже в IV ст. були християнами.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Отож, маємо перед собою образ довгого шляху розвитку українського війська: від часів Чорноліської культури, через Роксолян, Княжу добу, Козаччину і аж військами останньої державности кінчаючи. Це дуже довгий час!

Ми напевно знаємо, що українське військо у найдавніші часи йшло у бій з певним кличем. Що в часи Святослава Завойовника (IX стол.) спереду 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 “Киріє елейсон” — Господи помилуй. Співали цю формулу й по боях, про що знаходимо досить записів у наших літописах. Так, напр. 1151 року вояки-кияни від радості 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 за врожай, з викриками “Тирилайси-Кирилайси”, перескакують тричі через вогонь.

Згадані вигуки й співи певних формул перед боєм, по ньому, з радості і др. важні тим, що вони існували. Тоді зовсім певним буде й те, що існували ще й кличі, як перегуки вартових на охоронних спорудах старої України, які були різні будовою й призначенням. Коли такі споруди були великі й вартові між собою були на дальшу віддаль, кличі, як сигнали, могли передаватись і звуком труби, взагалі якимось інструментом.

Ті кличі (сигнали) мали свою мелодію. Можна думати, що в давнішу добу ті кличі були своїм складом простіші. З удосконаленням техніки інструментів та з уведенням у музичну тему певної ідеї, могли поставати й інші мелодії. Деякі з них напевно потім увійшли у повсякденну практику не тільки на стінах охоронних споруд, а як вийшли з народу, так могли й вернутись до народної пісні, а потім дістались і до церкви.

Далі будемо говорити про клич (як сигнал чи гасло), вживаний на стінах охоронних споруд, тому дещо згадаємо й про самі споруди.

Найновіші досліді виявили, що оборонні будови на українських землях старші й сягають по давнині кількох століть до і по Христі. В Київській державі — X-XIII стол. — форми оборонних споруд були удосконалені. В українських літописах згадується про укріплені городи з IX-X століть. Найбільше слідів від городів залишилося в колишній лісовій смузі України: на Київщині було коло 450 охоронних будов, на Волині 150, в Галичині 100.

“Городи” з дерева й землі будувалися звичайно в природно недоступних місцях, найчастіше на горбі, що був оточений водою, болотом, лісом, скелями.

Система валів і тинів, що творила з себе замкнуту фігуру, називалася “Остріг”. Найбільше таких споруд було в Києві, Чернігові, Туріві, Волині (місто), Переяславі, Володимирі, Галичі, Звенигороді коло Львова, Холмі...

Кам’яні замки були в Києві, Володимирі, Галичі, Холмі. Вони будувались в середині городу. Вони мали в середині додаткові мешкання, де часто мешкав князь чи його заступник, і звались “дитинець”. В дитинці були й важливіші будови — церкви, що пристосовані до оборонних цілей (Київ, Галич і др.). Такі центри укріплень з замками, палатами й церквами були в Києві коло Десятинної церкви, в Чернігові, Переяславі і др. В XI-XII стол. почали будувати величезні оборонні будови з брамами й вежами. Такі будови були в Києві, Переяславі, в Чернігові. У Києві вали коло такої будови навколо міста досягали 14 метрів висоти. Дубові тараси були тут в шість рядів. З того залишилися рештки стін Золотих воріт з 1037 року. Сам проїзд цих воріт був високий на 12-15 метрів. Над воротами була бойова площа для залоги з церквою Св. Благовіщення. До цього часу збереглися подібні ворота в Печерському монастирі в Києві з церквою Св. Тройці. Інші, це “столпи” коло Холму й др.

В Україні було велике число замків, з яких полишались руїни, як в Острозі, Луцьку, Кременці, Галичі, “Низький замок” у Львові, Мукачеві, Ужгороді, Невицькому, Маковиці, Хусті і т.д.

Для нашої теми важним є те, що ті замки посвячувались найбільше в честь Божої Матері. У Києві над “Золотими ворітьми” була церква св. Благовіщення. Коли І. Мазепа будував “Українську лінію” понад річкою Орелею, він 1687 р. заложив над річкою Самарою “Богородицький Городок”. Необхідно тут пригадати, що свято Покрови Божої Матері було святом війська Запорізького. І взагалі всі Богородичні свята в Україні були святковані сердешно.

Т. Шевченко радив знову й знову читати про минулу славу, щоб зрозуміти й це (в цьому випадкові), що в сиву давнину, коли заходило сонце, по всій Україні з її оборонних валів і замків розносився клич народу, що був завжди чуйним і вмів одностайно себе брати.

Скільки тих кличів було — тяжко про це говорити. Про один з них, що переходив до цих днів в наших співах, перший український митрополит Києва Іларіон у своєму “Слові” (переспів В. Шурата) записав:

*“...Бажав у хвилі урочистій,
Щоб з кожним вечером і світом
Архангельський привіт Пречистій
Був і для Києва привітом.*

*“Радуйся, — скаже ангел 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 був якийсь інший клич, а з того часу і в Києві почали вживати “Архангельський привіт Пречистій”.

І ось 906 років лунає заповіт великого Іларіона. Колись як клич війська, а також і по церквах на св. Благовіщення аж до цього часу, як церковна пісня.

До виготовлення цієї розвідки спричинилась цікава стаття д-ра М. Гоція “Архангельський глас”, що друкувалась у “Християнському Голосі” в Мюнхені, 9.04.1950 р. в числі 15.

Д-р М. Гоцій писав: “...Як багато других пісень, так і цей гімн своїм текстом і мелодією вростає згадкою у глибину минувшини. Мелодія тієї пісні дуже своєрідна, так, що творить якусь самотню музикальну естетично-виразову постать. Не знаю, чи ця мелодія втягнена у давніші нотні збірники, як напр. у Почаївський Богогласник. Пісня надрукована в останнім виданні великого львівського Ірмологіону, де в порівнянні до народнього традиційного виконання вона в деїм трохи відмінна, хоч в цілості, особливо в відношенні до мелодичної лінії, відповідає співаній за традицією пісні”.

В тій статті є й така цікава деталь: “Колись у моїм родиннім місті, в Угнові, в навечір'я Благовіщення за давньою звичкою виходили хлопці на дзвіницю і співали, як далеко летів голос, пісню “Архангельський глас”. Дзвіниця стоїть на підвищенім склоні, на цім самім місці давнього насипу, де проходили міські оборонні вали. **Мабуть належала колишня дзвіниця до оборонної системи міста**”. (Підкреслення мої — П.М.). А ще далі: “Може ця дивна протяжна мелодія, що здається немов би створена для того, щоб широким гомоном розходитися у сумерку чи пїтьмі далекого горизонту, є залишком такого клича великокняжого центру...”

Потім д-р Гоцій приходить до такого висновку: “Пісня “Архангельський глас” увійшла отже як головний мотив до певного роду релігійного потпури. Цю в'язанку зложено, мабуть, коло ХУІІ ст., бо тут згадується про богиню Артеміду-Діану”. В тому він вбачає вплив ренесансу.

Кожна думка в статті д-ра М. Гоція потребує відповіді і на кожну з них можна відповісти. Відповіддю буде вся наша розвідка і одночасно скромним фрагментом до історії церковної музики, хоч треба ствердити, що може цього й не було б, коли б не було тієї статті, бо в черзі чудових творів Ірмологіона та пісня ставала такою, як і всі мелодії, що ще чекають відкриття їх “облич”.

Та все ж завваги д-ра Гоція вимагають порівняльних студій над співами нашої Церкви у віках. Дуже добре, що д-р Гоцій подав у статті повну мелодію “Архангельського гласу” (“глас” ми тепер зовемо “голос”) і тим спричинився до прискорення й упрощення розшуків.

Слова й мелодія привіту “Архангельського голосу” тепер належить до співів церковної відправи “Утрени” на Благовіщення Пресвятої Богородиці і є з роду співів, які зветься “Величання”.

Величання — це хвалебна пісня, яка й поза Церквою в Україні, як тип, znana з найдавніших часів. До величань чи хвалебних пісень відносяться колядки, щедрівки, биліни та інші подібні роди усної творчості народу. Хвалебність бачимо і в побудові епохального твору “Слово про похід Ігоря”. Пізніші хвалебні пісні, хоч вони й відмінної побудови, це наші славні канти.

Величання в Українській Церкві — це вибрані вірші із псалмів, як пророчі оповідання про подію чи спричинника церковного святкування, або зображають добродійства святого, за що він був зарахований до святих. Величань найбільше записано в Ірмолоях. (Ірмологіон це книжка, в якій зібрані ірмоси й різні співы Октоїха, Мінеї і Тріодіонів на повний церковний рік). Деякі величання можна знайти і в Типіконі. Величання духовні співають посеред церкви, а хор на крилосі. До величання додаються привіти як “Благовістуй земле”, “Радуйся благодатная” (чи — обрадованая) та стихи як “Боже, суд Твой цареві подай...” Всі ці привіти й стихи мають свій розспів і пов’язані з певними родами співів церковного кругу.

Про час появи в Україні величання “Архангельського голосу” з певністю твердити тяжко. Та все ж буде проглядніше й ясніше, коли ми хоч дещо пригадаємо про минулість.

Церковний спів почав своє існування в Україні від часу принесення християнства. Здогади про час приходу християнства і відкілья прийшов спів, мабуть, поки і залишаться здогадами. Все ж дослідження самого співу, його побудови, порівняння його із співами сусідів, студії культурних переживань народу в ті далекі часи і його зв’язків із близькими й дальшими сусідами, а також сучасні великі відкриття на полі археології як визначної науки, а одночасно і допоміжної для історії і других наближених наук, допоможуть дослідникам наблизитись до правди.

Визначний дослідник церковної музики, професор Паризької консерваторії, Бурго-Дюкудре писав 1878 року до московського композитора й ученого музичного теоретика Юрія Арнольда: “Я переконаний, що християнство існувало у Ваших сторонах далеко раніше св. Володимира. Я стверджую, що воно прийшло туди (на Русь-Україну — П.М.) а ту ж епоху, коли й до Риму подісталось, а разом з ним також і музика. Повинні бути усні перекази з того часу ... Не можу я вірити, що в монастирі св. Іллі у Києві і в інших не знайшлось би рукописів більш давніх, ніж лишень XI в”. Це один з дуже влучних здогадів, особливо коли мати на увазі легенду про апостола Андрія.

Нам відомо, що до татарської навали (1240 р.) церковний спів в Україні-Русі вже остільки був удосконалився, що був затверджений Церквою й записаний. Цей спів дійшов до нас в найстарших рукописних церковноспівних книжках (25

пам'яток), зокрема Ірмолюх. Потім той спів із рукописних Ірмолоїв і як відомо при порівнянні його з найстаршими зразками був надрукований у львівському Ірмолої 1700 р., потім 1709 року. З цього Ірмолюх були передруки в Почаївській Лаврі 1760-1775 і 1794 роках. Ще й тепер ми маємо (тут в Канаді) рукописний Ірмолюх Тяпецького з 1732 року і старший за нього ірмолюх з 1682 р. Ми тут не згадуємо інших старих рукописних Ірмолоїв, що знаходяться десь в Україні.

1952 року вийшла в світ епохального значення для нашого церковного співу праця Ервіна Кошмідера в Мюнхені: “Фрагменти найстаршого новгородського Ірмолюх” з XII століття.

Визначний дослідник церковного співу В. Металлов писав: “... богослужбовий спів русскої (треба розуміти й читати — української або київської Руси — П.М.) церкви дальшої помонгольської доби аж до нашого часу (підкреслення П.М.), це — тільки наслідки розвитку й роздріблення, повільного зросту й доповнення основ та елементів, устрою й характеру богослужбового співу періоду домонгольського. Він змінився кількісно, але не якісно, числом співів, мелодикою й ритмікою”.

Подібні твердження ми знаходимо і в інших дослідників, а наша порівняльна праця також те стверджує, маючи на увазі друковані Ірмолої та рукописні.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Щоб означити родовід величання “Архангельський голос”, ми виконали порівняльну студію цього співу із записами його в різних церковноспівних книжках і так знайшли частини, з яких він зложений. “Архангельський голос” мелодійно дуже давній. Початки його заховані в співах князівської доби.

Кілька слів про побудову “Архангельського голосу”. Церковні співи складаються з окремих груп коротких мелодій, основ, які, як часто спостерігаємо, повторюються і легко розпізнаються слухом — це мелозвороти, чи назвемо інакше — музичні формули давнини. З них зложений весь спів нашої Церкви, а все що коло них, то прерізні додатки, як вияви редакцій та можливі скорочення й рештки від затрачених колись повних мелозворотів.

“Величання” не внесені до співів на 8 голосів, а подані в кінці Ірмолоїв, як додатки необхідних співів “річного кругу”. Назв тих розспівів також не подано.

Щоб устійниту голосову приналежність мелозворотів “Архангельського голосу” нам пощастило зібрати сім різних величань з таких церковноспівних книжок:

1. З рукописного Ірмолюх Т. М. Тяпецького 1732 року. (Переховується в архіві О. Кошиця, в Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпегу);
2. Із короткого Уставу чи Обіходу, рік видання невідомий;
3. “Інаго распіва” з того ж уставу;
4. З Ірмолюх львівського, видання 1904-6 року;
5. З “Простопінія” Іоана Бокшая, вид. 1906 р. в Ужгороді;
6. З “Песнопения”, вид. Г. Шмидта, десь коло початку XX ст., СПб;

7. “Церковні хори” Касторського, вид. 1914 р. та

8. “Архангельський глас”, поданий М. Гоцієм.

Для уточнення тверджень про приналежність мелозворотів “Архангельського голосу” до якогось голосу (Всіх голосів мається вісім — П.М.), ми користалися повним оглядом співів Почаївського Ірмолю 1775 р., паралелями з голосових співів рукописних Ірмолюїв 1658 і 1732 років, з праць В. Металлова і І. Вознесенського і врешті працею Е. Кошмідера.

В побудові “Архангельського голосу” у всіх згадуваних редакціях цього співу знаходимо в основі мелозвороти 1-го та спорідненого з ним 5-го голосів. Ці мелозвороти належать до найстарших рукописних і друківаних ірмолюйних співів — до Ірмосів. Вони з’являються там у різних виглядах і з характерними для тексту співів додатками, скороченнями, прикрасами тощо, але основа їх (кістяк) лишається не порушеною. Знаходимо ті мелозвороти і в Догматі та в найстарших фрагментах Новгородського Ірмолю, який видав Е. Кошмідер.

Це все свідчить, що мелозвороти “Архангельського голосу” мають в 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 напр. на слово “глас” в одній редакції уведений мелозворот “Ромца” з прикрасою 8-го голосу. (В старовину всі мелозвороти мали свої назви. — П.М.).

Деякі мелозвороти “Архангельського голосу” напевно належали до церковного співу ще в домонгольську добу, а інші постали з них в помонгольській добі і напевно до часу появи догматів. На основі побудов мелозворотів можна робити припущення, що остаточне оформлення відбулось десь в кінці XIII або на початку XIV століть, бо мелозвороти, вживані в “Архангельському голосі”, знаходимо в догматах, які оформились остаточо десь в XIV-XV ст.

Повний тексти величання в слов’янській мові: “Архангельський глас / вопієм Ти, Чистая: / Радуйся, Благодатная, Господь з Тобою!



Архангельський Глас

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

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

Отже, тричастинна величальна пісня оспівується п'ятьма мелозворотами, а в деяких редакціях і шістьма. Для упрощення викладу ми не подаємо технічного розбору всіх частинок мелозворотів.

Незаперечним фактом може бути, що “Архангельський голос” розвинувся в один тон, який виконувався на трубі і був кличем. (Наприклад а). Коли той клич подався криком, міг з'явитися на кварту вдолину тон. (Приклад б). Той спад характерний для українських вигуків і коли кличемо когось, що є далі від нас, напр. “Пет.....ре!”, ми відчуваємо на складі “ре” спад. В дальшому розвитку того вигуку ми спостережемо додатки: один тон спереду (число 1), а потім прохідні тони від головного вдолину (число 2). Так постала формулка, методичний зворот (мелозворот), кістяк головної мелодії “Архангельського голосу”, що звався в давнину “павук”. Цей мелозворот існував вже напевно в часи митрополита Іларіона і знаходимо його незрушеним, і навіть такий двозвук як приклад (б), і в Ірмолії з 1904 року львівського видання.

З бігом часу той мелозворот почав діставати різні додатки й прикраси. Отже, первісток мелодії, як клич, то — кістяк, а додатки — тіло. Подібні будовою й інші частини співу. Формально “Архангельський голос” має тричастинну форму пісні — АБА, та підпадає закономірним римуванням. Це значить, що музичні думки-мелозвороти римуються між собою через одне-два речення.

“Архангельський голос” — це старовинна українська церковна пісня величального змісту. У первісному вигляді це міг бути й клич. Первні побудови пісні заховані в сивій князівській давнині Руси-України.

Упродовж віків пісня ународнилась і стала виявом весняних настроїв та залюбки виконувалась і поза стінами церков. Найкращим зразком ународнення є “Архангельський голос” з Карпатської України, що записаний о. І. Бокшаєм.

(Тут під прикладом (г) подаємо найбільш розвинену мелодію “Архангельського голосу”, що вживався по всій Україні до революції 1917 року).

ЩО ПИСАЛИ ПРО МАЦЕНКА

Д-Р ПАВЛО МАЦЕНКО І ЦЕРКОВНА МУЗИКА

Д-р Павло Маценко не раз оповідав мені про свої юні роки та про любов до церковної музики, яку розбудив у нього його батько, а пізніше його вчитель історії музики і декан “Музично-Педагогічного відділу — Українського Високого Педагогічного Інституту” ім. М. Драгоманова в Празі та дослідник історії музики д-р Федір Стешко. Під його впливом П. Маценко написав перші свої праці, “35 концертів Д. Бортнянського” та їх історично-теоретичний огляд (дипломна праця — 1927-28 р.) і склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолії 1775 р. (докторська дисертація 1930-32 р.). Пізніше, співпраця з визначним знавцем церковної й народної музики, світової слави диригентом Олександром Кошицем, піднесло його зацікавлення церковною музикою ще вище.

Протягом віків, всякі наїзники й окупанти нищили наше культурне життя на наших землях, а в тім й церковну культуру та її розвиток. Московія присвоювала всі наші культурні надбання, а особливо церковний спів-музику. Відомо, що московські дослідники церковного співу видали цілий ряд наукових праць про наш спів, вважаючи його за свій.

Вболіваючи надцим явищем, д-р Маценко не раз з великим сумом висловлював свою думку, що на сумлінні українських музикознавців тяжіє великий борг написати повну й гідну історію свого церковного співу та повернути йому власне ім'я.

Треба ствердити, що д-р П. Маценко зробив дуже багато в цій ділянці, бо написав і видав багато праць про українську церковну музику, про українські церковні напиви, а зокрема вичерпну працю “Нариси до історії української церковної музики”. В цій праці він сказав багато про первісний український церковний спів та його походження, розвиток і яким він зберігся до сьогодні.

Використовуючи різні доступні йому джерела він науково доказав правдиве походження нашого українського церковного співу. Він каже, що український церковний спів зветься українським не через уживання його від давніх часів на території України, а через його українську-пісенну сутність. Старознаменний або Києво-Печерської Лаври розспів постав у Києві, духовному центрі українського народу. У своїй праці “Нариси до Історії Української Церковної Музики” він нотними прикладами доказує споріднення церковних напівів з давніми народними піснями.

Безперечно, вплив грецької церковної музики на розвиток нашої української церковної музики був великий. Занесений в Україну грецький церковний спів, впродовж віків був так перероблений східними слов'янами в народній дусі з

мелодійними та ритмічними особливостями, з своєрідним фразуванням тексту, що вилився у національні форми і характер близькі й рідні музичному почутті Київських слов'ян-українців.

Такі твердження д-ра П. Маценка про українськість нашої української церковної музики є цілком оправдані.

Композиторська творчість д-ра П. Маценка

Музична-композиторська творчість д-ра П. Маценка в основному полягає в обробках, гармонізації церковних співів та в перекладі їх і старослов'янської мови на українську, як також і написанням ряду оригінальних музичних творів. Він опрацював і гармонізував цілий ряд Богослужбових співів на два і три голоси для однорідного хору, як також на чотири голоси для мішаного й чоловічого хорів.

До його одно, дво і три-голосних праць належать такі твори: “Вечірня”, “Співи Єрусалимської надгробної утрени”, “Служба Божа — Літургія” св. Івана Золотоустого, “Вечірня — Київського розспіву” та інші.

Для мішаного хору: Недільні Тропарі, Кондаки-Прокимні, “Прокимні 8-ми голосів” та цілий ряд колядок і щедрівок.

Збірник — “Вечірня” Київського розспіву на один голос, видана 1962 р. у Вінніпегу, призначена для потреб дяків і всіх тих, хто бажає навчитися нашого гарного, побожного і старовинного співу. Співи написані у легкому, доступному середньому голосовому обсягові, сучасною нотацією.

Його більший, оригінальний твір, “Розлились пінні води” на слова Б. Лисянського, який він написав 1938 року з нагоди 950-річчя хрещення України, є одним із кращих його творів. Тут він виявив свій композиторський хист, та вміння передавати музичними виражальними засобами зміст і характер тексту. Музична мова цього твору, насичена забарвленнями української народньої пісні. Досить характерна є гармонічна мова цього твору. Композитор вміло й тонко використовує поєднання і протиставлення різних акордових сполучень та їх барв.

Твір починається у тональності мі-мінор в повільному темпі — анданте, а на 16-му такті при вступі сопрано-сольо, раптовою модуляцією переходить у тональність мі-бемоль мажор у сповільненому темпі — модерато. Сопрано-сольо має виразну, гарну мелодійну лінію, а хор виконує супровідну роль.

На 34-му такті починається фугета в рухливому темпі, яка приводить твір до закінчення у тональність мі-мажор, і закінчується повними, виразними акордами на тоніці мі-мажору, фортіссімо.

Його обробки “Щедрівок і Колядок” є цікаві своїм характером, способом обробки, а гармонічна структура проста і прозора, вона яскраво підкреслює ширість і благородство почуттів. При загальній, гармонічній фактурі композитор досягає самостійності голосів, що розкриває глибше і яскравіше поетичний зміст тексту. До кожної пісні він виявляє свій індивідуальний підхід, що розкриває всі її



Панство Маценки і проф. С. Яременко

мистецькі багатства і разом з тим в кожній з них знаходить щось нового.

Його написані музичні твори, відзначаються високою ідейно-мистецькою цінністю, які залишаються цінним вкладом у скарбниці української музичної культури.

Д-р Павло Маценко в Едмонтоні

1959 року, д-р П. Маценко був запрошений дирекцією Інституту св. Івана в Едмонтоні на посаду ректора Інституту. Проживаючи в Едмонтоні, д-р Маценко брав активну участь в українському громадському житті Едмонтону. Брав участь в організуванні різних концертів і тричі диригував злученими хорами Едмонтону. На концерті в честь Миколи Леонтовича диригував злученими хорами, а також виголосив дуже цікаву доповідь про життя й творчість М. Леонтовича. На концерті в 250-річчя Бою під Полтавою Гетьмана Івана Мазепи, диригував великим мішаним хором з симфонічною оркестрою, виконуючи вперше дуже важку й цікаву “Героїчну Кантату” — Печеніги-Углицького.

В останнє, 10 березня 1961 року, д-р Маценко диригував злученими хорами Едмонтону на Шевченківському концерті у великій концертній залі “Ювілейної Авдиторії”.

Будучи в Едмонтоні, д-р П. Маценко здобув собі велику популярність й належну повагу. Після його відходу з Едмонтону до Вінніпегу, українська громадськість Едмонтону відчула брак його культурно-музичного авторитету.

РОЗГОДАТИСЬ ПІННІ ХВИЛІ

(Міш.хор із сопр.сопрано)

Текст Б.Лисянського

Муз. П.Маценка

Andante

Роз-гой-да-лись пін- ні хви-лі, ро- зій-

Роз-гой-да-лись пін- ні хви- лі,

cresc. rit. e dimin.

-шлись ря- да- ми лав, ря- да- ми, ря-

ро- зій- шлись ря- да- ми лав---

a tempo

- да- ми... І но- вий під-да- шись си- лі бог Пе-

--- І но- вий під-да- шись си- лі бог Пе-

но- вий під-да- шись ся- лі бог Пе-

- рун до них у- пав ----
 і но-вій під-
 - рун до них у- пав----, і но- вій під-дав-

- давшись си- лі бог Пе-рун до них у- пав----
 - шись си- лі бог Пе-рун до них у- пав -
Rosa rall. e dimin... *espress.*

Solo-SOPRANO
Con elevato (Moderato)

А свя- ті сло-ва Хри-сто- ві роз-не-сли- ся навкру-
 А сло- ва Хри- сто-ві роз-не-сли- ся навкру-
 Т.
 Б.

20 *нес...*

- ги; від-гук-ну-лись їм Дні-про-ві пиш-но-барв-ні

- ги від-гук-ну-лись Дні-про-ві бе-ре-ги,

21

бе-ре-ги ---, відгук-ну-лись їм Дні-про-ві бе-ре-

бе-ре-ги, , відгук-ну-лись їм Дні-про-ві бе-ре-

24

- ги, пиш-но-барв-ні бе-ре-ги, пиш-но-

- ги, бе-ре-ги бе-ре-ги, пишнобарв --

таанит. (D)

-барв- ні бе - ре- ги. -

-ні бе - ре- ги. -

Так в сво-

S.
 A.
 T.
 B.

Так в сво-їй кра- ї- ні

- їй кра- ї- ні див- ній ----, так в сво-їй кра-ї-

Так в сво- їй кра- ї- ні див- ній

див- ній, так в кра- ї- ні див- - ній, кра- ї- ні

-ні див- ній, - - так в сво-їй кра- ї- ні див - -

так в своїй кра-ї-ні див-ній
 так в своїй кра-ї-ні див-ній
 див-ній світ-ло ві-ри склав у дар
 - ній світло ві-ри склав у дар
 Менше менше світ-ло ві-ри світ-ло
 світ-ло ві-ри склав у дар, світ-ло
 світло ві-ри склав у дар, світ-ло ві-ри
 світ-ло ві-ри склав у
 склав у дар, світ-ло ві-ри,
 склав у дар, світ-ло
 дар ---, світ-ло ві-ри, *mp* світ-ло

meno

світло ві-ри склав у дар, світло ві-ри

meno.

світло ві-ри склав у дар, світло ві-ри

meno.

ві-ри - склав у дар, світ-ло ві-ри

склав у дар Во-ло-ди-мир князь Ве-ли-кий

ві-ри Во-ло-ди-мир князь ве-ли-кий

склав у дар Во-ло-ди-мир князь Ве-ли-кий

склав у дар Во-ло-ди-мир Во-

Во-ло-дар, У-кра-ї-ни Во-ло-дар.

Во-ло-дар, У-кра-ї-ни Во-ло-дар

ло - дар, У-кра-ї-ни Во-ло-дар, Во-ло-

а tempo

Во- ло- ди-мир князь Ве- ли-кий у- кра-

Во- ло- ди-мир князь Ве- ли-кий у- кра-

ди- мир князь Ве- ли-кий

у- кра- ї- ни Во- ло- дар, Во- ло- дар, Во- ло-

- ї- ни Во- ло- дар, Во- ло- дар, Во- ло-

у- кра- ї- ни Во- ло- дар, Во- ло- дар -----

ди- мир у- кра- ї- ни князь Ве- ли-кий

- ди- мир князь Ве- ли-кий Во- ло- дар, у- кра-

ди- мир князь Ве- ли-кий Во- ло- дар, у- кра-

у- кра- ї- ни Во- ло- дар, Во- ло- дар у- кра-

-ї-ни Во-ло-дар-, Во-ло-дар!
 -ї-ни Во-ло-дар-, Во-ло-дар!
 -ї-ни Во-ло-дар-, Во-ло-дар!

Написано на замовлення Консисто-
рії УГПЦ в Канаді 26 серпня 1988

ЗА МЕЖАМИ ОСНОВНИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ

Доктор Павло Маценко, відомий всьому українському громадянству в Канаді як музикознавець, як диригент, видавець музичних творів і як громадський діяч. Одначе, всіма цими ділянками не вичерпується його широка діяльність. Перебуваючи протягом кількох років у кореспонденційному зв'язку з шановним ювілятом, довелося переконатись, що ще одна ділянка була завжди близька йому. Це — український театр. І хто знає, чи не віддав би себе ювілят цілковито українському театрові, як би не військові події Першої Світової війни, що оприділило його шлях в зовсім інше річище.

Наприклад, в листі до моєї особи 2 березня 1977 р., він писав:... “жив собі й працював Яків А. Мамонтів (1888-1940), мій земляк (я з Охтирки). Я дістав про нього книжку “Яків Мамонтів — твори”, Держвидав. Київ, 1962. Розшукав у ній про його працю в роках 1918-19 і не знайшов. А він тоді з Котляревською-Пушкарьовою мали щось, як “Школу Драматично-Сценічного Мистецтва” в Сумах. Учнів було коло 60 (різного віку). Був і я там майже рік, бо пізніше забрали мене совети до армії. Отож, я не можу й тепер забути тих визначних учителів, особливо Пушкарьову. Я вчився у неї дикції і деклямації, підручником була праця Сладкопєвцева ^{1/}. Про цю працю у сучасній книжці не згадується. Тай помер він заскоро. Цікава особистість!” ... Факт, який наводить ювілят — знаменний. Нїде покищо не згадується в біографіях Якова Мамонтова про “Школу Драматично-Сценічного Мистецтва” в Сумах. На початку хотілося б звернути увагу на останнє речення ювілята, що Мамонтов... “цікава особистість”. Ювілят правильно оцінив його. В той час визначний український драматург і автор численних статей з теорії та історії українського театру лише починав свій творчий шлях. Правда, що в той час він був вже автором успішно закінченої дисертації “Проблеми естетичного виховання” і одночасно читаючи лекції в Сумській “Школі Драматично-Сценічного Мистецтва” був також і автором своєї першої драми “Дівчина з арфою”, де на долі головної дійової особи професора-біолога Будновського він показує, до чого приходить конфлікт поміж розумом і фантазією, думкою і мрією. Ця драма ставила проблему зневіри в щастя пізнання і всевладність розуму, інакше розкривала проблему цивілізації й природи. П'єса, що надзвичайно актуальна сьогодні, коли надмірне захоплення цивілізації привело до смерти природи на факті Чорнобильської катастрофи...

Але, повертаючись тепер до молодого ювілята... Чим його міг захопити Яків Мамонтів? Звичайно, своїм глибоким знанням психології тогочасного українського

^{1/} Сладкопєвцев Володимир (1876-1957), автор книжки “Искусство декламации” (1909). В роках 1918-23 був професором Київського Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка. Прихильник “інтелектуального” стилю мистецтва деклямації.

громадянина з його історичними й національними особливостями. Таке знання національної психології було вже притаманне молодому Мамонтову, воно стало пізніше підложжям його успіху як драматурга і було причиною “засудження” його офіційними чинниками з початком русифікації 30-их років. Його драми перестали виставляти. “Замовк” і теоретик поміркованого модерного українського театру... Передчасно він і помер, гостро критикований офіційною пресою.

Так чи інакше ювілят пішов далі у світ з настановами психологізму Якова Мамонтова в театральному мистецтві... В еміграції він зустрівся з відомим корифеєм українського побутово-етнографічного театру Миколою Садовським та його найближчим співробітником Миколою Миленком. Мистецтво побутової правди Садовського на сцені заглиблювалося в національний кольорит і в цьому він наближався до Мамонтова. Проте, спроби Садовського європеїзації українського театру, пророблені в його театрі у Києві, виставами сучасної психологічної драми чи комедії-сатири були неуспішні, бо вони вимагали іншої психотехніки, а саме тієї до якої хилився Яків Мамонтов. Проте, Садовського заглиблення в національний кольорит знайшло в його театрі успішне завершення в музичному репертуарі, де він будував образ на основі найбільшого опертя в розкритті змісту музики.

Синтезу сучасного психологізму Якова Мамонтова з найбільшим розкриттям сценічного образу на змісті музики як у Миколи Садовського подав сам ювілят, коли 1938 р. приймав участь у виставі останньої опери-хвилинки Миколи Лисенка “Ноктюри” написаної на тексті драми Людмили Старицької-Черняхівської в імпресіоністичнім стилі... Знаменним тут є один факт... Ювілят при готуванні “Ноктюрна” Лисенка звернувся до оркестровки цього твору, зробленої українським модерним композитором Борисом Лятошинським. Цього ювілят напевно не зробив би, не будучи причасним у минулому до свого вчителя Якова Мамонтова. До речі, і Мамонтов теж тяжив до музичного театру. Щодо Садовського, то тут сам ювілят мав можливість переконатися про це в персональних контактах з ним та в кореспонденції з Миколою Миленком, а щодо Мамонтова міг передсвідчитися на успішно-складеному ним лібрето до опери Бориса Лятошинського “Золотий обруч” створеного за повістю Івана Франка “Захар Беркут”.

В моїй кореспонденції з ювілятом він надіслав мені і свою статтю, видруковану в часописі “Канадійський фармер” з 6 березня 1978 р. під назвою “У 45-річчя смерті Миколи Садовського”. Стаття побудована на листуванні з Миколою Миленком і вона проливає факти невідрадного життя відомого актора і громадянина в останні роки його життя, що ще ніде не з’явилися у пресі. Дослівно пише там ювілят... “перед Різдом (Садовський помер 7 лютого 1933 р.) спілка робітників мистецтва, яка щороку збирає серед громадян України різні “подаєнія” і з яких робить подарунки визначним діячам мистецтва. Такого подарунку удостоївся Микола Карпович. Отже, коли принесли подарунки Миколі Карповичу, то він подякував їм і сказав: “Ви мене тільки нагодуйте добре, то я Вам так заграю, що Ви й не бачили”. З

цього видно, що Микола Карпович там голодував і бідував, бо перед Різдом писав своєму синові Микольці (Микола Тобілевич — полковник Української Армії), щоб прислав черевики, хоч якінебудь, бо скоро має бути 50-літний ювілей ^{2/}, а нема в чому вийти на вулицю. А до Львова писав якомусь знайомому, щоб прислав хоч поганенькі штани, бо зовсім ходить обірваний”...

Щодо самої постаті Садовського-актора в цій статті, то ювілят вірно охарактеризував його як актора “втілення з особливою рисою амплуа від простака-коміка до трагіка, себто самого найширшого діапазону, і з особистою його рисою почуття правди, яку кожен глядач відчував, коли слухав його. Я його назвав речником мистецької правди, що правдивістю своєї гри умів протиснутись так глибоко в душу глядача, що створений ним образ назавжди залишався незабутнім”.

Переглядаючи листування знаходяться й інші цікаві вислови ювілята про театральних діячів. Наприклад, він дуже прихильно висловився про Василя Казанівського (1889-1976), піонера аматорських театрів у Канаді, керівника Музично-Драматичної Секції Українського Народнього Дому у Вінніпегу в роках 1922-50, де він був режисером. “Я мав нагоду”, писав ювілят в листі з 21 червня 1983 р., “його добре знати особисто й можу твердити, що він був дійсно здібним діячем”. З листування постає й другий цікавий образ (справедливо оцінений), балетмайстра й режисера Дмитра Чутра (1912-1982), що (за словами ювілята) так і не навчився своєї мови. “Його як балетмайстра”, писав у листі ювілят з 18 червня 1979 р., “і знавця балетів певних опер, часто запрошували до різних театрів, особливо до Південної Америки. Він виконував ту працю як фахівець і ніколи не підходив з національного боку. Його помилкова була думка виставити “Мазепу”^{3/} нашими силами (а також й ще чого). Та він, як я потім із ним говорив “до розуму”, не міг докладно второпати, бо ж таки “Мазепа — українець і весь текст опери він змінив”. Можу сказати — “свята невинність”. Він дійсно незлобний, а так перевихований...”

А в одному зі своїх останніх листів до моєї особи стало очевидним фактом, що ювілят 1940 року читав лекції з історії українського театру, де основою для його викладів послужили записки лекцій професора Дмитра Антоновича в Празі.^{4/} Ще тут є одне свідчення, що справа українського театру не була чужою для ювілята. А саме той факт, що він звернувся до лекцій професора Антоновича, найліпше промовляє, що він лишився прихильником свого вчителя Якова Мамонтова, теоретика поміркованого модерного театру, що врешті й проявилось, як зазначалося раніше, в праці ювілята над “Ноктюрном” Лисенка. Опублікування

^{2/} Офіційні чинники зволікали справу святкування ювілею Садовського. Він почав свою професійну сценічну діяльність 1881 р.

^{3/} Опера П. Чайковського, написана 1883 р.

^{4/} Автор також книжки “Триста років українського театру 1619 - 1919”, Прага, 1925.



Колегія св. Андрея у Вінніпегу, де викладав д-р Павло Маценко

архіву ювілята в майбутньому, без сумніву, скаже більше про його любов до театрального мистецтва. Напевно, з цим опублікуванням постануть і нові факти, що стосуються діяльності Миколи Садовського, Спиридона Черкасенка, Олександра Загарова та інших. А щодо самого листування з ювілятом, то воно було надзвичайно цікавим і в ньому він порушив багато явищ, що стосувалися і не тільки української культури. Здається не було жадної теми, яку не було би порушено, включно з такою справою як святкування 1000-ліття хрещення України.

Валеріян Ревуцький

“НЕЗАБУТНЯ ЗУСТРІЧ”

Я жив тоді в місті Сонома (Sonoma), 42 клм. від Сан Франціско, Каліфорнія. В один день дзвонить до мене телефоном видатний музичний критик, маестро Павло Маценко, про якого я вже знав з газет. Це була особлива подія в моєму житті, тому я просив маестра дозволити мені приїхати в Сан Дієго для особистого знайомства. Ця зустріч стала для мене великою подією.

Маестро Павло Маценко і його дружина (Стефанія) прийняли мене дуже ласкаво. Чотири дні ми мали розмови на музичні теми. Мене вразило його глибоке знання традицій української церковної музики. Тоді я побажав маестрові написати “Історію Української Церковної Музики”.

Повернувшись в місто Сонома, я написав музику “Любіть Україну” для мішаного хору, на слова Володимира Сосюри. На першій сторінці я помістив таку присвяту:

“Цей твір присв’ячується Докторові Павлові Маценко за його довголітню і невтомну працю на користь українського мистецтва”.

Композитор Іван Вовк

ВОВК Іван — композитор, народжений на Київщині, студіював у консерваторії в Одесі й Парижі (Сорбона). Скрипкові твори, сольоспіви, опера “Захар Беркут”, останній твір — клясичний балет “Моунтейн сонг” (“Верховино”) зданий до “Шавні Прес” — Пенсільванія. Живе в Курітібі, Парана, Бразилія. (Гл. Мала Українська Музична Енциклопедія О. Залеського 1971, стор. 23)



DR. PAVLO MACENKO AT ST. VLADIMIR'S COLLEGE
1956 to 1958

Contributed by
Rev. Nestor Hodowany-Stone

Formerly known as Redemptorist Fathers College, St. Vladimir's College / Minor Seminary in Roblin, Manitoba reopened in the fall of 1956. To prepare myself for the position of Director, after ordination I had been assigned by my Order to study at the University of Manitoba from which I received the degrees of B.A., B.Paed., B.Ed., and completed all courses for the M.Ed. degree. In the spring of 1956 I received my professional collegiate teaching certificate. Therefore, St. Vladimir's became approved by the Provincial Department of Education and our students were able to take the Department exams for matriculation.

Very Reverend Volodymyr Malanchuk, C.Ss.R., my Provincial, allowed me to hand pick the first teaching staff of St. Vladimir's: Father Michael Bzdel, Father Yaroslav Dybka, Father Myroslaw Dzurman and Father George Parajda — all Redemptorists. All of us studied together (3 years Philosophy; 4 years Theology) at St. Mary's Redemptorist Seminary at Waterford, Ontario. During the summer of 1956 we assembled to renovate, paint and remodel the dilapidated building we inherited with the help of Brother Aloysius, Brother Joseph and Brother Michael — also Redemptorists. These confreres were the most dedicated, hard-working and enjoyable group I have ever had the privilege and honor of working and living with.

Our first "casualty" was Father "Russ" (Dybka) who was assigned to other work because of health problems. It was impossible to fill his shoes from within the ranks of the Redemptorist order. Father Dybka taught Ukrainian and dancing, but his very special contribution and expertise was in music. The concerts his boys gave in the various Ukrainian parishes were extremely popular.

During the summer after Father Dybka's departure the Parish Church of the Holy Redeemer was completed and we added a new wing to the existing building. We were anticipating a record enrollment in the Fall. Yet — no one had been named to replace Fr. Russ — who seemed irreplaceable.

Before the summer ended God answered our prayers. I heard about a certain Dr. Paul Macenko who lived in Winnipeg. After learning of his background and academic capabilities, along with his experience and expertise, I couldn't believe that Dr. Macenko was available — he should have been teaching in an institution of higher learning. Because Father Provincial Malanchuk was in Europe, I conferred first with Metropolitan Maxime Hermaniuk relative to approaching Dr. Macenko, an avid Orthodox Christian, to teach in a Catholic Minor Seminary. Metropolitan Hermaniuk was well informed about the work and dedication of Dr. Macenko. He also confirmed to me the fact that Dr. Macenko was

considered the foremost authority of Ukrainian Church music in Canada at the time. He strongly recommended that I visit Dr. Macenko and do everything possible to engage his services for St. Vladimir's.

Armed with such convictions, I visited Dr. and Mrs. Macenko. I was expecting to meet with some negative resistance... and was almost ashamed to offer Dr. Macenko a position to teach high school students. To my amazement I was received very, very warmly by the Macenkos, and Mrs. Macenko insisted I call her Stephie. I stayed for lunch, we talked about many things and I left with the assurance that Dr. Macenko was not only extremely qualified in his field, but that he was extremely dedicated to his chosen profession and the Ukrainian people. I learned also that he was a very humble man — humble in the meaning of being virtuous. Dr. Macenko asked me to allow him one week to think about my proposal.

I left with high hopes — I almost “flew” to Metropolitan Hermaniuk's residence to share the good news with him. His Grace rejoiced with me and made a commitment to help with financial assistance if necessary. I contacted my Provincial, Father Malanchuk, in Rome and he gave me his blessing to proceed with any arrangements necessary if Dr. Macenko accepted the position.

A week later I was armed with a definite, concrete proposal. We would add a special suite to our building plans for Dr. and Mrs. Macenko. We would pay him a specified salary, and I had a commitment from the local school inspector that he would assist in finding a teaching position for Mrs. Macenko at the local public school if she so desired. Before my next scheduled appointment with the Macenkos I went to St. Vladimir and Olga Cathedral and prayed to St. Vladimir to help me.

Again, I was received with genuine warmth and kindness. I presented my proposal and terms to which I expected all kinds of counter-proposals and salary demands that possibly we couldn't meet. After hearing me out Dr. Macenko stood up, embraced me, and **thanked me most sincerely** for giving him the opportunity to continue working in his field of expertise. Immediately I called Metropolitan Hermaniuk from Dr. Macenko's house and they engaged in a very pleasant conversation.

I “flew” home in my Pontiac Parisienne to share the good news and to begin construction of the “MACENKO SUITE” — immediately adjacent to Holy Redeemer Church which the College used for a chapel. The suite was completed in time and we welcomed the Macenko's to their new home in the fall; and so, Dr. Paul Macenko became the first lay teacher at St. Vladimir College.

Some of my confreres were hesitant about predicting the success I personally expected Dr. Macenko would enjoy at St. Vladimir's. They couldn't imagine how a 59 year old man could relate to high school students. Some questioned his acceptance by the students. Was his English not limited? Could the students understand him? This man was definitely not of the same mold as Father Russ.

As the school year progressed all doubts began to fade and then disappear. Dr.



Хор студентів Колегії св. Володимира в Робліні 1964 р., диригент д-р Павло Маценко

Macenko not only related to our young students — they loved him, they respected him, and most of all they sang for him the way he taught them... with feeling, with life, and with a diction that was almost beyond comprehension from boys of their backgrounds and limited knowledge of Ukrainian.

I will never forget the first time St. Vladimir's Choir sang the Divine Liturgy in 3 part harmony. I was the celebrant at a parish Sunday Mass and was so overcome with emotion that I cried during my sermon. They were tears of pride and joy. And all the parishioners were overcome with as much emotion as I was.

Dr. Macenko's contribution to St. Vladimir's College music program — church music and cultural, secular music — cannot be measured in any adequate way. The students he taught are continuing his efforts at promoting the purity of Ukrainian music. Dr. Macenko brought with him not only a high level of knowledge and expertise — but an admiral virtue of love and devotion to his work. This enabled him to spend hours and hours every day to transpose great traditional works to the level of a high school student. He loved what he was doing and that love was contagious to his students.

I grew to love and respect Dr. Macenko as a father. We spent many hours together. Late in the evenings, when he saw a light in my office, he often came gingerly to invite me to share a glass of cognac. One evening Dr. Macenko outlined his plans to teach priests and the choir to sing all the services during Passion Week. My first reaction was: is it possible?



Колегія св. Володимира в Робліні 1965 р. В оточенні оо. учителів і студентів д-р П. Маценко сидить третій зліва, мит. Максим Германюк сидить сьомий зліва

Can we accomplish at St. Vladimir's what was sung in the famous monasteries, churches and cathedrals in Ukraine? Dr. Macenko assured me it was possible and that he had already transcribed many of the services to our "level".

The following Holy Week at St. Vladimir's we executed what I considered an impossible feat — all the services were sung in three-part harmony by the choir and the priests. The church was full at every service. People came not only from Roblin, but from all the neighboring parishes. It was a revelation to local Ukrainians that anything so beautiful existed in Ukrainian Church music.

Metropolitan Hermaniuk heard of what we had accomplished. He was overjoyed. He invited us to his cathedral in Winnipeg for Holy Week according to the Julian calendar (6 weeks later) and he would pay all expenses to have the boys stay in a motel and eat in restaurants.

We had 6 weeks to "perfect" our service. The seamstress worked day and night to sew choir gowns and robes for the three officiating priests: Fr. Bzdel, Fr. Perejda and myself.

The Holy Week services at Sts. Vladimir and Olga Cathedral that year were most memorable, not only for those of us who sang, but also for those who listened and worshipped with us. The Cathedral was filled to capacity for every service. Metropolitan Hermaniuk participated in each service, and it was very evident that his eyes were full of pride (and often tears) as he relived with us the beauty and glory of traditional Ukrainian Christmas music.

In later years St. Vladimir's College Choir developed an envious reputation in Ukrainian communities throughout Western Canada. They not only sang — they danced, they recited works of famous Ukrainian poets. At all times, in all places, the unique spirit and trademark of Dr. Macenko lived in these performances. And what is this UNIQUENESS? Dr. Macenko's uniqueness lies in the understanding and development of the PURITY of Ukrainian Church Music and Ukrainian Culture — purity from Latin, Russian or other foreign influences.

Personally, I am grateful to Dr. Macenko for accepting my offer to join the original staff of St. Vladimir's College. I am grateful to him for all his dedication and inspiration to others. But most of all, I am grateful to Dr. Macenko for making me proud to be a Ukrainian and to cherish my roots and God-given identity.

**Dr. PAVLO MACENKO —
SCHOLAR, TEACHER, MUSICIAN, COMMUNITY LEADER, FRIEND**

These few personal reflections are but a small attempt to say thank you to a man who has had an immense influence not only on my own life but that of many others. My thoughts go back to 1944, when, as a 17 year old teen-ager, I attended the Ukrainian Cultural and Educational Centre Summer Courses, where I first met Dr. Macenko. To us teen-agers, looking at him from a distance and somewhat in awe, he was courtly, dignified, professional; and yet, as we got to know him better, he quickly became what all great teachers are: friendly, warm, considerate and always prepared to explain, instruct, guide and yes — even comfort.

To my way of thinking, Dr. Macenko resurrected Olexander Koshetz from oblivion for many hundreds of young Canadians and Americans of Ukrainian descent. Without him, his vision, courage and persistence, Koshetz certainly would not have come to Canada and would not have been able to inspire so many people, of all ages, with his genius.

From the later 1930's onward, Macenko was Koshetz's Boswell. He helped edit and publish Koshetz's music, autobiography, diary of the trials and triumphs of the world famous Ukrainian Republican Cappella. In addition he published dozens of articles in newspapers and journals that illuminated the multi-faceted genius of Koshetz.

When Koshetz died in 1944, Macenko plunged with greater vigour into a wide variety of activities: community work, composition, research, publication and conducting. For the next 4 or 5 years he organized and conducted a number of important and significant concerts in Winnipeg as well as being instrumental in guiding the future of the Ukrainian Cultural and Educational Summer Courses. As a conductor, a number of significant contributions come to mind. Above all, Macenko tried and succeeded in bringing Ukrainian choral singing to a professional level. As a graduate of Music Pedagogy in Prague, he brought to bear his wide experience in choral art as well as vocal skills training. Secondly Macenko insinuated into the repertoire composers and compositions not part of the main stream of Ukrainian Choral performances before the 1940's. (It was, for the most part, quite limited and parochial.) And finally, he encouraged many young people to conduct. As a result, we have generations of musicians-conductors who in no small way owe their activities and success to him.

Macenko the researcher and scholar has yet to receive the full attention that he so richly deserves. He is the foremost authority on Ukrainian sacred music and that would include Ukraine. His knowledge of our chants, our pre-renaissance notations, the history of our church music, our composers is pre-eminent. I personally feel very fortunate to have the privilege of learning from him both verbally and by correspondence. My archives contain his answers in letter form to questions on many aspects of Ukrainian church literature. They are miniature essays containing rare insights into many aspects of our

religious music. In his many articles, pamphlets, booklets, Macenko appears sometimes to be the only source on some questions of our musical history. He has resurrected many names long forgotten or who, being Ukrainian and part of our cultural past, have been, to put it politely, "borrowed" by our neighbors. A case in point is his article on Stefan Dehtiariv. Search as I may, Macenko's article is the only one to illuminate this forgotten but remarkable composer.

Macenko's writings on Ukrainian music and culture over the past 60 years found in untold publications around the world, when put together, constitute a veritable treasure trove. It is essential that, as soon as possible, they be gathered and published. There's no question that they will attract a wide and enthusiastic readership, especially in Ukraine.

Macenko the composer and arranger is lesser known and this is unfortunate. His arrangements of carols and other folk materials are original, well-written with a full understanding of the requirements of the human voice. His arrangement of "Nova Radist Stala" is a standard of our repertoire and is worthy of a Leontovych or Stetsenko. His liturgical writings ought to become a staple of church repertoire wherever Ukrainians live. They too need to be published so that church conductors have access to this material.

As I re-read the dozens and dozens of articles that he has written on all aspects of Ukrainian music, and the two books on Ukrainian church music, one has to wonder where all of us would be without his influence. He was not parochial neither in his vision nor in his activities. Whether it be with the Ukrainian National Federation as cultural leader, or working with young people in "MUN" or at St. John's Institute in Edmonton or St. Vladimir's College in Roblin, or St. Andrew's College in Winnipeg or the National Executive of the Ukrainian Canadian Committee, or the Ukrainian Cultural and Educational Centre, Dr. Pavlo Macenko was a driving force and an inspiration. There are hundreds if not thousands of people who have been directly affected by his leadership, his teaching, his great humanity and his unselfish devotion to and love of his native culture and his native land, Ukraine.

In reflecting upon this remarkable man and his immense input and influence on others, it is certain that this influence will not only not diminish but will grow to reach greater numbers of people, especially in Ukraine. However, for this to happen we must ensure that his output not languish in archives, but be made available through publication to future generations.

It is a rare opportunity indeed that we have had the chance to intermingle our lives with his. I am proud to be able to call him friend and teacher. I think, eventually, that with the passing of time, his name, his work, his writings will become known in his native "Slobozhanshchyna", in the Kharkiv area. This proud descendant of cossacks will, at least in spirit and intellect, come "home" and join his illustrious ancestors.

W. Klymkiw

Dr. P. MACENKO

Winnipeg 1935

Franz Liszt, world famous pianist, composer, was asked by an eminent publisher in Germany — “Her Doktor Liszt, would you write your memoirs or autobiography for publication?” Franz Liszt reminisced for a while and replied: “No, it was hard enough to have lived it.”

On a considerably more modest level, I have been asked for my recollections of Dr. Pavlo Macenko, his arrival in Winnipeg in 1936 and my subsequent association with him in musical endeavors within the Ukrainian community.

Dr. Macenko and I first met in the halls of the Ukrainian National Home when he was introduced to the personnel of the Ukrainian choir.

My first impression of this strikingly dignified man was a warm feeling of instant camaraderie, as he shook my hand. We immediately made plans to meet in my studio to discuss the program of music he had in mind for the coming season of concerts.

It was obvious that Dr. Macenko's standards were on a higher level and his choice of music much more enterprising than those to which the Ukrainian community had been accustomed.

Dr. Macenko introduced the major works of Lysenko — namely — the first ever production of “Nocturne”. Dr. Macenko and I read through the score of this “opera” and with dismay it fell upon me to “orchestrate” from the piano scores for a small (very small) ensemble. After considerable rehearsals the production was presented to the general Ukrainian public. It was received courteously although without enthusiasm. The Ukrainian public was immersed in the operas — *Natalka Poltavka*, *Zaporozhets Za Dunayem* and other well-worn favorites. Nevertheless Dr. Macenko persevered and introduced new choral works with greater success each time.

Eventually Dr. Macenko also changed the format of concerts which had become increasingly stereotyped. His persuasion compelled the committees to engage (first time ever) a string quartet to perform a quartet by Dvorak.

Needless to say, its reception was luke-warm, but Dr. Macenko was adamant in his endeavour to broaden the musical concepts of the Ukrainian public.

In time, the great choral works of our religious composers began to appear increasingly in concert forms.

His concept of teaching young people the elements of musical theory, conducting, score reading, resulted in the organization and birth of “Ukrainian Summer Courses” in music, literature and conducting. In spite of many obstacles, Dr. Macenko realized his dream, and the first Ukrainian Summer Course took place with a very large attendance of students from many parts of Canada and the United States of America.

With his many friendships, Dr. Macenko was able to bring to Winnipeg as lecturers the world famous Oleksander Koshetz to conduct choral master classes, and Dr. Roman

Prydatkevych, eminent Ukrainian violinist and composer who taught master classes in counterpoint, music history and harmony.

The presence of these celebrated artists produced a rich glow of excitement. Students were enriched in their pursuit of excellence by meeting with their teachers and being able to discuss music subjects and ideas of interest on a one to one basis in an atmosphere of comfortable friendship.

Some evenings Dr. Macenko and Dr. Koshetz honoured me with their presence at my home. At this time I was engaged in composing a large work for pianoforte solo based on a simple Ukrainian melody “chumak”. I played some fragments for Dr. Koshetz who with great excitement encouraged me to complete this opus as soon as possible. In time I completed the entire work and invited Dr. Macenko to hear the first ever complete performance. His enthusiasm spilled over into a laudatory article in the newspapers. Later, I played this work for Tatiana Koshetz who wept as I played, and my thoughts turned to the time shortly before, when Oleksander Koshetz pleaded with me to hurry and complete the “Chumak Variations”. Did he have a premonition of his end which occurred in so short a time?

Shortly before, Dr. Macenko and Dr. Koshetz spoke to me about performing a small piano concert - a music appreciation course — for the students of the Ukrainian Summer Course. I readily agreed and invited the entire student body to my home. The concert was performed on a brand new Steinway semi-concert grand piano which had been presented to me by my parents.

The faculty attended and the hall was filled with students wall to wall. Dr. Macenko introduced me to this audience (who all knew me) and Dr. Koshetz spoke of the privilege of hearing this “small program”

Beethoven Sonata Opus 53
Schuman Symphonic Variations
Chopin 24 Preludes Opus 28
Brahms Paganini Variations Opus 35 (complete)

On reflection many years later, I can hardly believe that anyone would inflict this “little” program on those unsuspecting students. Nevertheless, in spite of the length of this concert, I was beseeched to play more, which I did. The concert ended with a superb arrangement of a Paganini Caprice for the left hand alone (arranged by me), to the delight, amazement and enjoyment of all.

I can still remember the kind and generous compliments of Dr. Macenko and Dr. Koshetz at the end of the evening.

Through my friendship with Dr. Macenko I had the privilege of meeting and accompanying Olga Lepkova, Mykhaylo Holynsky, Petro Boyan Bolechiwsky, Roman Prydatkevych.

In retrospect, it was a golden age of music-making focused around the pre-eminent



**Христини Олександра Маценка 1941 р. Зліва до права:
о. Масвський, Олександр Маценко, пані Залозецька —
кума, проф. О. Кошиць — кум**

personage of Dr. Macenko and his unflinching sense of the beauty and importance of Ukrainian music.

Sadly, to my sorrow, gradually our paths in the music field parted, as Dr. Macenko left Winnipeg to conduct in other parts of Canada and the United States. My own career as a pianist and teacher took more and more of my time at home and in broad international circles.

Now, when occasion allows us to meet, I feel grateful for my good fortune to be a friend and colleague of this unique and outstanding musician, man and artist for whom the greatest reward was the knowledge that he had inspired many young musicians who are now leaders in the highest and finest traditions of Ukrainian music.

John Melnyk
Music teacher, Winnipeg

**ПАВЛО МАЦЕНКО — СІЯЧ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ТА СПІВУ,
МУЗИКОЛОГ — ДОСЛІДНИК ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ**

Серед працівників українського музичного мистецтва, одною з яскравих постатей нашого часу являється д-р Павло Маценко, який вже 31 рік працює в Канаді, невтомно вщеплюючи в молоді душі знання і любов до рідного співу, зокрема і найбільш послідовно та віддано співу церковного, досконало ним дослідженого.

Доля не жалувала йому тяжких переживань і мандрів по світі, але всюди, де не потрапив він, неухильно брався за працю з хорами, незалежно від того, якого складу були його такі ж “одержимі піснею”, як і він співаки. Так само настійно змагав він і до музичної освіти, яку здобував наполегливо, поруч з працею для заробітку на життя, аж поки дійшов високого академічного ступеня освіти.

* * * * *

Киньмо оком на його стислий але багатий життєпис. Павло Маценко народився 24 грудня 1897 року, в слободі Кириківка, охтирського повіту на Харківщині. Там же одержав початкову освіту, а середню — в Харкові і в Сумах. Перша Світова війна кинула його на фронт, де він не раз був поранений. Закінчивши старшинську школу, він побував на різних фронтах і восени 1917 року вступає в ранзі поручника до 2-го Слобідського полку Армії УНР. На початку 1918 року, ще не зовсім одужавши від чергового поранення, він вчиться в Пастирсько-Місіонерській духовній школі (з приходом большевиків цю школу закрито).

Епідемія тифу 1920 року спричинила йому перебування в оздоровнику на Кіпрі, де він одужавши, концертував (1921-22 р.), диригуючи церковними і світськими хорами — українською, російською, англійською і грецькою мовами.

Переїхавши до Болгарії, працював на важкій фізичній роботі (копальні, фабрики, лісорозробки). Весь вільний час віддавав праці з болгарським хором, який він організував, навчав і керував ним.

1924 року, потрапивши до Праги, Павло Маценко береться знову до науки, вчиться у Високому Педагогічному Інституті, на музично-педагогічному факультеті (класи композиції, сольоспіву та диригування). Закінчивши ВПІ з дипломом і з правом викладати музичні науки, продовжує освіту в Празькій Музичній Консерваторії (теорія композиції і співу).

Далі П. Маценко спеціалізується в історії української церковної музики і в 1932 році одержує звання доктора музично-педагогічних наук. Рівнобіжно з навчанням у згаданих школах, він закінчив (1926-28 рр.) чеську “Школу високих педагогічних наук”.

Професійна музично-педагогічна праця в той час не давала достатнього забезпечення, тому ми бачимо П. Маценка в 1929 році вчителем в українській гімназії під Прагою, одним із субдиригентів “Українського Академічного Хору в Празі” (диригентка того хору Платоніда І. Щуровська-Росіневич) та диригентом церковних і світських хорів.

Наприкінці 1929 року, Маценка запрошено диригувати хором церкви Св. Варвари у Відні та хором німців, що повернулися з російського полону. Працюючи там 1929-1931 рр., він написав дисертацію і їздив складати ригорози до Праги, де й відбулася його промоція.

* * * * *

На запрошення Українського Народного дому у Вінніпегу (Канада), д-р П. Маценко переїздить до Канади і працює як диригент і вчитель співу та Рідної Школи (1936-1940). В тому ж часі він опрацьовує і виставляє “Ноктюрн” (опера-хвилинка М. Лисенка) та низку музично-драматичних творів, виступає з хором Українського Народного дому в концертних залах Вінніпегу, диригує на святах збірними хорами і зазнає доброї слави, як диригент. Не раз його хори виступають у програмах СіБіСі, а концерт його хору в часі коронації короля Юрія VI, співаний перед Парляментом, СіБіСі передавало по всій Канаді. Після того СіБіСі запросило той хор на щомісячні виступи, але П. Маценко виїхав з Вінніпегу до Торонта.

Роки 1940-1963, це час його найбільш кипучої діяльності: педагогічної, публіцистичної, культурної та видавничої.

П. Маценко був ініціатором і організатором українських Диригентсько-вчительських курсів у Канаді. З доручення УНО Канади, він став управителем курсів і викладав там теорію диригування та інші музичні науки. Започатковано ті курси 1940 року в Торонті, а в 1941 році перенесено їх до Вінніпегу і тоді вже запрошено з Нью-Йорку проф. Олександра Кошиця викладати на тих курсах “Історію Української Пісні” та диригувати курсовим хором .

У 1943 році курси ці змінили назву на “Українські Освітні Курси”. Головним промотором цих курсів був П. Маценко до 1945 року, з рамени УНО. Потім курси перебрав Осередок Української Культури й Освіти (ОУКО), що його співзасновником і довголітнім секретарем знову ж був Павло Маценко.

В роки 1949 та 1950 Вищі Освітні Курси були в Торонті й Вінніпегу. Тоді до Торонта виїздив П. Маценко, а у Вінніпегу заступали його (були управителями) д-р Я. Рудницький, пані Т. Кошиць, Б. Боцюрків і В. Климків. Відповідав за курси П. Маценко, як секретар Осередку, аж до часу свого відходу від Осередку 1952 року. До того часу відбулося 15 Вищих Освітніх Курсів, що на них постійно викладав П. Маценко, а потім вже принагідно.

Одночасно з педагогічною працею П. Маценко провадить плідну видавничу й журналістичну діяльність. Він дописує в кілька часописів та журналів у Канаді,

Америці й Європі, працює співредактором часопису “Новий Шлях”.

З часу утворення централі Комітету Українців Канади (КУК) 1940-41 р., П. Маценко був секретарем, а потім головою Освітньо-видавничої Комісії. Тоді вперше були виготовлені й видані підручники української мови для університетів, як “Читанка” (збірна праця), “Граматика української мови” й інші.

* * * * *

Д-р Маценко вмів між різного роду працею знайти час для наукової роботи. Він пише й видає розвідки з історії українського співу, гармонізує народні обрядові пісні для хорів різного голосового складу, komponує богослужбові співи. Вся його діяльність скерована на поширення і поглиблення знань в ділянці співу, зокрема церковного, особливо тому, що на рідних землях та справа приречена на знищення і доступу до джерел, які там були, нема й не буде. Кілька композиторів і дослідників бралися виповнити цю істотну потребу релігійного співу, але жоден з них не брався до цієї справи так наполегливо як Павло Маценко.

Свої наукові здобутки П. Маценко застосовує у практичній праці з молоддю, будучи ректором Інституту С. Івана в Едмонтоні. Там він у 1959 році організовує курси, ідентичні до Вищих Освітніх Курсів. Вони були успішні і затрималися до цього часу. В Едмонтоні, на запрошення місцевого КУК-у, П. Маценко диригує спільними хорами на святі І. Мазепи 1959 р. та 1961 р. на 100-ліття Тараса Шевченка.

Довший час, перед виїздом до Едмонтону, викладає Історію української церковної музики та церковного співу в Українській Православній Духовній Академії Св. Андрія, що тепер при Манітобському Університеті у Вінніпегу.

Тоді він виготовував співи Вечірні (на один голос), що їх видала в 1962 році Консисторія УГПЦ в Канаді. Тоді ж виготовлено до друку повну Службу Божу на два голоси та співи Утрені. Служба Божа із повсякденними співами Сходу і Заходу України.

1964 року П. Маценка запрошено на педагогічну працю в Колегію Св. Володимира, в Робліні, яку провадять оо. Редемптористи. Тут він навчає молодь церковного співу, теорії музики та української мови. 1964-65 роки був учителем у Духовній Семінарії оо. Редемптористів у Йорктоні, де навчав церковного співу та Історії української культури. Одночасно (ще й тепер) диригує хором церкви Св. Марії в Йорктоні, а також Українським Фестивальним Хором у Давфіні (1966 і 1967 рр.) та навчає там же церковний хор.

Для студентів Колегії св. Володимира, як підручну літературу, уложив на три чоловічі голоси Службу Божу св. Івана Злотоустого, Відправи Страсного Тижня (це наспівано на плити); опрацював також тропарі, кондаки й прокимни на вісім голосів та інші співи. Із студентами Колегії наспівав на плівку Службу Божу О. Кошиця. Улітку 1967 року віддав до друку “Нариси до історії української церковної музики”.

Виготовлено до друку розвідки: “Давидов С. І. (1777-1825)” та “Український



**Родина д-ра П. Маценка. Зліва: пані Стефанія Маценко, син —
Олександр Маценко, д-р Павло Маценко**

мотив, що вживається у церковній і народній музиці упродовж віків”.

Упродовж свого працювотого життя П. Маценко не покидає стрижневої теми: “Розтрачені діаманти”. Він кукібно збирає і досліджує всі можливі джерела, які свідчать про українські співочі і музичні таланти, що їх загарбали у нас сусіди протягом століть неволі. Цими розвідками наш музиколог повертає Україні імена її талановитих дітей-клясиків української музики, зокрема церковної.

★ ★ ★ ★ ★

Можна з певністю передбачити, що праця нашого музикознавця, композитора і диригента засіяла в молодих душах любов до українського співу і принесе невдовзі багатий плід.

Тепер д-р П. Маценко, поруч з педагогічною діяльністю, готує до друку свої в різний час розпочаті праці та час від часу дописує до преси на музичні теми.

Д-р П. Маценко належить до числа перших приятелів українського музично-мистецького журналу “Вісті”. В його особі маємо одного з поважних консультантів-музикологів та автора багатьох статей і сильеток музичних діячів.

Щиро вітаємо дорогого Ювілята з днем народження і бажаємо йому довгого й щасливого віку та успіхів у праці!

ВІСТІ, Ч. 3-4 (22-23)

КИТИЦЯ ТВОРЧОСТИ

У сімдесятиліття д-ра Павла Маценка нам приємно скласти й показати Кितिцю з його ж таки квітів. Розгляньмося по саду його діяльності. Звичайно, ми не все візьмемо звідти для цієї кितिці.

Усі дописи до газет, нариси й оповідання (писані під псевдами), його участь у різних загальних політичних, наукових або фахових організаціях, його полемічні статті — як боротьбу з вітряками — усе це ми залишимо для того, хто візьметься написати монографію про П. Маценка.

Ось так прочистивши той сад, ставимо в осередку дві великі троянди, жовту й голубу, як алегорію двох поважних наукових праць: дипломної і докторської. Навколо них розмістимо різнокольорові жоржини, айстри й чорнобривці — менші наукові праці, завжди оброблені на тлі історичному, з лаконічно і виразно викладеним змістом, добірною українською мовою.

Кожна його розвідка і стаття являється цінним матеріалом для освіти й виховання, для угрунтування питомої ваги мистців української музики в минулому чи сучасному.

Подаємо його праці (хронологічно) на музичні теми — розвідки, друковані в різних часописах (бо інших органів донедавна тут не було). За останні роки — друковані в журналах “Віра і Культура”, “Новий Літопис” (Канада), музичний журнал “Вісті” (Міннесота, ЗСА).

Деякі з них видані окремими брошурами. “До джерел церковного співу” — журн. “Вісник”, Львів, 1934. “Українська національна оркестра”, “Яків Степовий” — журн. “Самостійна Думка”, Чернівці, 1935. Там же у 1936 році: “Микола Леонтович” (Про М. Леонтовича написано три праці, вміщено в інш. органах). “Музична пропаганда — Дарія Каранович”, “Тарас Микиша”. У Канаді: “Тарас Микиша” — посмертна розвідка в “Новому Шляху”, 1936.

Там же, в розділі “З музики” низка статей про творчість українських композиторів: Миколи Бойченка, Михайла Гайворонського, Бориса Кудрика, Олександра Кошиця, Івана Мельника.

В “Українському Голосі” — про Пилипа Козицького, Левка Ревуцького, Михайла Вериківського.

Розвідки. “Давня українська церковна музика й сучасність. Г. Сковорода і Г. Квітка Основ’яненко в музиці” — “Культура і Освіта”. Вінніпег. 1952. Видано тим же В-вом: “Д. С. Бортнянський і М. С. Березовський”, “Ф. С. Якименко”, “Відгуки минулого — О. Кошиць у листах до П. Маценка”.

“А. Ведель”, “Андрій і Гаврило Рочинські” — “Українське Слово”. Париж. “Із української музичної культури” — замовлена для Т-ва Альфа-Омега і друкована в журналі Т-ва. 1949. “Засади творчости О. Кошиця” — “Культура й освіта”. 1950, та

кілька статей у різних органах, присвячених О. Кошицеві, після його смерті.

В журн. “Віра і Культура” (Вінніпег) — “Український церковний спів”. Історичний огляд. 1954. “Григоріянський спів”. 1964. В журн. “Новий Літопис” — “Співи української церкви”, 1962. “С. А. Дегтярев” (з циклю “Розтрачені діаманти”). 1962-63.

В журн. “Вісті” (Міннесота, ЗСА): “Про українську національну оркестру” (нова редакція), “О. Кошиць — виконвець народньої пісні”. 1964. “О. Кошиць — диригент”, “Д. С. Бортнянський”, “Дегтярев” (поширене), “П. Г. Гончаров” — 1965. “С. І. Давидов” з циклю “Розтрачені діаманти”. 1967.

З музичних творів:

Гармонізації для мішаного хору народніх пісень, колядок, щедрівок. У Вінніпегу видано — Богослужбові співи Української Греко-Православної Церкви в Канаді: Вечірня — на один голос та “Господи, кличу ...” із стихирами, на вісім голосів. Вид. УГПЦ в Канаді. 1962. У передмові — короткий огляд історії укр. церковної музики. В кінці книжки описано вигляд і розвиток знаменної нотації з ілюстраціями.

Виготовлена до друку “Повна Служба Божа св. Івана Золотоустого, на два голоси, з додатками”: “Утрєня, відправи Великого Посту, Різдва, Похорон, Молебєн (усе українською мовою).

В колегії св. Володимира, у Робліні (Манітоба), (1964-66) видано, як підручники для студентів, у трьохголосному укладі: Служба Божа св. Івана Золотоустого (самоїлковий розспів), з тропарями, кондаками й прокимнами, Вечірня, відправи Страсного Тижня: Утрєня Страстей, Вечірня з покладанням Плащаниці та Єрусалимська Утрєня. Тексти — українською мовою.

Окрім діяльності літературної, педагогічної й композиторської, П. Маценко ще й довголітній вправний диригент. Не раз він успішно виступав перед багатолюдною аудиторією. Зокрема, з великим успіхом виступав він на Українському Фестивалі в Давфіні, з Українським Фестивальним Хором. 1967 року зазнав доброго успіху, виконуючи при Хресті Волі, в Манітобі, Кантату “Хрест Волі” (текст з присвятою Хорові Ол. Грановського, муз. С. Яременка).

Як диригент, П. Маценко виявляє гнучкість інтерпретації, вправність руки, зрозуміння ритміки, часом дуже складної. Не раз йому доводилося керувати збірними хорами, в супроводі симфонічної оркестри — виконання завжди було овіяне глибиною і теплом, та відмінне легко веденою динамікою.

Едмонтон, Канада. Грудень, 1967.

A STUDY OF HISTORIANS OF UKRAINIAN CHURCH MUSIC

by Paul Macenko

Published M. Th. B. Roblin — Winnipeg, 1968.

Передрук з "Віснi" — журнал музичного та мистецького життя (Ч. 3/26).

Contents:

The main theme of this 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 the 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 surveys 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 analyzed, and it 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 examples and citations), to the varieties of music (eight-modal and free — *demeštvenny*), to notation — of kondaks and *znamenny* — in the Ukrainian Church, and to the influence of the *skomorokhy* (the "happy folk" who sang and entertained) on church music.

In conclusion, there are three separate studies.



Вінніпег 1958 р. д-р П. Маценко, Іван Семанюк і В. Топольницький

a) "The Archangels 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.



Павло Маценко роки 1924-1929 в Празі

ЛИСТУВАННЯ П. МАЦЕНКА

Львів, дня 27 липня 1937

Високоповажаний Пане Товаришу!

Щойно сьогодні надійшли гроші переслані Вами і я зараз сьогодні відсилаю Вам партитуру “Ноктюрну”. Сподіюся, що у ній не буде вже важніших помилок, бо я старався все докладно перевірити. На 68 ст. треба вставити після п’яти тактів один такт ідентичний із тактом другим, та словами співаків “(не) булого”. Темпа я старався подати метрономом. Із перкусійних інструментів найважливішим є тріангель, тамбур і тімпани та чінеллі (для вибивання 13 і 4 години). Важний є також фортепіян, замість гарфи при співі бакхантки і при кінці від ст. 80. На ст. 66-67 він становить дійсно піяніно на сцені. На 69 ст. треба б повторити 16 тактів попередніх з тими самими або другими словами, яких однак на жаль не маю.

Остаю з поважанням

Ст. Людкевич

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'С. Людкевич', with a long, sweeping flourish extending from the end.

Alexander Koshetz, Ph. D.

FORMERLY CONDUCTOR
UKRAINIAN NATIONAL CHOIR

13.01.1940

Дорогий Пане Докторе!

Щиро дякую Вам за милого листа, розвідку Колесси й статтю Стешка. Вельми обрадували мене тою посилкою. Того ж вечора я проковтнув їх обидві, але не вертаю їх Вам, а дуже прошу дозвольте їх трохи затримати та зробити деякі виписки потрібні мені для моєї праці над церковною музикою та нашою піснею. Стаття Стешка, хоч і має характер допису, але дуже цінна тим, що він бачив Іоанна Бокшая й дізнався з першоджерела, що то є оте “Простопініє” та яку роллю воно грало на Підкарпатті, себто, фактично, якої воно ролі не грало. Я тої думки, що те “Простопініє” є просто нечислимій цінності річ, бо як запис етнографічний (це слово цілком можна вжити) є документ певної стадії перетворення нашого церковного співу на місцевий варіант згідно місцевих етнографічно-музичних умов та обставин. Питання тільки застається не вирішеним, який оригінал перетворювався та з яких рук взятий. Я тої думки, що перетворювався оригінал Київського розспіву в більшості, а в фрагментах Старознаменний. Я досі не мав можливості ближче зупинитись над цим “Простопінієм”, але з поверховного огляду я знайшов там Старознаменні зразки. Найбільше ж цікавий самий процес місцевого фарбування й переформування відомих напівів. А ще більш цікавий є той слід, якого ніде не записано, ще не знайденого кістяка, що лежить в основі деяких мелодій. Напр. там є оригінал ірмосів “Здвиження Христа”, яких я ніде не бачив (в такім оформленні) занотованими й співаними, крім чутих мною в 80 роках мин. ст. від двох дяків, артистів Пилипа Олександрівського (в моїм селі Тарасівці Звенигородського повіту на Київщині) й Полікарпа Скочковського (в с. Карапишах Канівського пов. на Київщині). А тепер ще одна справа. Цього року ми знову влаштовуємо Курси і я, як то говорилося в Торонті неофіційно, тепер запрошую Вас офіційно прийняти запрошення від мене і від КЕ УНО в Канаді бути мистецьким провідником Курсів, які цього року відбудуться (також літом) у Вінніпегу. Це поки принципово. Про деталі буде спеціальний лист. Прошу дуже повідомити про саме принципове відношення до справи. Я буду стояти до Ваших послуг. Здається за Курси відповідатимуть дві організації. Відповіді потребує для доказу тій другій організації. Будьте певні, що я в халепу Вас не втягну.

Цим кінчу й бажаю Вам щасливого перебування. Здоровить Вас і моя дружина.

О. Кошиць

Торонто, 2.08.1940

Глибокоповажаний і Дорогий Пане Професоре!

Оце тільки сьогодні дістав Вашого листа, який блукав по Канаді. Ви писали до Саскатуну, а я вже півтора місяця як відти виїхав вести “Диригентсько-Вчительські Курси” до Торонта. Тепер недалеко від Вас.

Відповідати основно на Ваш лист буду пізніше, а вірніше — писати допис до преси.

А тепер, прошу мені вибачити, зовсім не маю часу. Забирають його курси-виклади і інші біжучі справи. Відносно Вашого “мотлоху”, як Ва називаєте свої твори, я маю свою думку і маю сміливість дещо про них написати. Чи то буде влучно, не можу сам судити. Хочу бути об’єктивним. Маєте одначе рацію, що я не знаю всієї Вашої творчости, не маю її коло себе. В Європі я мав можливість із нею заізнатися і те совісно робив. Все ж, коли б я і тієї нагоди не мав, маю коло себе стільки і як останні твори, що по них можна багато судити. В тому, що я подам до преси не буде багато написано, хоч і із-за місця в часописі, проте хотілось би мені бути влучним, а через це напевно я не відмовився б мати честь дістати від Вас незнані мені твори. Був би глибоко вдячним. Щодо справи рекордування буду писати. При цьому хочу тільки зазначити, що мені так прикро чути про згадуване Вами музичне “рекетирство”. Дійсно, тяжко розуміти тих людей!

З п. Гайворонським я маю одну справу і тепер, вже довший час, не знаю, що робити. Не можу бути таким до нього як був ...

А тепер, дорогий Пане Професоре, маю до Вас надзвичайне прохання і не знаю, як його почати. Ця справа моя і не моя, скоріше загальна. Я проваджу тут Диригентсько-Вчительські Курси. Справа добра і дуже потрібна. Є потреба ідеї продовження курсів (і потребу вчитись) поширити й піднести. І ось забажалося мені (набрався сміливости!) запитатись Вас — чи не могли б Ви ошчасливити мене і нас тут всіх своєю присутністю на академії з нагоди закінчення курсів, яка відбудеться 31 цього місяця? На цій академії співав би хор (3 точки) під проводом курсантів і були б виконані другі точки також ними, всього яких 7. Потім були б видані свідоцтва, сказалося би пару слів і по академії... Ваша присутність була б для народу символом потреби науки й освяченням початку. Я свідомий, що за 2 місяці тяжко багато навчити звичайних людей. Але ми робимо скільки можемо! Тепер, ця ідея, запрошення Вас, є моя. Організація про це ще не знає, але буде вдоволена, коли так станеться. Вас в цьому ділі просилось би приїхати і сказати на академії декілька слів.

Матеріальний бік, як і треба сподіватись, у нас сумний і за це я боюсь, і прикро мені дуже. Стоїть справа так. Я дістану гроші, якими оплатимо дорогу, утримання за той час ... Це поки зараз. Як дасть Біг, піде все гаразд, може буде і краще. Цього я дуже хочу і буду до того стреміти.

Це принциповий запит і я дуже прошу Вас не уразитись за мою пропозицію. Я хотів би в рай, хотів би зробити як треба. Та що буду говорити “красно”, коли воно звичайне.

Білет би Вам заслали. Тож, ласкаво прошу Вас, відпишіть відразу, як Ви відносите до моєї “хороброї” пропозиції. Мушу це скоро знати, щоб почати робити. Часу до академії зовсім мало. Важне — чи Ви горожанин Америки? Інак неможливо скоро дістати дозвіл.

Коли б Ви погодились, можна було б дати Вам тут на велику (українську) скалю відчит на загально-культурну тему. Це і корисно й позитивно.

Прошу мене зрозуміти, Пане Професоре, що я не посмію Вам зробити зле. Коли Вам, з яких би причин не було, не буде можливим приїхати до Торонта, прошу також повідомити і прошу дуже не гнівайтесь, що смію так Вас турбувати.

З глибокою до Вас пошаною відданий

П. Маценко

Alexander Koshetz, Ph. D.

FORMERLY CONDUCTOR
UKRAINIAN NATIONAL CHOIR

Дорогий Пане Докторе!

Листа Вашого одержав. Дуже дякую за запрошення на Академію Курсів. Нема жодного сумніву, що коли моя візита буде хоч чимнебудь цікава чи корисна, то я приїду. Хоч би вже через те, що б трохи провітритись, бо я на літо нікуди не виїздив за браком “засобів пересунення”. Але на жаль повинен Вам сказати, що про жадні відчити не може бути й речі: я зараз почуваю себе дуже знесиленим, нездатним до жадної роботи, огірченим та “здегустованим” до всього українського ... Весь запас ініціативи й енергії я витратив минулими місяцями, а все принесло одні розчарування й невдачі. Хоч це й не первина мені, але зараз все відчувається якось загостро. Відчит потребує все таки деякої підготовки, а я просто не можу глянути на свої записки, матеріали, книжки і т. д. Так що, ну його до чорта! Без мене існував світ і його запаскуджували українці, — й без мене буде так далі. То ж, коли відсутність відчиту не є першкодою до поїздки, то з великою охотою приїду, коли вишлете квитка. Я є американський “сітізен”. Напишіть мені, при нагоді, як робиться тепер в смислі віз. Що торкається “мотлоху”, то постараюсь зібрати хоч щонебудь з того, що не роздано по руках, і пришлю, тільки напишіть, на яку адресу (листівкою). Скажу Вам одверто, що іноді просто ненавиджу свої ноти ... в такому стані я зараз.

Пишіть, Ваш Кошиць

5.08.1940

A. Koshetz

НАША ПОНАД УСЕ!



НАША СИЛА—В НАС САМИХ!

УКРАЇНСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНЕ ОБ'ЄДНАННЯ В КАНАДІ

Філія — Торонто, Онт.

UKRAINIAN NATIONAL FEDERATION

TORONTO BRANCH

Box 371

Ч.....



TORONTO, Ont. August 19th, 1940 ⁴⁰

Prof. A. Koshetz,
157-70 11th Ave. & 60th St.,
Beechhurst, L. I., N. Y.,
U. S. A.

Dear Prof. A. Koshetz;

I have the honor to invite you, as the greatest authority on the Ukrainian music on the American continent, to the Concert to be given on the occasion of completion of the Ukrainian Summer Course in Music and Choir Conducting, sponsored by the Dominion Executive of the Ukrainian National Federation of Canada, which will be held on Saturday, August 31st, 1940, at 8:30 p. m., at 191 Lippincott St., Toronto, Ont.

For many reasons it would be very convenient for us if you could arrive to Toronto on Friday, August 30th, 1940.

Kindly please tell us in advance if you are in a position to accept our invitation.

yours truly,

DIRECTOR OF THE SUMMER COURSE IN MUSIC

AND CHOIR CONDUCTING:

Dr. P. Macenko
.....
Dr. Pavlo Macenko.

Дорогий Пане Професоре!

Я вже аж турбувався, не дістаючи від Вас листа! Та, слава Богу, дістав і тішусь, що коло Вас все гаразд. Не писав про рекордування з багатьох причин. Перша з них — переобтяження працею, просто не знаєш за що взятись ... Тепер вже мушу те зробити. Наше громадянство скрізь “добре”, як його не чіпаєш. В кожне діло треба стільки вложити енергії, що, здається, й саме справа того не варта. А робити треба. Найбільше зло, це загальна з національного боку сліпота, неграмотність діячів, ігноранція в усіх відношеннях і гра на тих струнах спритних типів, які розбивають всі добрі почини, щоб, не дай Боже, вони не стратили легкого хліба ...

Ваш допис у “Свободі” надзвичайно цікавий і потрібний. Їх треба багато й багато, щоб хоч читачі нарешті почали кумекати про ті речі. А. Р. зробить вигляд, що він не зрозумів допису, або буде жалітись, що його “великого” ніхто не розуміє, мовляв, зрозуміють йдучі покоління ... В слідуєчому числі “Нового Шляху” буде вміщена моя відповідь якомусь Читальнику з приводу допису в “Свободі” А. Р.-го. Питання були цікаві, аж пікантні. Не знаю, чи добре я зробив, відповідаючи, чи треба було б промовчати, хоч вже час щось написати і пригадати А. Р., що в Америці його знають і зуміють дещо пригадати. Проти нього, як композитора й шукача оригінального в неоригінальному, я рішучо нічого не маю. Та маю багато до сказання, коли торкається “способів” його самореклям, які понижують нас всіх смертельників-працівників. Шкода про те писати, всього не перепишеш. “Вуаль” з Вашого допису я зняв і “розумів Єже четл”. Чудово написано!

Ваші два десятки пісень видання Ідзіковського і Літургію видану в Ляйпцігу дуже цікавий перестудіювати. Про Ваші праці ще пишу — не маю часу засісти до діла зразу й кінчити. До того ж і ті праці, які я маю під рукою, вимагають багато. Зараз пишу про догмати. Коли б посилали Ваші праці, прошу надпишіть, що вони не для продажу, а “для рецензії”. Тепер час війни і до всього придивляються та вимагають високого “дюті”.

Комітет рекордування хай звернеться в першу чергу до “Комітету Українців Канади”; інж. В. Коссар, (Голова Крайової Екзекутиви Укр. Нац. Об'єднання в Канаді); В. Свистун, (адвокат); д-р І. Гуляй, (менеджер “Н. Шляху”); П. Божок; В. Гірняк; о. д-р В. Кушнір; І. Мельник (композитор і піяніст); І. Симчич; К. Ястремський.

Це більш-менш люди Комітету, до яких можна писати, а вони порадять інших. Хай Комітет через пресу звернеться до всіх організацій у Канаді. Це зробить добре враження.

Дружина дякує за привітання й чекає на рецепти “богоугодних річей” та дорогих листів.

П. Маценко

НАЦІЯ ПОНАД УСЕ!



НАША СИЛА—В НАС САМИХ!

УКРАЇНСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНЕ ОБ'ЄДНАННЯ В КАНАДІ UKRAINIAN NATIONAL FEDERATION

КРАЙОВА ЕКЗЕКУТИВА—DOMINION EXECUTIVE

P. O. Box 1107, Saskatoon, Sask.

File No. 2980 - 1360

Saskatoon, Sask.,
June 20th, 1941.

Prof. Alexander Koshetz,
157 - 70, 11 Ave.,
Beechhurst, Long Island,
United States of America.

Dear Professor Koshetz,

This summer, as in past years, the Cultural and Educational Section of the Ukrainian National Federation of Canada is sponsoring a summer course in music and choir conducting for Canadian Ukrainians. These courses have proved very popular in the past and are considered a great contribution to Canadian Cultural life.

Your world-wide reputation as the foremost authority on Ukrainian music and songs, coupled with your universal popularity as a choir conductor and contemporary Ukrainian composer has inspired us to invite you to be the chief lecturer and instructor for our classes this summer. It goes without saying that many thousands of Canadian Ukrainians, both young and old, will be deeply gratified to learn that you have accepted our invitation and thus greatly enriched the Ukrainian cultural heritage in Canada. Your presence and active leadership of the students at our summer course this year will make the course one of the outstanding events in Canadian Ukrainian life.

The summer courses this year are to be held in the City of Winnipeg, Manitoba, from July 2nd to August 31st. Interest in the course this year has been very great. Your presence, the mere mention of

which, has caused tremendous enthusiasm, will be another link in your chain of glory.

Needless to say we will defray all expenses, in connection with your attendance at the course, including, of course, transportation, maintenance, etc. In addition a substantial honorarium will be granted to you.

In hopeful anticipation of your willing acceptance of our sincere invitation,

we remain

Yours respectfully,

UKRAINIAN NATIONAL FEDERATION,
Dominion Executive

W. Korsar

W. Korsar,
President.



M. Babey

M. Babey,
Secretary.

ADDRESS
COMMISSIONER OF IMMIGRATION



IN YOUR REPLY REFER TO
No. **716306**
IMMIGRATION
BRANCH

DEPARTMENT
OF
MINES AND RESOURCES

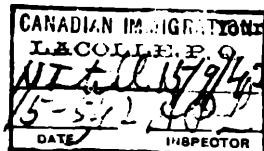
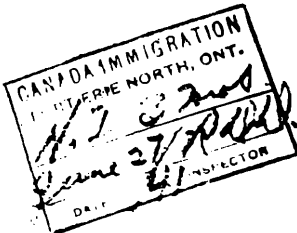
Ottawa, June 19th, 1941.

Dear Sir,

An application has been submitted to the Department by Mr. D. Gerych, President of the Ukrainian National Federation, Winnipeg, for your temporary entry to Canada, accompanied by your wife, in order to attend the Provincial Convention of the Ukrainian National Federation of Toronto on June 29th and then to proceed to Winnipeg to act as general director of a summer school to be held under the auspices of the Ukrainian National Federation giving a course of choir training and Ukrainian music.

It is indicated that you are a citizen of the United States by naturalization, that your wife is also an American citizen, that you have been in Canada previously on a number of occasions in connection with Ukrainian choirs and the National Federation of Winnipeg is assuming responsibility for salary and expenses while you are in charge of the summer school.

Under the above circumstances, there will be no objection to your temporary entry to Canada, subject to establishing United States status of yourself and wife at the Canadian port of entry. It is stated that you will come forward via Buffalo and Fort Erie South travelling by railway and a copy of the present letter is being transmitted to the Inspector-in-Charge at the port named for his information.



Yours very truly,

A. S. G. G.
Commissioner.

Alexander Koshetz, Esq.,
157-70 11th Avenue,
Beechhurst,
Long Island, N.Y.,
U.S.A.

Paul Pecheniha (Ouglitzky)
New York, N.Y.

10 April 1940

ВШ. п. Д-р П. Маценко

Листа Вашого одержав і з приємністю відповідаю. Дякую, що згадали про Ф. Акименка, то так уже давно, давно було, що здається то був не я а хтось інший ... Все ж з його легкої руки, я коли перенісся до Петербургу, то вже піддержав його славу (я скінчив Консерваторію в один рік, та відразу був “Художнім Советом” призначений яко вчитель і був наймолодший професор в Консерваторії — було 21 рік).

Що до своїх композицій, через революцію та мандрування я дуже багато річей загубив, та й думаю що вони не дуже цікаві, навіть і той Струний квартет, що я скінчив Консерваторію, був писаний під А. К. Глазуновим, то вже була робота більш його ніж моя і т.п. Бодай кілька десятків дрібних романсів пісень і т.п. різних оркестрових, хорів...

В залученні маєте мою програму з концерту і там вже деякий “катальог” прояснюється.

В останні роки я написав Струний квартет А-мін. 4-части на українські теми. Потім Балет. Та ще не знаю як він буде називатися, тому що там є Чутро ... Алеж ми маємо однодійний балет понад 35 хвилин.

Критикуючи цю музику, там ми маємо контрасти ... Галичину, Карпати, Придніпрянщину, стиль від простого до ультра-модерного...

Зараз я скінчив Оперу на три дії і п'ять одслон — “Козаки”. Збудована на повісті Є. Грибінки “Олекса Попович, або Чайківський”.

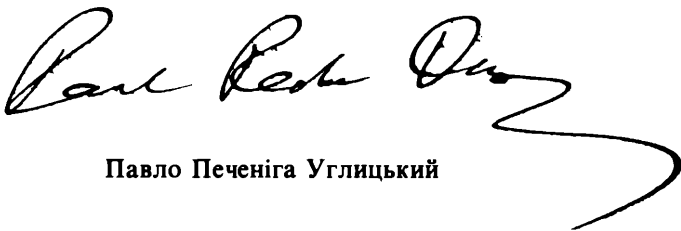
Пороблено багато змін ... тому Козаки. Партитура 1026 стор. клявір 394 стор. треба друкувати ... нема грошей ... облудна і брудна політика наших “докторів” із Свободи...

На жаль не маю зараз доброї фотографії і як буде в будучім — пришлю.

Дякую за “Новий Шлях”. Як що буде щось там пр мене написано, будь ласка пришліть копію.

Бажаю всього кращого і було б дуже приємно запізнатись, коли дістанетесь Нью-Йорку.

З великою пошаною



Павло Печеніга Углицький

Печеніга-Углицький Павло, композитор і педагог, нар. в Печенігах на Харківщині 1892 р., помер у Нью-Йорку 1948 р. Студіював у Харкові й Петербурзі, годою учитель консерваторій у Ростові та Краснодарі. В 1922 р. переїхав до Америки, де грав в оркестрі та диригував хорами й оркестрами. Автор опери "Відьма", балету, симф. поеми "Україна", камерн., форт. й вокальних творів. (Залеський Осип: Мала Українська Музична Енциклопедія, В-во "Дніпрова Хвиля", Мюнхен 1971, стор. 88.)

Печеніга — земляк Павла Маценка зі Слобожанщини. Його мова "з малоросійщина". Огірчений життям, як і браком відповідного мистецького оточення, він допустився до в'їдливої критики не тільки себе самого, але й деяких музичних композиторів. Тут подаємо початок листа, пропускаючи злобну критику українського імміграційно-музичного світу, подаємо перелік його праць так, як це Печеніга-Углицький сам подав.

**Павло Печеніга-Углицький
Нью-Йорк**

19 квітня, 1940. Н. Й.

Вельмишановний земляче п. д-р П. Маценко
Одержав Вашого щирого листа і зараз відповідаю.

Як Ви самі є із Слобожанщини — то Вам не треба писати, як там ставилися до української справи, особливо після "Валуєва" закону, і ту добу життя свого треба віднести до "малоросійщини". А вже коли прийшов до свого розуму, то треба бути вдячному своєму інстинктові, а вже тут в Америці Джорджу Вашінгтону.

Та коли стати лицем до правди, то на душі робиться не гірш ніж від Валуєва. Коли я ще не знав нашої політичної "сметанки", то ще свято вірив в існування нашої многотрагедійної Вітчизни, а тепер переконався напевне, що ліпше і не згадувати про Україну та не признаватись до себе; так вже давно великі наші люди роблять, а я дурний того відразу не розумів, а тепер вже запізно вертатися, вже і здоров'я таке, що дивлюсь більш на небо ніж на цей світ, і бодай з цією роботою моя композиторська творчість кінчиться. Якщо й буду ще щось писати, то хай мене лідько з'їсть, ані жадної ноти української не напишу ... Стратив через неї свою "американську" кар'єру, багатство, гроші, а "слава" хоч і дурна та для персонального задоволення потрібна. А так вийшло, що кар'єри не зробив, час гратив на свою "внутрішню" потребу та все писав, а що і заробляв по оркестрах, то все тратив на ту "Україну", на її престиж і її славу та на виправдування добрих сторін, бо вам не треба писати, яку чужинці мають опінію особливо про Україну тут в Америці. Слава незavidна — коли станеш лицем до правди й особливо з такою зброєю як мистецтво взагалі, а особливо музика, то стрічаєш багато здивованих людей.

До українського розуму я прийшов сам по собі. Після харківської школи (И-Р-М-О) дістався до Санкт-Петербургу та після Акіменка, я скінчив консерваторію за один рік і зараз був запрошений до професури, а в оркестрі Маріїнської опери. І то мене спасло від смерти на війні, бо цар Микола II власноручно підписав на моєму документі, що я не належу до війська "на все время служби при театре". Так то

сталося зі мною все нараз: професура, оперова праця, та війна ... я був наймолодший професор (з початку викладач, а пізніше став професором).

Так як іде наш прогрес, то я повинен відцуратись від самого себе і почати зовсім іншу річ робити і не тратити більше часу на дурниці.

Якщо йдеться про мої твори, то признаюся, їх така необчислима маса, що я не знаю і не маю їм числа.

Маю Літургію, лишилося тільки “Милость мира”, “Отче наш”, “Достойно есть” і “Херувимська...” це оригінальні твори.

Кілька різних маршів, польок, мазурок, то все лишилося в Росії. Щодо романсів, то маю деякі на слова Пушкіна “Для берегов Отчизни дальней”, “К тени полководца” для баса. “Утес” на слова Анатольського. “Дрожали руки, сжимал их” на слова д-ра Крейна, (він мене спас від сипного тифу в Ростові над Доном), “Поле” на слова Кручинського. “Душа отравлена, покоя нет” на слова П. Тверезовського ... Для оркестри: Траурний марш, полонез, Развалины замку ... та ще кілька таких нецікавих творів, яким нема числа.

А тепер до співу вже на українські композиції, до Кобзаря.

1. “Ой одна я одна” для жіночого голосу, сопрано і також альт.
2. “У перетику ходила по оріхи”...
3. “Утоптала стежечку”...
4. “У гаю, гаю вітру немає”, “Серенада на мелодію із симфонічної поеми “Україна”.
5. “Минають дні”, “Медітаціон” для тенора.
6. “Думи, думи мої”... це все з Кобзаря; ще десь щось є як “Апостол”, а
7. “Наносили землі та й додому пішли...” десь загубив.

Просто на народні пісні. “Ой на горі огонь горить”... “Ой чи ж бо я на світі одна”... для жіночого голосу (Елегія).

Я потребую завести каталог і то тепер, коли вже зараз вільний, бо все скінчив і нічого більш не пишу, то вже цією справою займуся...

Щодо квартету то він є на тридцять мінут довгий, має 4 частини, був вперше виконаний квартетом Н-Б-С. “Radio Guild Program” в четвер 3-го жовтня 1935 р. Пізніше я дописав партію к. баса і Валенштейн грав дві частини: Анданте і Скерцо. Те саме я виконав у своєму концерті.

Симфонічна поема “Україна” збудована на темі “Гайдамаки”.

Де ще є поодинокі номери для симфонічної оркестри, між ними зібрав балет. До сольо інструментів маю мелодію (чельо сольо), Баркаролла, для скрипки, але кілька з них загублено ще в Росії. Прямо не було кому подумати про те серйозно так, як я думаю тепер, тому багато загубилося.

Ще маю коломийки, та п'ять українських народніх пісень для симфонічної оркестри.

Щодо диригенства, то багато є чого згадувати, але то вже напишу колись вдруге. Бажаю Вам всього кращого і при нагоді, як будете в Нью-Йорку, дуже прошу зайти до мене. По рекордах ви краще пізнаєте мої твори, і я б дуже був радий з вами завітатися особисто.

Павло Печеніга Углицький

20-го жовтня 1960

До Редактора "Українського Голосу"
Вінніпег, Манітоба

Високоповажаний Пане Редакторе!

Висилаю з цим останню свою працю до музичної сторінки на листопад "Нестор Нижанківський у Празі". Це, зовім певно, тільки крихти, бо не спромігся я дістати потрібних матеріалів, щоб воно вийшло повніше і тому більш вартісне. Та все ж вдумливого дослідникові в майбутньому і це може придатись.

Бажаю Вам повного успіху!

З глибокою до Вас пошаною

П. Маценко

П.С. Лежить у мене багато готового матеріалу до опрацювання і ніяк не можу взятись із-за браку часу, щоб було тихо, спокійно і щоб можна було вдуматись в проблеми. Особливо, коли довелось би працювати над матеріалами про крадіж москалями нашої культури і разом з тим про привласнення наших діячів.

Що й говорити! "Бачить око, та зубом не схопиш..."



Едмонтон, 16-го жовтня 1960 р.

До Вп. Редактора "Українського Голосу"
Вінніпег, Ман.

Високоповажаний Пане Сирнику!

Висилаю Вам дві цікаві статті про Н. Нижанківського. Коли б не перешкоди, я використав би їх і інші, що я ще маю, та особисті спогади про Н.Н., й тоді б вийшла одна праця. Тому ж що так не сталось, я думаю, що буде добре надрукувати (як передрук) прислане тепер, а я зараз за цим висилаю свої додатки про "празький період". Я вже виготовив дещо й докінчую завтра. Мій допис буде спогадами про життя й працю Н.Н. в Празі. Отже це стане немов продовження праці Р. Придаткевича.

Здоровлю Вас прещиро

П. Маценко

П.С.

Шкода, що багато чого ще не можна писати про Н. Н., бо живе ще його дружина, син і інші люди, що були виконавцями частин історії його цікавого життя. Він був не тільки мистець, встрявав у тогочасну політику, і зовсім не там, де хотіло б його близьке оточення. Він був українцем і регіоналістів не міг бачити. Приятелював близько з ген. Омелянович-Павленком і його оточенням.

П.М.

ВПр о. Д-р В. Кушнір
Президент К.У.К.
Вінніпег, Манітоба

Роблін, 24 січня 1967 р.

Високопреподобний Отче Докторе!

Зовсім принагідно довідався, що наш один з найвизначніших композиторів, що живе тепер у Монтреалі, написав з нагоди 100-річчя Канади і 75-річчя поселення українців у Канаді, для великої симфонічної оркестри й хору твір “Кенедієн Кредо”. Тут мова про композитора Юрія Фіялу.

Музики вважають цей твір одним з найкращих між творами призначеними для відзначення 100-річчя, але ... “Своя рука — влади́ка”, гроші призначені для підтримки подібних творів дістали свої. Щоб якось між людьми й дістатись в програми 100-річчя, автор — Ю. Фіяла, із своїх скромних заробітків видав на фотостат п'ятьох повних партитур \$600.00. Ці партитури він розіслав різним оркестрам. Тепер постала проблема розписування окремих партій для оркестри й хору, без чого ніяк оркестра не візьметься за роботу.

Оплатити працю за розписування тих партій автор не має засобів. І тепер постає проблема — чи українці дадуть в програму сторіччя Канади великий твір, що вкаже на високу культуру нації, чи обмежаться принагідними фолклірними пописами (які без сумніву також потрібні!)

Розумію, що певна особа з Монтреалу звернулась у тій справі до централі КУК. Я, що може найменше маю права про це говорити, апелую до Вас і через Вас до всіх членів президії КУК — допоможіть цій справі! Це без сумніву велика справа і, що треба знати, державні нації показують свою культуру найвищими досягненнями їх збірного генія, в цьому випадку виставляють свої опери, виконують симфонічні твори, виставляють балети. Зовсім певно, що москалі щось подібне покажуть і будуть несамовито кричати про успіх “прогресивної культури СССР”.

Я розумію також, що Ви обтяжені прерізними проханнями, і що ті прохання завжди найважливіші. Всі ми, як більшість, уявляємо справи з своєї точки погляду. Це може бути зрозумілим, але не в цій справі.

Про ціну переписування партій для оркестрантів і хору я нічого не знаю. Знаю тільки, що це поважна праця і велика. Про те можна довідатись від самого Ю. Фіяли.

Мені увижається також, що фонди для оплати згаданої праці могли б покрити наприклад такі установи як клуби професіоналістів Вінніпегу, Торонта й др. міст, або напр. Кредитівки тих же міст. Тільки що до них треба звернутись авторитетній установі як КУК та окремим особам. В цьому випадку в першу чергу Вам, ВПр. отче Докторе.

Пишучи цього листа до Вас, я маю в увазі тільки добро нашого імени і вірю, що підтримка Ю. Фіяли нам всім тільки допоможе.

Недавно, в грудні і цьому січні, виконувались симфонічними оркестрами твори Ю. Фіяли “Євлогія” (в честь президента Кенеді) та “Кантилена”. Передавала ті твори СБС.

Прошу дуже вибачити мене, що посмів Вас турбувати цим і одночасно дуже прошу Вас — допоможіть цій справі!

З глибокою до Вас пошаною, відданий Вам

Павло Маценко

П.С. Копію цього листа засилаю п. Координатору Гвоздуличу.

В цій справі до КУК звернулась пані М. Логуш з Монреалу. Здоровлю Вас щиро.

П. М.

SEZNAM PŘEDNÁŠEK,

do kterých byl zapsán jako řádný posluchač
(*živučník*)

Mačenko Pavlo

Rodiště: *v Kyrykivce, Charkov, Ukrajina*

Den a rok narození: *11. XII - 1897 rok*
(*24. XI*)
(*1897 rok*)

Otec: *Filip* Kuratorium
školy/vysokých studií pedagogických
a příslušný vysoké školy kursu
pro učitelství na učitelství

v Praze II., U Karlova č. 3.

V Praze, dne *27. února* 1926.

V. Jarov
lektor kuratoria.

ПАВЛО МАЦЕНКО

**СКЛАД ТА ТЕХНІЧНА БУДОВА
МЕЛОДІЙ КИЇВСЬКОГО РОЗСПІВУ
В ПОЧАЇВСЬКОМУ ІРМОЛОЄВІ,
ВИД. 1775 РОКУ.**

**На бажання автора цілу дисертацію друкуємо
згідно з оригіналом без жодних
мовних і стилістичних змін.**

Видавничий Комітет

ВІДЕНЬ - 1930 - 1932

Др. Павло Маценко

Дисертація
(Року 1930 - 1932,
Відень - Прага)

Дисертація.

Написана у Відні, в Австрії, в роках 1930 - 1932. Мала вона багато прикладів, про що пишеться в праці. Можна тільки уявити, що аналізовані всі Ірмоси, яких було 507 . . .

Оригінал дисертації підчас 2-ої Світової Війни дець пропав в Українському Національному Музеї . . . (у Празі). Ця копія і дещо прикладів «Попівок» були перевезені, - врятовані - до Канади, бо було заборонено брати з собою книжки й писання .

Додаток до цього дві праці Е. Кошмідера з 1952 р. , які не могли бути вжиті при писанні дисертації, але будуть потрібні будучим дослідникам.

Павло Маценко -

Вінніпег, Манітоба в Канаді. Листопад 1985 року.

Зміст:

1. Короткий історичний нарис.
2. Опис Ірмоля
3. Склад: а) обсяг, б) розполога матеріялу, в) зміст співів, г) нотові знаки та їх пояснення, г) різниці й подібности в розполозі матеріялу із старшими ірмолями.
4. Технічна будова мелодій з короткою аналізою.
5. Попівки. Мелозвороти: назва О. Кошиця.

В поданій праці згадується про періоди занепаду й піднесення співу, тому повстає необхідність подати поділ на періоди розвитку церковного співу за добу історичного існування українського народу.

Періоди:

1. - початкова доба (домонгольський період) - X - XIII ст. (х)
2. - занепад (середня доба) - XIII - XVI ст.
3. - піднесення . . . (доба боротьби) - XVI - XVII і початок XVIII ст.
4. - клясицизм.

Перший період історії Укр. церковного співу це доба офіційного заведення християнства на Україні - Руси (X. ст.) до насунення монгольських орд (XIII . ст.)

Другий період - доба панування на Укр. землях наїздників, які спричинились до занепаду мистецтва співу.

Третій період - доба матеріяльного й морального одужання укр. народу, доба боротьби за волю. Піднесення мистецтва.

Четверту добу - починаємо датувати від часів діяльності вихованців Київської Могиллянської Академії. - Розквіт з появою фактичних основників клясицизму: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя

Прага, дня 30 червня, 1932 р.

П. М-ко.

х) - Хв. Шешко: «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні»,
стор. 432.

Найстаршими розспівами Укр. Церкви є співи нотовані «Кондакарним знаменем» та «Столповим знаменем (чи «знаменним» нотописом)». Від назв. тих систем дістали тотожню назву й співи. Кондакарний спів (1) походження невідомого. Знаний на Україні від початків християнства. Він мав самостійний систем нотових знаків. В кінці 16-го ст. цей спів вийшов з ужитку, забуто значіння його нотових знаків і навіть для археології загублений ключ до зрозуміння їх. Знаменний або столповий спів так названий від знам'я або столп, що значить нотовий знак; своїм походженням та музичними підставами є розпівом греко - слов'янським, який повстав на слов'янських землях із старогрецького церковного співу і там дістав свій особливий систем нотових знаків. Розвинувся-ж він остаточно, приймаючи різні роди відмін, на Україні і в Московщині. Цей спів був пануючим до 17-го ст.(2) але окрім нього, рядом з ним, розвивався ще і т. зв. домествений спів.

Домествений спів, що значить спів народний, домовий, був у звичаях греків і слав'ян. З кінця 16-го ст. Доместв. спів теж мав свої нотові знаки. Його мелодії відрізнялись красою та вільністю що до умов та певних кордонів богослужбового співу (наприклад голосу), а тому й різноманітністю. У другій половині 17-го ст. і цей спів вийшов з ужитку, а в домах заступив його спів псалмів (3) та кантів (4).

... «Тут мелодії, ту Канту, Пісней тут потреба» ...

1) - Прот. Разумовский в «Церковное пение в России» вип. I стор. 111-113 - відносить його до греків, а в останніх часах П. Христов висловив думку про болгарське походження кондакарів. Старобилгарськія церковен налів «Елици» в «Музыкален Живот» р. 1928, ч. I, стор. 4

2) - «О церковном пении прав. греко-российской церкви Большой і малый розспів. И. Вознесенский, Рига 1890 р. вип. 1. стр. 87.

3) - «Церковное пение в России» о. прот. Разумовского, вип. II. ст. 179-86.

4) - Вірш панегирик «Евтіхія» Соболя до Петра Могили» 1632 р. з Історія Київської Духовної Академії», С. Голубева, Київ 1886 р. (в прилозі 7).

Як бачимо одночасово існували три нотові системи, котрі, хоч і як їх дотримувались та дбали їх віджити, але вони виходили з ужитку. Довше від інших затримався був на Московщині систем крjukів (знаменний розспів), на Україні-ж і він мусів скоро уступитись перед новим досконалим системом т. зв. «Київським знамям»

В 14-15 ст. і в перш. пол. 16-го ст. церковний спів на Україні не зазнавав будь яких зовнішніх чи внутрішніх потрясень і тоді посилюється церковноспівна творчість: Догмати, тощо.

Навпаки, форми зображення замірали, а з ним і самий спів, як кондакарний, а потім і демественний. Окрім того і наука знаменного співу була тяжкою. Переписувачі співочих книг несвідомо, а інколи й свідомо робили блуди. Навчителі теж, боючись конкуренції, доходили до того, що « скривали добріє переводи», цебто справні копії книжок до співу і вчили співати з несправних, зіпсованих.(5) Наш тогочасник скажеться, що «пісци» писали нотові книжки «мало, не скоро, не вірно», через що, каже він, «непотребная в достодолжном согласіи Божественном творяхуся различия пінія» (з передмови до Друкованого Ірмолая 1700. р.(6)

Коли ще до цього згадаємо про незручність писання нотових систем (маємо на увазі т. зв. «кулізми», по московськи «крюки»), яке вимагало багато часу й мистецької виучки від пишучих, відсутність через це достаточної кількості рукописів, великої кількості чудернацьких»(7), тяжких до вивчення знаків нотації - це були стенографічні знаки,

5) - О. Шешко: «Перші укр. нотодруки», «Книголюб», Прага, грудень - січень 1930 р, ст. 14
 6) - П. Пекарський - «Наука і література в Росії при П. Великому» т. II, Описание славяно-русских книг і типографій 1698-1725 р. СПб 1862, стр. 39 у Ф. Шешка ст. 15, раніш згад. твір.
 7) - Ф. Шешко: «Джерела до історії початкової доби церк. співу на Україні» ст. 426. Юб. збірн. У В.Д. інст. в Празі.

що зазначали, всі засоби виразу мелодії: висоту звуку (але не абсолютну, а лише релятивну), їхню протяглість, напрямок мелодії, ритмічний рух, окремі мелодійні звороти, характер виконання тощо (8) - все це, особливо з упадком Литовсько-руського князівства, мусіло викликати не лишень занепад співу, але й самого церковного життя. До цього-ж спричинилось саме вище духовенство. Воно майже зовсім, за винятком одиниць, не опікувалось церквою, а дбало про власний маєтковий інтерес, надуживало тим, стреміло дістати від польського уряду привілеї, якими користувалось католицьке духовенство, та цілими гуртами відступало від батьківської віри, що викликало нарешті байдужність до своєї віри і у найбільших оборонців її-шляхти. Розуміється, що годиться тут згадати про великі успіхи в тому напрямі противної сторони, підпираних морально й матеріально польським урядом, єзуїтів. Шляхта почала всебічно підпадати польським впливам та відходити від віри, від всього «Руського». Нижче-ж духовенство, що, лишилось одної віри з народом, було прирівняно до невільничого стану (9). До ще більшого занепаду спричинялась боротьба польського упаду з українським суспільством, в чому йому допомагало вище укр. духовенство, бажаючи у народа відібрати право вибору духовних, догляду за чистотою віри і т.д., щоб зрушити підстави давнього соборного ладу західно-руської церкви. І коли стародавній звичай всенароднього вибору духовних пастирів, під тиском уряду - вищого духовенства мусів уступити місце королівському й іншому «подаванню», коли вірні були усунені від участі в справах церковних, від тоді дух життя почав гаснути в живім доті організмі, і не минуло пів століття, як у нім

8) - Ф. Штешко: «Перші Укр. нотодруки», Книголюб, грудень-січень, ст. 13, 1930, Прага

9) - Орест Левицький: «Внутрішній стан західно-руської церкви в Польсько-литов. державі в кінці 16-го ст. та Унія». Львів 1900, стор. 47, 51 та 53.

показалися сумні ознаки внутрішнього розкладу.(10) До всього того в ті часи на Україні уживався немилозвучний, так званий хомовий (11) спів. Він не подобався вірним, тимбільше, коли рядом з православними церквами стояли католицькі костели, де велику увагу зверталось не лишень на величність відправ Служб Божих, а також на спів і музику. Бувший ректор Ківо-братської Школи Кассіян Сакович так говорив про відправу Служби у православних: «в південно-руських прав.церквах, подібно як і в Московії, служба відправляється без потрібної уваги, спішучи, а сам спів - немилозвучний із перекрученням славянського тексту; так напр, замість о рекших мне , співається: о рекошеихо мени, - замість « Христос Бог Наш . . . Христосо Бого наше і инче.» Але про київський спів помічав, що над його улпшенням працював Іов Борещкий, хоч немов би праця його не принесла користи.(12) Це хомонія.

Отже , коли підсумуємо всі причини : непрактичність нотових систем (ріжного роду невим-кулізм'яні ноти, кондакарного й домашнього співу), незручність їх викладання, відсутність «добрих переводів» та педагогів , боротьбу за впливи, які йшли на руку польському урядові щодо знищення «шизми» й підпорядкуванню собі й католицькій церкві народу; масове відступлення вищої, малої верстви, від своєї віри, а тим і від нації; немилозвучність хомового співу, - зрозуміємо, що це все мусіло привести до

10) - О. Левицький тамже 48 ст.

11) - С. Голубев: «Історія Київ. Духов. Акад.» ст. 206. (х)

12) - Ці помітки пороблені на «Л і-осо-с-і» (1644), що спрямована проти «*Perspektivy*» Саковича (1642). Знаходиться в бібліотеці Варш.Університету.

(Треба до цього підходити обережно, бо Сакович в році 1625 перейшов в Унію, а потім і в католицизм; варто також для порівняння згадати свідокство про церковний спів на Україні того часу . . . А. Алепського.

(х) Хоч фактично до тепер ще не відомо певно про істоту укр. хомовою співу. Згадки про нього не є доказом, документи ж що до нього є тільки московського хомового співу, котрі для нас не можуть служити показником. П.М

занепаду або й цілковитого знищення не лишень співу але й народу. На щастя того не сталося. Серед тодішньої суспільности ще не забракло людей, котрі, визнаючи занепад, не впадали в роспуку, а шукали шляхів до оздоровлення. Князь К. Острожський думав, що головною причиною лиха є неучтво українського духовенства і що лад церковний може бути оновленим найшвидче коли будуть засновані школи і по Україні поширяться освіта. Дивись про школи на Запорожжі. Цієї думки були й церковні братства в Галичині. Року 1586, користуючись приїздом до Львова Антіохійського патріярха Йоакима, братство Львівської Успенської Церкви подає на затвердження новий устав, по котрому воно набуває великих прав, як найвищої релігійної установи, а найголовніше з нашого боку це є те, що при ньому закладається школа, в котрій мусить викладатись і спів. Взагалі ж братства при церквах західної України існували «від непам'ятних часів» (13) В старі часи щодо організації вони були однозвучні з цехами (14) та лишень небезпека знищення віри й нац. окремішности викликала у них, рух, котрий спричинився до розширення їх праці та піднесення співу. На заміну, бувшої оборонниці віри, заможні верстви, що відійшла до чужого табору, повсталала нова сила-козацтво, яке в скорому часі змонополізувало право оборони віри й «руськості». Отже, дякуючи братствам, котрі з кінця 16-ого ст. за яких 10-15 р. творять досить густу сітку церковних братств на просторі від Львова до Мстиславля, їхнім школам, рештам заможної верстви та козацтва на Україні, починає блискуча доба піднесення й розвою церковного співу і взагалі музики. Залочаткуванням тієї доби числимо 1586 рік. Вже року 1591 Львівське Братство, зустрівачи у своїй школі нового митрополита Михайла Рогозу, вітало його віршами (у грецькій і слов'янській мові), котрі «пілись отроками (учнями) розділеними на три лика».(15) Р. 1632 в панегирикові,

13) - Ден. Зубрицький: «О друкарнях руско-словянских», Львів 1836, ст. 2

14) - О.Левицький та В. Антонович: «Розвідки про-церковні відносини на Україні-Руси в 16-18 вв.». Львів 1900. - та В. Антоновича: «Ізследование о городах в Юго-Зап. Россіи по актам 1432-1788, Київ, Унів. Типогр., 1870. Додаток про Запоріжжя.

15)- Просфонима - Преосвященный Кир. Михайлу Митрополиту Киевскому, Львів, 1591 п. (позначений панегирик - у слав. мові - виданий в Києві Епарх. Відом. 1874).

піднесеному архимандритові Петру Могили, спудеями, заснованої ним в Києво-Печ. Лаврі школи, знаходимо вірші й спудеїв, представлявших різні відділи музики. Так у відділі віршів - «Корень умієности» ч. п'яте (мабуть від порядкового числа викладаної науки в школі) під заголовком - «Музика учить співання - поданий вірш, де є такий вислів:

«Нігде єднак в тім вини Наука не має кди учачій Науці
сам не підлягає»

Чи не натак це набувше перед тим навчання науки співу?

У відділах - «Літоросль наук: Евтерпе то єсть цвичене в співанню», «Терпсіхоре то єсть цвичене в співанню Інструментальном», «ерато, албо цвичене в співанню умілном.» З цього можемо бачити, як всебічно підходило тоді на братских школах до музики:

«Музика - жродло мислій вдячних
Але слушней заісте, правда потребуєт (16)
Співання, кди Науки до себе керуєт»

Року 1652 (власність Київського Церк. Археол. Музея) і 1674-5 (писаний Стеф. Добрусійским в Соколовці, - в 1854 р.) Ірмологіон ще належав Почаївській Лаврі. Цей Ірмолой співами тотожний з Ірм. 1709 р. У.В. ст. 17) виходять рукописні нотові ірмолої. В ці часи чи раніше мусів також вийти рукописний Ірмолой і на західних укр. землях. Про це згадується в заголовкові Ірмолая 1700 , де говориться, що він надрукований на підставі «старих (отже навіть декількох) рукописних екземплярей» - на жаль невідомо яких.(17)

Сміємо думати , що в число тих невідомих рукописних «екземплярей» міг увійти також і Ірмолой 1652 р. , або вже інший списаний з нього. Допущення опирається

16)- з вірша: «Музика» спудея Вас. Климковича.

17)- Ф. Стешко: «Перші укр. нотодруки» 17. ст. - Книголюб, Прага, грудень - січень, 1930 р.

на тім, що, згідно заповненням відомого російського дослідувача наших ірмолів І. Вознесенського, вони (ірмолі) між собою і друкованим ірмолем 1700 р. мають велику подібність, яка інколи відрізняється лишень тонацією або незначною зміною в редакції, що знову проявляється не у зміні головної мелодії, а доданням до неї різних прикрас та деколи видозміненням каденції. Можливість допущення ще ґрунтується й тому, що всі братства, розсіпані по цілій Україні, підпадали під верховенство найстаршого Львівського братства та що напевно воно знало про вихід у світ нових ірмолів, як і інших богослужбових книг. Про цю близькість інтересів можемо пізнати з того, що видрукований у Львові Ірмолі 1700 р. дуже скоро розійшовся по Україні і попав аж на другий кінець її - до Харківського - Куряжського монастиря. В половині 18-ого ст. з того Ірмолія відправлялась Служба Божа в Київо-братському монастирі.(18)

Ірмолі 1700 р. (власне - 1707 р.) не раз потім перевидавався у Почаївській Лаврі без жодних змін 1760, 1775, 1794 рр., хоч у передмовях до цих видань і говорилося, що ірмолі «опасно ісправлен по екземплярам греческим». Це, звичайно, відносилось до тексту, а не до мелодій (19). Раніше Почаївських ірмолів Львівське Ставропігійське Братство видало 15.травня 1709 р. новий Ірмолі (20). Про нього мусимо сказати дещо більше, бо, властиво, як видно зі складу й мелодики Почаївського ірмолія (1775 р), згаданий ірмолі був тим, з якого передруковувався 1760 р. новий Почаївський ірмолі. Підставою-ж до видання ірм. 1775 р. були ірм. 1760 р. та певно рукоп. Ірмолі з рр.1674 - 1675.

18) - Ф. Стешко : тамже ст. - або: прот. Д.В. Разумовскій: «Церковное пение в Россіи», Москва 1863 р. ст. 192.

19) - Ф. Стешко: тамже на ст. 25

20) - Хоч це й не відноситься до праці, але згадаємо лишень, що 1816 р. Львівське - Ставроп. Братство видало: «Ірмологіон з нотами «ін фоліо» і Осмогласник «ін кварто» - « О друкарнях Руско-Словянських»: Д. Зубрицького, ст. 37, Львів 1836 р.

Історію появи Ірмолая 1709 р. можемо прослідкувати на підставі документів Львівського Ставроп. Братства поданих у ч. I. т. 12. «Арх. Ю. 3. 33. Росії. (21) Докладно описувати того не будемо, а лишень зупинемося на моментах з спільних з даними Ірмолая 1775р. (Почаївського). Заголовок його (Ірм.1709): «Ірмологіон, сиріч піснослов, твореніє преп. о. нашого І. Дамаскина», силябічні вірші та передмова не подібні. Щож до змісту Ірмолая 1709 р. , то він відрізняється від першого друкованого ірмолая (1700 р.) своїм складом. Ірмолой 1709 р. , як твердив дослідник І. Вознесенскій, є найбільш пристосований до потреб клиросної практики і має в собі звесь річний «круг» церковного співу в найбільшому, супроти інших наших ірмолоїв, обсязі. В Ірмолоєві 1775 р. немає деяких співів, що містяться в Ірм. 1709р. але саме розміщення співів (як долучення «сідальнів» по I-ому стихословії болг. розп. -цих зовсім немає у Ірмолоєві 1700р. - « Госп. воззвах без « Да ісправиться молитва» в кожному голосові і т.д.) цілком споріднене з Ірм. 1775 р. Як ірм. 1709 р. так і 1775 р. стоять ближче до виправлених російських синодальних видань, ніж наші старші нотодруки, але все ж близькість ця є лишень в подібности співів, внесених до російських видань під назвою «київського розспіва», болгарського та грецького, а не в редакції їх, яка так і лишилась українською та южно-руською (22).

Про історію і причини повстання Почаївського видавництва нотодруків, не маючи під рукою жодних документів, нічого не можемо сказати. Навпевно потреба подібних

21) - та в згадуваній праці Ф. Стешка ст. 26.

22) - По І. Вознесенському (О Церк. пинії пр.гр. - рос. церкви. Більший і малий знаменний розспів, Рига, 1890 р. вип. I. ст. 92) київський розспів у своїй підставі має окрім знаменного розспіву ще й такі розспіви: грецький, южнорусскій та болгарскій. Напр.глас. 6. майже знаменний. Київський розспів подібний до грецького (див. Обиход, М. 1884 р. 170 л. на обор. порів. лист 175). Київський розспів окрім того, як і болгарський, надає гласового значіння «сі», чого немає в інших церк. ірмолоях. Див. : «Теор. і практика церк. пинія» о. прот. Разумовскаго, ст. 77-78 і уваги. Южно-руским» зветься ще розспів, яким співають на півдні України; упорядкував його Абламскій.

книг була першою спонукою до їх видання, як, також напевно, і бажання схоронити чистоту співу, про що знаходимо у всіх передмовах нотодруків хоч маленьку згадку, чи у формі прохання до «іскуснійших», щоби вони вибачили і виправили (можливі!) помилки, чи що ірмолой приліжніє по ново-печатним Книгам Церковним ісправлен.»

У 18-ому ст., в добу остаточного завоювання наїздниками укр. землями (Москвою й Австрією), культурне життя народу почало підупадати. Ще тільки де-не-де блимав вогник життя й бажання продовжувати свою культурну місію між народом, але й він ушухав під тиском несприятливих обставин. Так «Ставропігійський Інститут» з нестачі засобів спинив друкування церковних книг і був приневолений зробити умову з друкарнею Почаївського монастиря в справі продажі спроваджених відтам книг, але австрійський уряд заборонив Ставропігійському Інституту продаж закордонних книг²³⁾. З другого боку теж не ліпші відомості. Префект василіянської друкарні в Почаєві о. Спиридон Коберський звернувся в 1795 р. до старшини Ставропігійського Інститута з листом з 15. грудня, де читаємо: «Тутешня друкарня не має відбуту на книжки друковані для духовного ужитку тутешньої з'єднаної з Римом Руси, бо більша частина цієї Руси відпала від єдності з римською церквою під теперішнім російським пануванням, тому звертається до вас, добродію, з пропозицією чи не схотіли-б ви прийняти якоїсь кількості цих книжок на склад друкарні для ужитку тамошніх уніятів, далеко щасливіших під пануванням його імперсько-апостольської високости. Друкарня на свій кошт доставить книжки до Львова,

23)- Ант. Петрушевич: «Сводна Галичиско-русская Літопись с 1772 до кінця 1800 года» - під роком 1796, ч. II. Львів, ст. 389.

24)- Михайло Возняк: «До історії-почаївських видань 18-ого в. (Ударемнена Умова почаївської друкарні з Львів.. ставроп. з 1796 р.), стор. 107.

скільки їх буде треба, й зобов'язується доставити, скільки лиш буде треба, нехай тільки свобода перевозу через кордон буде вироблена для неї там у краєвої влади. З сього була-б і для галицького народу вигода й для вас, добродії, користь і зиск і для тутешньої друкарні буде скільки користи, що врятує себе від шкоди на своїй власности»(24). Цим разом до Галичини попав Ірмолой, 3-ого вид. з 1794 р. Про те, яким чином Ірмолой Поч. Видання I. і 2. (1760 і 1775р) попали до Галичини і аж до Відня (до церкви св. Варвари), відомостей поки-що бракує. Дуже можливо, що дещо можна було-б довідатись з праці Ант. Петрушевича: «Історическія известія о древней Почаевской обители Чину Св. Василия Вел. і Типографії єя с росписю в той печатанним книгам» - надр. в 3. і 4. випуску «Галичанина» з 1863 р. Одначе згаданой праці не вдалось дістати.

24) - Замітка на стороні 9

2. Частина

Як згадувалось раніше Ірмолой 1700 р. без жодних змін перевидавався в Почаїві в 1760., 1775 та 1794 рр. Маючи до розпорядимости Ірм. 1775 р. подбаємо його докладно оглянути.

Книга видана у фолію, в шкіряній обгорці. Має 9 початкових неномерованих аркушів, із котрих перші два-чисті, а за ними заголовковий аркуш, на звороті котрого звернення до співаючих; на 4-5 аркушах- «Расположеніе вещей Книги сея»,. На 6-ому аркушові: «Алфавит Ірмологісанія» з «Обученієм» та початок «Шініе Всеношное» з продовженням на 7-му арк. На 7-му арк. Псалом Давида: «Благослови душе моя Господа» - також продовження на 8-му арк. На звороті його: «На Повеч. Великом» - «С нами Бог» На 9-му арк. відразу «Свят, Св. Св. Господь Саваоф» та «Тебе поєм» - співи з Літургії. На звороті гравюра з образом Ів. Дамаскина, а за цим текст з нотами на 215 арк. (430 ст.) 10 неномерованих аркушів із яких на перших 8-ох арк. уміщено: «Указаніе Ірмосов от миніи всего літа», два останні аркуші чисті.

Повний заголовок листа такий: «Ірмологіон содержащ в себѣ различная пѣнія Церковная Октоиха, Миніи, і Тріодіонов ко совершенному тѣх разуменію, і согласію еже в пѣніи сличніишему, опасно по экземпляремъ Греческимъ исправленная. за Держави Его Милости великого Короля Станислава Августа Повеленіемъ его Преосвященства Кир. Сильвестра Лубієнієцкаго Рудницькаго Екзарха всея Россіи, Луцкаго і Островскаго Епископа». Тщаніємъ же и иждивеніемъ Монаховъ Чина святаго Василія Великого в Святой Чудотворной Лаврі Почаевской. Прилежаніемъ по ново-печатанымъ Книгамъ Церковнымъ Исправлен и Типомъ Второе Іздан Літа от сотворенія міра по Греческимъ хронографомъ ЗСПГ.

От Роджества же Христова. **αωοε.**

На звороті заголовкового листа вміщені місця зі Св. Письма, в яких говориться:

«или Господскій праздник, или Св. Мученик, или Отець . . .
нарочит день: должни убо есми и ми с трезвеніем піти,
и полагати ум наш в силу слове святых; да не токмо уста,
якоже глаголет в старчества, но и сердце наше с
усти да поет». Св. Авва Доловей в Поученіи, 22.

або: «Аше ум с тілом не поет, всує труд бивает» Св. Авва Іліа.

Крім вказаних речень є ще з Йоана Златоустого:

«Навикай піти и узриши вещи складость Поющі бо Духа
исполняются Святаго»

і в долині листа поданий «Світ»:

«Шой нині внимателні, многократно в кліті,
Яже имаше в Церкви во утріє піти.
Сице вси хитропівци творять и музики,
И тако составляют неблядивы лики.»

На другому (слідуючому) листові: «Расположение вещей книги сея». Цей показчик змісту книги, лишень він не тільки вказує на якій сторінці знаходиться певний спів, а взагалі описує один раз зміст голосів. Так:

«Кійждо Глас начинается от: Господи возвах самогласно. По сем,
Слава: и Нині: Догмати оба. - (цебто: догмати певного гласу і на
стиховнах, Слава і нині Богородичен). Также: Бог Господь: великое
и малое. Тропар Воскресен самогласно. Сідални Неділни вси.
Антіфони. Прокімен. Ірмоси прежде октоиха, по ряду на всю,
Седмицю, по сем Праздником нарочитим, также прочіи. На конці
ірмосов. Свят, Господь Бог наш: (токмо в глас І.) Подобни и стіхири
праздником (крім Тріодійних Постних:). По сих под своим си Гласом.
По всіх при конці коегождо Гласа, Болгарски, Слава: і нині: Стіхира
со Стіхом и окончаніем».

Це головні співи кожного гласу. Про інші співи, які містяться по гласам по їх гласові приналежности, повідомляється далі:

«Оглавление Подобнов и Стіхир. В гласі первом от листа 26.
Подобни: Небесним Чином: Прехфальній Мучениці.
О дивное чудо. Стіхира: Усп. Всесв. Б-ци. Богоначалним
мановеніем. » В гласі 2-ім і.т. д., як і в першому гласі, і

так аж до 8-го включно. Після цього : «Припівик 9-й Пісни, Світилни, в Седмиці Страстей

Христових» та закінчується: «Тебе Бога хвалим». - На черговому листі поданий Алфавит Ірмологісанія». В ньому коротенько виложена теорія поданого ірмологійного співу та додано до того три стрічки «Обученія».

На звороті 9-го аркуша вміщена гравюра. Вона представляє внутрішній вигляд кімнати. На головному її пляні, коло стола, в бароковому кріслі, в монашому одязі доби видання ірмолая, в напівпрофілю поміщена постать, мабуть, св. Івана Дамаскіна. Про це (не вказуючи імені) згадується у віршові, підписаному під гравюрою:

«Іоанну безвинні рука отсічена,
От Божія Матере суди исцілена.
Пишет Догмати во честь Пресв. Дівици . . .
Рождшей Бога, хвалима во естестві двоици
Бога, Богородицу, любящих хвалити,
Ничтоже зло, и смертно может повредить»

Одною рукою він підтримує розгорнуту книгу, а другою пише догмат: «Кто Тебе не ублажит Пресвятая Дівице» (Двце)». На столі два гусячі пера, круглий каламар, мабуть пісочниця, і щось подібне до компасу. Прямо в горі і в кутку образ Почаїв. Бож. Матері (підпису немає), а під ним в долині аналой з розп'яттям та чітками. Ближче до другого кутка межі двома кольонами, з бароковими на них прикрасами, немов заграване вікно. Гравюра дуже гарної роботи. Особливо гарне, з відвертим чолом, обличчя святого. У самій долині, в кутку, яко підпис гравера, дві букви «І.С.» Чи не ховається під тими буквами І.(осиф), С (кольський) автор прологоменона до Ірмолая 1700.?

Заголовний лист співів в Ірмолоєві має надпис: «Шінія Церковная Октоиха» великими, червоними буквами. Взагалі в Ірмолоєві всі заголовки, позначення гласу, розспіву, писані червоним. Заголовки позначені великими буквами, цілий же зміст написаний малими чорними буквами.

Після вказаного заголовкового надпису під підкресленням починається «Глас Первий».

Почаївський ірмолой 1773 не дивлячись на випадкові незручності в підписові, випущення деяких співів є гарно видана книга. Особливо це відноситься до редакції мелодики, де видно велике знання старих форм, та ладової системи; знання природи людського голосу, через що робились відповідні транспозиції, які не потребували ні знаків пониження, ані підвищення.

Почаїв. Ірмолой (1773 р.) має свої особливості в розположенню співів, редакції їх; спільність має з рукописним Ірмол. 1652-1674 рр. та Львівським Ірмолом 1709р., друківаним, як із 1700 р. - Ірмолой містить у собі співи на цілий рік. Все ж цілком повним його рахувати не можна. Зі співів на великі Свята у ньому немає: тропарів і кондаків на часах в Навечері Р.Хр. та Водохреща, тропаря й кондака на Р.Хр. Із всенощного бдіння: «Світе тихий», усіх прокимнів (окрім недільних), «Нині отпушаєши», «Богородице Діво радуйся», тропарів недільних на непорочнах, «Всякое диханіє», «Величит душа моя Госнода», «Свят Господь», «Препоблагословлена еси Богородице», славословія великого та зовсім не має сідальнів 7-ого голасу. Богатіох співів із Літургії св. Іоанна Златоустого та Василя Вел.; «Єдинородний Сине», «Приїдіте поклонимся», «Святий Боже», «Достойно» та взагалі співів до кінця літургії. Дослідувач Укр. Ірмолоїв І. Вознесенський згадує у цитованому нами творі про відсутність в ірмолоях преднач. псалма «Благослови дуже моя Господа».

Зі служб Великого посту бракує: «Господи сил». Блаженних по 9 часі: «Славно бо прославився». Не записано також співів молебних та заупокойних. Немає в Ірмолоеві співів святим, особливо шанованих в середній і північній Московії, а це: Фролу і Лавру, Зосимі й Савватію і др.

Ірмолой містить в собі дуже багато різних співів для служб найбільш чтимих святих - св. ап. Петра й Павла, архистр. Михаїла, евангел. Івана Богослова, св. Димитрія, великомуч. Георгія, св. Онуфрія і т.д. або на великі свята, ім'я яких носили найбільш знані церкви і монастирі. Особливо багато співів на свята Р.Хр. й Водохреща, а також на неділю Ваї, на Троицю (Пятидесятницю) та Успіння Божої Матері (26). Інші ж співи, не записані до Ірмолая, співались мабуть на якийсь подібний з пам'яті.

Року 1816 Львівське Ставроп. братство видало «Октоїх», а 1894 р. «Гласопіснець», в яких і інші співи, яких бракує в Ірмолоеві положені на ноти. Деякі співи, як «Блажен муж», подібні до болгарського розспіву (в Гласопіснецеві) записані до тих книг ще раз. Як вони, так і інші, не належать до коротких співів, окрім Господи возвах зі стихами та непорочних з парастасу.(27) До цього можуть бути зараховані ще ектенії, прокимени та інші співи, як відповіді на відпустах, возгласи. Вірую читається подібно до Апостола, на розспів.

Відсутність в Ірмолоеві піснеспівів московським святим (Фролу, Лавру й ин.) тільки недвозначно підкреслює самостійність - незалежність наших нотодруків від Московщини та про їх національне укр. обличчя. П. М. В ірмолоеві є деякі співи, в яких не всі стихи нотовані. До таких відносяться: «Блажен муж», «Многомилостиве (хвалите ім'я «Покаянія отверзи ми двери». У співі «Воскресни Боже суди землі », нотований тільки поданий текст.

26) - із цитов. праці І. Вознесенського. ст. 10-11.

27) - тамже: на ст. 9. І. Возн. , що всі незанесені співи (окрім Вірую) співались короткими розпівами.

Взагалі Почаєв. Ірмолой по своєму обсягові найбільш наближений до Ірмолая 1709 р. хоч, як буде далі вказано на нотових прикладах співів, відрізняється редакцією, а інколи й ладом. Числом нотованих співів з винятком сідальнів 7-го гласу, яких немає в Поч. Ірмолаєві, як і їхньою розпологою теж споріднені. Щож до характеру своїх співів та кількості їх відповідає найконечнішим вимогам клиросного співу.

Розклад матеріялу. Головною частиною всього Ірмолая є Ірмоси та співи з Октоїха про що зазначається і на заголовному листові: «Шінія Церковная Октойха». Як додаток до цього після «Алфавиту Ірмологісанія» подано «Шініє всеношное». В нього входять: псалом «Благослови душе моя Господа», два числа «Блажен муж» (друге «Большое»), спів на Повечерії Великім: «С нами Бог» і після нього «Свят, Св.Св. Господь Бог Саваоф» без «Осанна во вишніх», яке співаються по зразкові - «Свят»-«якоже вишше» та «Тебе поєм». Два останні співи з літургії без зазначення із якої літургії...

Відділ ірмосів які упорядковані за голосами (8 голосів), є найбільший. Кількість їх не рівна. Так в першому гласі 104 пісні, а в п'ятому їх всього лишень 39 пісень. В цьому відділі перед ірмосами, на початку кожного голосу, положено, - «к стіхирам в глас... На Вечерни поємим самогласно», «Господи возвах» кожного голосу без «Да ісправится молитва моя», стихірний заспів «Слава і нині, догмат голосу (недільний), на стиховнах «Слава і нині, Богородиче; в нарочитія праждники, к Тропаром «Бог Господь» велике й мале (в 6 і 7-ім голосі лишень по одному), тропар недільний, сідальни по 1-му й 2-му стихословії, степені з 1, 2, і 3-м аниטיפонами та прокимен недільний. Під ним є дописка, де говориться, що «всякое диханіє, Свят Господь, Бог наш та аллилуя» того голосу співаються по кінцевому реченню (якоже копец Прокімена, си есть: Положуся іпроч...).

Після цього слідує відділ ірмосів в порядку пісень (9 пісень). Вкожному підвідділові (напр. Піснь Первая) мається декільки пісень з указанням, у які свята вони співаються, - дні, неділі, на Р.Хр. , Успіння, Григорію Богослову, як також кожна пісня має порядкове число. Лишень по Ірмосах I-го голосу подано: по ектенії пред світильном «Свят Господь Бог наш» з тяглою мелодією, подібною своєю будовою до фтичних мелодій великого знаменного розсвіту. На цей розспів мусять співатись (в I-му голосі), як зазначено в поміченні, прокімени, аллилуйя, каденції кондаків і сідальнів.

За ірмосами йдуть «Подобни» певного голосу. Звичайно до цього відділу додаються стихири на подібні тогож голосу якогось свята. В деяких гласах, як у 2-му, особливо 6-му і 8-му, їх є декільки , напр.в Навечеріє Р.Хр. «Августу єдиноначальствующу», в наветеріє Бог-Господь «Приклонил єси Главу предтечи» (у 2-му голосі) і т.д. У I-му голосі подана стихира «Усп. Пр. Т-ци» проведена всіма 8-ми голосами. За подобними слідує, звичайно на болгарський розспів, «Слава і нині» з припівом до стихір «Господь воцарися» та стихира певного голосу з доданням окремого поширеного кінцевого речення тієїж стихири.

Так виглядає розполога матеріялу кожного голосу. Голос від голосу може різнитись хіба кількістю розспітих співів напр. меншою кількістю ірмосів, Бог Господь, подобнів та стихір. Проте порядок чергування співів у всіх голосах незмінний.

Зразу-ж по описаному відділові слідує різні співи, як тропарі по славословію в неділю «Днесь спасеніє» та «Воскрес із гроба», «Достойно єсть» по Троїчім каноні в неділю, многомилостивих три, величання, припиви до 9-х пісень ірмосів, світильні - Р.Хр., Вознесенію та Успінню Бож. Матері; спів в неділю митаря й Фарисея «Покаянія отверзи», в неділю о Блудному сині і др. , «На ріках Вавилонських» , великі прокімени св.Четиреде-

сятниці, «Не отврати лица Твого» і «Дал єси достояніє», тропарі начасах у Вел. Піст, співи Літургії Преждеосвященної, «О тобі радується» (замість Достойно на Літург. Вас. В.) і інші співи, кінчаючи світильним на Воскр. Хр.: «Плотію уснув», які співаються на цвітосній (Вайй) та страсній неділі. Тепер ще приходить тропар на постриження монахів «Обятія Отча», після нього 11 чисел «Херувимських». В них розспівано лишень перший розділ «Іже херувини тайно образующе».

По херувимських занотовано «Да ісполняться уста» та «Тебе Бога хвалим» чим і закінчується нотова частина Почаївського Ірмоля 1775 р.

В кінці Ірмоля - є подано «Указаніє ірмосов от минеї цілого літа». (року)

Текст співів

Від часу прийняття Україною-Руссю християнства мусів проминути довгий час, щоб християнска релігія змогла опанувати поганським тереном. І аж розвиваючись, будуючи свої святині та виховуючи в них свою молодь - Україна-Русь ступнево приходила до морального опанування своєю церквою. З опанованням, як наслідком того, в церковний лад-спів і мову-просякали народні елементи. А Нарід, коли дістає до вжитку якусь чужу цінність, абсорбуючи, перетоплює її у своєму організмі і коли надасть їй свого специфічного вигляду, інколи зовсім відмінного від первотипу, надає їй прав громадянства. Цей процес буде доти існувати, поки існуватиме, як одна суцільна, одного коріння, маса-нарід і буде, хоч і не писаним того порядку-законом. Йому мусіли підпорядкуватись також усі ділянки церковного життя, а в першу чергу - спів і мова. Церковний спів на Україні-Русь, як до держави прийшов до греків. І доти він міг бути чистим (византійським) поки виконавцями його були самі греки, бо з переходом обов'язків співаків до тубільного населення, він мусів підпорядкуватися згаданому законові, ународнитись, загубити свої специфічні властивості, щоб набрати місцевих ознак. Все-ж впливи оточення й певних систем завжди залишаються і вони є тією решткою віх, які

дають можливість, хоч і не завжди, але більш-менш, дійти шляхом дрібної аналізи до підстави всієї церковноспівної будови.

Церковно-слов'янська мова, будучи чужою для народу, мусіла теж бути пристосована, зазнати змін, які проявлялись в тому, що нарід, читаючи, вимовляв її на зразок своєї мови. Де було накопичення шелестівок, нарід для милозвучності вставляв між ними голосівку або нарешті змінював значіння й голосівок. Через це у всіх сло'янських народів щодо старослов'янської (церковної) мови утворились характерні для кожної з них вимови: українська, болгарська, сербська, чеська, московська (російська). Окрім того повстала також видима різниця між читаною і співаною мовою. Співана мова відрізнялась від читаної більшою можливістю до тягlosti, а це спричинялось до внесення до неї більшої кількості чужорідних елементів ніж до мови читаної скоромовкою. Ця різниця почалась вже висовуватись в кінці 14-го ст. (28) Проявлялась вона в заміні «ъ» та «ѣ» твердими «О, Е» напр.: «Бѣ чермнім морі» виспівувалось - «Во чермнім . . . », «ВВеденіє» - «Воведеніє» і т.д. В старших ірмолюях була й така заміна: замість «о ріких мні» співалось - «о рікоше ихо мени», «без сравненія» - «без соравненія» та інше. (Це хомонія, роздільнорічіє).

Через це до тексту старших ірмолюїв попало багато застарілих слів і форм, незрозумілих виразів та помилок. В інших ірмолюях, особливо друкованих, застарілі форми та слова виправлені й замінені потрібними. До тексту Почаївського Ірмолюя не попали вже такі як : «хабув», абув, ахатей, аненайкі і терирем», а всеж одно залишилась. Це слово «леге» (мабуть від слова «леґе» то є - рци). Ним виспівується певна фраза

28) Н. Финдейзен: «Музыкальная старина», а в ній : «Значеніє 17-го в.и его кантов» і «псалмов» в области соврем. церковн. пѣнія»-выпуск: V-VI С. П. Б. 1911

болгарського розпіву в співі після: (хвалите) - «Прійшите всі согласно». «Радуйся обрадованная...»... ст. 194-5.

Спів з внесенням до тексту чужорідних елементів або й цілих незначних слів звався хомонією або раздільнорічієм. В 17-ім ст. цей спів викликав незадоволення, тому вже в рукоп. ірмолях і ще більше в друкованих, видно бажання видавців виправити хиби. По свідоцтву І. Вознесенського Ірмолей 1709 р. ще має в собі сліди хомонії, але у зовсім малій кількості. Це більше торкається Почаїв. Ірмоля. Як в Ірмолеві 1709 р., так і в Почаївському вживалось способу підписування богослужбового тексту під нотами окремими буквами, напр. зача-т, тво-р-че, ві-тв-ми, то-к-мо, Бо-г і т.д. Одначе вглянувши в практику виконання церковного співу не можна цього віднести до хомонії чи її решток. Видавці Поч. Ірмолей як українці підписуючи окремі букви під ноти, виявили тим глибоке знання співочої дикції. Бо в дійсности, підпис тексту під ноти складами можна з боку виспівування церк. мелозворотів уважати хибним з тої причини, що коли напр. співакові потрібно виспівати довгу мелодійну фразу на слово «Бог», в практиці він (співак) не вимовить на першу наголошену ноту всього слов, а лишень його частину «Бо-», а букву «-г» вимовить заокруглюючи фразу з останньою нотою мелодії. Цей спосіб підпису тексту й перевидано видавцями Поч. Ірмоля і то майже безпомилно.

Щодо наголосу в старших Ірмолях стрічались також хиби, які у дуже малій кількості залишились і в Почаївському Ірмолеві, напр.: посуху, видій, знаменася, от Отця, зіло, воззвах тощо.

Нотові Знаки

Почаївський Ірмолей 1775 р. надрукований квадративими нотами на п'ятилінійному системі, який в ті часи звався Київським знамям. П'ятилінійний систем став відомим на Україні в кінці 16-го ст., а вже в половині 17-го ст. з'являються писані ними і нотові книги для вжитку в церквах.

Нотові знаки Почаїв. Ірмолюя такі:

такт -  , півтакт -  , чвертка -  , та півчвертка -  . (В'язаних півчверток в Поч. Ірм. не вживається). «Точка же с полутактом -  или с четвертью изьявляет четверть», цебто точка коло півтакту рівна чвертці. Інші знаки: ключ  та фінальний знак, який ставиться не в кінці фрази чи періоду , а на кінці цілого співу, хоч яким-би він не був коротким -



Інших знаків , як переносу , продовження речення, зупинки, поділу тактового чи речень (лишень у деяких «Херувимських») та змінного знака **В** які знаходяться в інших ірмолюях, як і знаків мелодичної експресії, Почаївський Ірмолюя не має.(29)

На 6-му нумерованому аркушові поданий «АлфавітІрмологісанія». Це коротка теорія ірмолюйного співу. «Шестмі знаменіи все Ірмологісанія (х) состоїтся художество . . .» так починається наука. В ньому подаються назви тонів, їх протяглість (про що вже зазначили на горі). Шість знамен (нот) це - **ут, ре, мі, фа, соль, ля** - вживана в ті часи в цефа-утнім ключі гама в серньому, вищому і нижчому гласі (Пріозносится же каяждо тройственно, си есть: Гласом Средним, Вищим і нижчим), (гляши прикл. а).

Після зясування «на коей черті коеждо знаменіе», та як мусить називатися, подано в «Сочиненіє всіх тіх знаменій» (прик. 6) і нарешті після нього три стрічки «Обученія» цебто-голосової вправи в обсязі Почаївського поступу. Ця вправа має в собі всі частини поділу: цілі ноти, половини, чвертки й вісімки та знайомить з найбільш уживаними та характеристичними інтерваловими відношеннями Ірмолюя: квінтою, квартою (навіть моною).

Весь Ірмолійний спів має 13 нот, які розміщені на лініях і межилініях нотового

29)- про це зазначував і І. Вознесенський: «Церк. пініє православной Юго-западной Руси по нот.-лин. ірм. 16-18-го в.», ст. 23.
(х) Це свідчення про перейняття европ. систему.

систему. Ліній цілих п'ять та дві додатніх, приписних - долішня й горішня. Межи тими 7 - ома лініями є 6 межіліній, тому й нот до купи $7 + 6 = 13$, або тришостизвука з додатком горішнього «**фа**». Образ нотового розложення:

(прик. в). Назви нот, поданих в Ірмолюєві, італійського походження.(30) Їх всього шість: **ут, ре, мі, фа, соль, ля**. «Височайшое же со чертою знаменіє, всегда наричется - «**фа**», а ніжайшое - «**ут**»

Коли оглянемо приклад (в), як з'єднаний поступ голосів (найнижчого, середнього - вищого), спостережемо, що він, як цілість, дається до поділу:

1) на голоси або гексахорди,

2) на йдучі один за другим в рівних інтервалах - тон, тон та півтон - тетрахорди та

3) на тони й півтони.

1) . . . Для нотування мелодій цілий поступ поділений на три голоси або гексахорди, кожний з півтоновим інтервалом в середині (два тони, півтон, два тони). В обсязі цих трьох гексахордів відбувається увесь спів Ірмолюя. Найбільше співів нотовано у вищому й середньому голосі (гексахорді). Голос найнижчий аживається значно менше і то більше в середині співу, кінчаючи періоди в каденціях зі спадним характером мелодії.(31) Від тону нижчого голосу жадний спів не починається.

2) . . . Поступ ділиться на 4 рівні частини - тетрахорди. Кожна нота, якою починається тетрахорд, цебто те, що слідує за півтоновим інтервалом до гори, має подвійну назву: **ут** і **фа**, перед нею йдуча нота з долини - назву: **мі** і **ля**, напр. **ут, ре, мі, фа, соль, ля** . . . (прикл. в), **ут, ре, мі** . . . (приклад. в) (або цілий поступ мав би такі назви: **ут, ре, мі 1/2**

30) - І. Вознесенські: «Большой і малий знам. розспів» ст. 30

31) - Напр. «Степени» І-го голосу та деякі ірмоси тогож голосу; 2.гл. - деякі каденції «Степени». 4.гл. - Стихира «Петру й Павлу». - 8.гл. у Догматові. - У співах болгарського розпіву, що з «леге» та «Нині сили небесня» Почаїв. Ірмолюй 1775 р.

ут, ре, мі 1/2 ут ре мі 1/2 фа соль ля 1/2 фа. Згідно з теорією старогрецьких ладів - про що буде далі - поступи можуть бути утворені від кожного звука тетрахорда, але від того родовий порядок інтервалів межі певними звуками не зміниться.

3) ... Між нотами поступу можуть бути інтервали (відступи) в пів або цілий тон. Кожний тетрахорд має один півтон, а в цілому поступові їх 4. Знаходяться вони:

1) між нотами, лежачими на першій (числячи з долини) і межі першою й другою лінією нотового систему; і 2) межі нотами, лежачими між другою - третьою та на третій лінії систему; далі 3) між нотами, що на четвертій і між четвертою і п'ятою лінією та в кінці 4) межі нотами лежачими над системою і на першій приписній.

В «Алфавиті Ірмологісанія» немає згадки про знаки підвищення чи зниження, як також і про інтервалові відношення в гексахордах і в цілому поступові. «Внімай опасно на коєй черті коєждо знаменіє і како нарицати ся і мають.» Це вся наука. Після цього пояснюється між котрими лініями знаходиться «знаменіє» якогось голосу: «глаголится тамо «фа» і деже середияго «ут»...» Звернення великої уваги на те, де глаголется «фа», говорить про якусь між ними інтервалову залежність, а все ж людина, яка обзнайомлена з теорією музики, бажаючи вивчити теорію ірмологійного співу з «Алфавиту Ірмогісанія», зупинилась би перед невідомим: які мусять бути інтервали між звуками голосів? З пояснень дослідника І. Вознесенського (32) виходить, що «церковний звукоряд є частиною зразкової або незмінної діятонічної драбини старовинних греків та є з'єднаною або роз'єднаною сполукою діятонічних тетрахордів, які цілковито однакові по величині й щодо послідовності інтервалів.

гл. Большой і малий знамен. розспів, ст. 33 і 45 - 45.

Тетрахорд це старогрецький чотириструнний інструмент, який має групу 4-ох звуків з трьома межами ними інтервалами, сума яких рівна $2\frac{1}{2}$ інтервалам (тонам). Різний розподіл тих інтервалів в тетрахорді, щодо їх величини, утворює три роди різного співу: діятонічний, що характеристикою має інтервал $\frac{1}{2}$ т., хроматичний - в $1\frac{1}{2}$ т. та енгармонічний - інт. 2 тона.

Діятонічний тетрахорд: 1 1 $\frac{1}{2}$ характеристична його риса є:
 $\frac{1}{2}$, цебто інтервал малої секунди.
 Хроматичний тетрахорд: $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ Характеристичний його інтервал
 малої секунди: до-ре[#]-мі-фа ($1\frac{1}{2}$ т.)
 Енгармонічний тетрах: 2 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ характер. є інтервали великої
 терції, напр.: до - ре^{##}-мі-фа.

Повторення кожного з цих тетрахордів утворює різні ряди або поступи звуків того роду цебто діятонічні або хроматичні або енгармонічні .

Із цих трьох родів співу нашого церковного вжиється тільки діятонічний.

Сполучення діятонічних тетрахордів у звукоряд октахорд в старогреків відбувалося шляхом простого з'єднання і тоді творився малий точний систем, або шляхом їх роз'єднання і тоді творився великий точний систем.

Малий точний (або з'єднаний) систем складався з 3-ох з'єднаних тетрахордів: підставового, середнього й з'єданого, так що кінцевий звук кожного долішнього тетрахорду був початковим звуком йдучого за ним вищого, а також іще з одного, який не входить в систем, додатнього звука з долини (прослабаноменос) цебто всього з одиницями звуків, починаючи з долішнього «а» і кінчаючи горішнім «ге»; в третьому або з'єданому тетрахорді за середнім звуком «а» з необхідности приходив звук $\alpha\beta$ (Ца).

	підставний			середній			з'єднаний		
La	si	do	re	mi	fa	sol	la	si ^b	do re
	1/2	1	1	1/2	1	1	1/2	1	1

Великий точний (досконалий) або роз'єднаний систем складався з 4-ох тетраходів: підставового, середнього, роз'єданого й горішнього, цебто із 14 головних звуків та одного додатного з долини (la). В цьому системові третій або роз'єднаний тетраход відділявся від другого або середнього посередником-цілим інтервалом. Звук si тут вже був природнім (si *).

	підставний			середній		роз'єднаний				горішній		
La	si	do	re	mi	fa	sol	si [#]	do	re	mi	fa	sol la
	1/2	1	1	1/2	1	1	1/2	1	1	1/2	1	1

Отже, зразок з'єднаних тетраходів малого систему і є поступом (звукорядом) в цефаутному ключі, який утворюється із тетраходів sol-do, do-fa та fa-sib. Зразком з'єднання тетраходів великого або роз'єданого систему що до порядку ведення інтервалів є теперішня ГАМА c-dur.. Вона утворена з двох тетраходів, які творять октаву, власне: c-f і g-c з розєднуючим їх цілим тоном між f-g. Поступ (звукоряд) в цефаутним ключем «Алфавита Ірмологісанія» Почаївського Ірмолая 1775 р. відрізняється від малого систему тим, що мабуть для зручності голосів він скорочений на горі і збільшений з додатком в долині, від чого пересунуті в долину і назви, які творять його тетраходи, але порядок інтервалів залишився той самий:

підставовий			середній			з'єднаний		
sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la fa (ua)
1	1	1/2	1	1	1/2	1	1	1/2 8

Шляхом з'єднання системів малого точного (досконалого) великого точного

(досконалого) повстав двохоктавовий систем зразкової незмінної діятонічної драбини старогреків - 16 звуків, цебто, з 14 звуків загаданих двох систем, додаткового звука «ля» та звука «сі» зі змінним значінням (сіb).

	Підставовий		середний		роз'єднаний		горішний
La	si do re	mi	fa sol la		si do re	mi	fa sol la
la si b do re							
з'єднаний							

Теперішній свій вигляд щодо висоти систем зразкової незмінної діятонічної драбини заіснував у візантійській музиці з 4-ого ст. по Р.Хр. коли нотувались мелодії в лідійській тонації, яка відповідає сучасній **Г'АМІ d-moll**, або в гіполідійській тонації, яка відповідає сучасній **Г'АМІ a-moll**

	долішня октава	горішня октава
лідійська тон.	re-mi-fa-sol-la-si-b do re-mi-fa-sol-la-si-b do re	
	1 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 1	
гіполід. тон.	la-si [#] -do-re-mi-fa-sol-la-si [#] -do-re-mi-fa-sol-la	
	mesa	

Кожна тонація складалась з трьох октав: долішньої - горішньої, в кожній з них звук, який закінчував долішню октаву та разом починав і горішню (re, la) звався середнім або мезою (μεση, то є χορδή). Та і друга тонація щодо розкладу інтервалів, коли вживається змінних знаків, подібна й тому інколи, коли було зручно, могли бути вживані для нотування одних і других мелодій. Практично тонація горішня більш зручна для нотування голосами мелодій, які мають тягнення в долину і долішня la для нотування й виконання мелодій, що обертаються на високих позиціях.

Обидві ці тонації знаходяться одна від другої на віддаль однієї кварта або, що є теж, тетрахорда і не обтяжують співаків знаками або складністю тонації.

У старогреків той же ряд тонів міг починатися від кожного з 15 перших півтонів 30-ти ступневої півтонової (хроматичної) звукової драбини і мав 15 тонацій, які будувались по вже відомому нам зразкові, а власне від звуків *f. fis. g. gis. a. ais. (b) h. c. cis. d. dis(es). e. f. fis. ma g.*

Із цих ладів (октахордів) 5 середніх щодо висоти були головними та мали назви, коли числити з долини до гори: Дорійської Йастійської (або Йонської), Фригійської, Еольської та Лідійської (від *dis = b, h. c. cis. d*), 5 горішні (від *dis = (es). e. f. fis. g*) та 5 долішні (від *dis = (es). e. f. fis. g*) вони походили від головних, знаходились від них на віддаль кварта або тетрахорду: одні до гори, а другі в долину, та мали тіж назви з доданням приіменників *υπο* (долішне) або *υπερ* (горішне).

Нотування мелодій в цих 15 тонаціях, зрозуміло, мусіло було відрізнитись великою кількістю змінних або півтонових знаків та протяглим читанням нотування співаками, чому вони, окрім раніше згаданих двох, виключені з ужитку в нотуванні церковних мелодій.

Поступ (звукоряд) Почаїв. Ірмолюя 1775 р., як уже згадувалось, має спільність з грецьким малим системом щодо висоти звуків, розположення інтервалів, а нотування їх наближене до зразкової незмінної драбини візантійців. Відрізняється ж він від зразкової драбини кількістю тонів та неіснуючим у ній долішнім звуком - *sol*, який до незмінної драбини був доданий бенедиктинським монахом Гвідом з Арцу в XI ст., позначивши його буквою *ΓΑΜΑ (γ)*. Ця назва початкового звуку в ладі протягом часу перейшла до назви музичного ряду тонів незалежно від котрого-б він звука не починався.

Усіх звуків в поступові Поч. Ірмолюя 1775 р., починаючи від *sol* до *la (sib)* з доданням низшого голосу від *ut (re)*, мається 13, а не 16, як у зразковій драбині.

У всьому Ірмолосві ні один спів не виходить із своїх кордонів «Алфавиту ірмоґісанія». Підпорядкуванням усіх ірмолойних співів трьом поступам (вишший, середній, ніжайший) дається можливість уникнути змінних знаків, а для цього співак мусить знати обсяги голосів та їх непомилне інтонування через знання: 1) «на коєй черті коєждо знаменіє», 2) що «ґлаголется тамо «фа» ідеже середнього «ут» та 3) «височайшее же со черноу знаменіє всегда нари́чется «фа», а ніжайшее «ут». Це є кити зонова, на яких опирається уся наука ірмологісанія. Цілий поступ згідно тих правил виглядає так:

		середній							
нижайший	ut	re	mi	fa	sol	la	viшший		
			ut	re	mi	fa	sol	la	
					ut	re	mi	fa	sol la (si b)

накладання або збитий виглядає:

ut i re mi 1/2 ut i re i mi 1/2 ut i re i mi 1/2 fa i sol i la 1/2 fa (si b)

Отже, 1) знаючи обсяги звуків кожного голосу та знамен і їхні інтервалові відношення, співак може вільно рухатись в їх кордонах (межах); 2) коли ж доводиться модулювати до іншого «голосу», мусить не забувати, що «фа» буде там, де середнього «ут», цебто, що між ними буде півтоновий інтервал, як також і 3) між «ля» вишшого голосу й нотою (знаменієм) з чертою «фа».

Поступ Поч. Ірмолая відрізняється від двох грецьких тонацій (лідійської й гіполідійської) зразкової досконалої (точної) драбини й своєю сталістю та незмінністю інтервалових відношень. Це помагає скоро вивчити науку ірмолойного співу та правдивого віддання виконання співів. Побовуваная, що одното́нність і сталість в поступі інтервальних відношень спричиниться до монотонії - не потрібне. Так воно не є, бо як в грецьких тонаціях, так і в поступі Поч. Ірмолая, існує фактично стільки ладів, кільки є нот в поступі. Інак, від кожного тону поступу може утворитись новий лад з питомими для

нього інтерваловими різницями, які підпадатимуть законам поступу «ірмологісанія», або що в них різниці інтервалові між певними звуками поступу залишаються старі, тільки зміняться підстави нових голосів, гектахордів або октахордів-ладів, напр.:

si do re mi fa sol (la, si) : Міксолідійський лад
fa ut re
mi fa sol la fa
 mi fa (ut)

Це саме бачимо і в «Гласопісницю» О. Із. Дольницького (Львів, 1894 р.) в доданий до нього теорії співу під заголовом «Состав пінія ірмологійного» Хоч поступ «пінія ірмологійного» відрізняється від поступу «алфавиту ірмологісанія» своєю підставою, яка перенесена на три тони в долину. Перенесення відбулось на рахунок голосу нижайшого, який з положення додаткового, був переведений у положення підставового для цілого поступу. Зміна в його зовнішньому вигляді не потягла за собою перебудови всього поступу, а тільки наблизила до підстави візантійського осьмогласія (диви прикл. в) Так поступ своїм розтягом пригадує лідійську тонацію з тою різницею, що вона має наближення до сучасного **d** - **mol**, а поступ «Состав-а пінія ірмологійного», як і «алфавиту ірмологісанія», у першому октахорді до **D-dur**

Систем церковного осьмиголосся

Церковний голос в грец. мові **τῆχος** не є певною мелодією, але рядом мелодичних обернень, які запозичені, звичайно з обсягу пентахорду (п'ятизвука), гексахорду із октави (осьмизвука) певного ладу, для творення з них мелодій. До приміту мелодій кожного голосу належать також їх пануючі звуки (33).

В старовину були відомими вісім різних ладів, або інак, вісім різних щодо будови чи послідовності інтервалів звукових драбин, які будувались на котрій будь з 15 відомих тонацій. В християнській церкві систем церковного осьмогласія по їхньому зразкові,

33) - Ів. Вознесенський: цит. твір - ст.47, 48, 51.

приймається стільки ж і також різних октавних рядів або голосів, що будувались тільки у двох тонаціях : лідійській і гіполідійській (**d-moll** та **a-moll**)

Кожний октавний поступ (октава-осьмизвуччя-октахорд) складається з тетрахорду з пентахордом або інак із звукових груп $2 - 1/2$ і $3 - 1/2$, інтервалів.

В діятонічному характері співу, до якого належать церковний звукоряд (поступ), будується лишень три різні тетрахорди: « $1 - 1/2 - 1$ - фригійський, $1 - 1/2 - 1$ - Дорійський, $1 - 1/2$ - Лідійський. » Шляхом приєднання до кожного тетрахорду цілого інтервалу на горі або в долині повстає 6 пентахордів:

	1.		2.		3.
в долині:	$\overline{(1) \ 1 \ 1/2 \ 1}$	,	$\overline{(1) \ 1/2 \ 1 \ 1}$	,	$\overline{(1) \ 1 \ 1 \ 1/2}$
	4.		5.		6.
на горі:	$\overline{(1) \ 1/2 \ 1 \ (1)}$	,	$\overline{1/2 \ 1 \ 1 \ (1)}$	,	$\overline{1 \ 1 \ 1/2 \ (1)}$

З них четвертий з другим, а шостий з першим зовсім щодо інтервального розкладу подібні і тому дійсно існують тільки чотири різних пентахордів.

З'єднанням тетрахордів з пентахордами повстають вісім октав річево різних меж собою щодо мелодійного поділу, степені й розпологи інтервалів та уявляють зі себе стільки ж ладів (інак тропів) . . . Окрім того, чотири з них мають на початку (в долині) тетрахорд і потім (на горі) пентахорд і чотири навпаки, починаються пентахордами, а закінчуються тетрахордами.

Тетрахорд з пентахордом:

октахорди:

фригійський	дорійський	лідійський	миксолідійський
$1 \ 1/2 \ 1 + (1) \ 1 \ 1/2$	$1/2 \ 1 \ 1 + (1) \ 1 \ 1/2 \ 1$	$1 \ 1 \ 1/2 + (1) \ 1 \ 1/2$	$1/2 \ 1 \ 1 + 1/2 \ 1 \ 1 \ (1)$
фриг..	дор..	лід..	дорійск.

Пентахорд з тетраходом

Октахорди:

Гіпофрігійський (1) 1/2 1+1 1/2 1	гіподорійський (1) 1/2 1 1+1/2 1 1	гіполідійський (1) 1 1 1/2+1 1 1/2	гіпомиксолідійський 1/2 1 1 (1)+ 1/2 1 1
фріг.	дор.	лід.	дор.

Позначені вгорі вісім октахордів побудовані з тонацій $\sharp$ -лідійської і

$\flat$ -гіполідійської з кожної по чотири, які на незмінній драбині старогреків розміщуються так: (приклад далів) чотири лади або гласи (1, 2, 3, 4) запозичені із тонації $\sharp$, щодо місця пологи вищої, звались головними або горішними. А чотири лади, або голоси (5, 6, 7, 8) повстали із тонації нижчої $\flat$ - звались вивідними, бічними (πλάτυτοι) або нижніми (βασετα, а тому в початках своїх назв мають приіменник ψ ΠΟ (нижче). Октахорди головних ладів починаються від головного тетрахорду без доданого з долини звука та мають пентахорд на горі, вивідні-ж мають в долині додатковий звук і починають всі з пентахорду і закінчують тетрахордом.

Кожний головний, або горішний, голос має співзвучний або споріднений з ним долішний голос та утворює з ним пару споріднено-музичних голосів. Музично споріднені голоси, окрім загальної, теоритичної залежності, також і в мелодійному рухові мають між собою багато подібного.

Голоси головні й вивідні займало одні й ті самі області (обсяги) щодо висоти, цебто починались тими самими звуками тільки з тою різницею, що мелодії головних голосів звичайно нотувались в лідійській тонації $\sharp$ зі знаком, на $\sharp$ ($\flat$), а мелодії вивідних голосів - в гіполідійській тонації $\flat$, з натуральними $\sharp$ по цілій Г'АМІ.

Тому, на підставі теорії, вісім голосових ладів на двоохтавній незмінній драбині-мусіли були зайняти кожний осьмиступневу область звуків, уміщуватись на певній висоті, що відповідала-б ладові розпологою інтервалів, та бути нотованою в певній з двох тонацій. Це було можливим і на практиці, коли будемо мати на увазі інструментальне їх

ПРИКЛАД ЛАДІВ ДО СТОРІНКИ 31

		3	2	1	4												
	re	mi	fa	sol	la	sib	do	re	mi	fa	sol	la	sib	do	re		
Лідійський тон	la	↑	↑	↑	↑	6	5	6	si	do	re	mi	fa	sol	la		
Гіполідійський тон		1/2			↑	1/2	↑	↑	↑	1/2			1/2				

3. Міксолідійський лад

2. Лідійський лад

1. Фрігійський лад

4. Дорійський лад

7. Гіпоміксолідійський лад

6. Гіполідійський лад

5. Гіпофрігійський лад

8. Гіподорійський лад

виконання. Наколи ж будемо будувати мелодії для співу, то ті лади мусять бути пристосовані до природного обсягу людських голосів, або інак, вміститись в кордони більш стислої середньої голосової області (І. Вознесенський).

Бажання, пристосувати мелодії церковного співу до природного обсягу людського голосу, було, думаємо, одною з причин відходу Почаївського систему від свого первісного вигляду. З другого боку Українська церква, знаходячись у стосунках з церквою заходу у якій мистецтво штучної церковної музики було на більшій висоті, мимохіть мусіла підпасти під її впливи, а сталося це ще більше під час боротьби з католицькою Польщею. Ця доба властиво найбільше спричинилась і до видозмінення укр. систему (алфавит ірмологісанія). Хоч мусимо згадати, що обоюпільні впливи між церквами були й підчас добросусідського співжиття, обох церков на українських землях. В 15.ст. доходили до польського короля скарги від католицьких духовних, що їхні вірники, не роблячи ріжниць межи західною й східною церквою, запрошували хрестити дітей, ховати мерців або взагалі відправляти треби, священників східнього обряду. Часто бувало й навпаки (35). Про явища такого духовного співжиття свідчить Гербіній так, що в Уманській православній церкві був гарний хор. Усі, навіть католицька шляхта, відвідували ту церкву, в якій хорові допомагала оркестра (36).

Відходячи ступнево від підставових тонацій церковного осьмогласія православної східної церкви, систем укр. церкви, мають ще співи будовані в старих тонаціях, теоритично приймає досить з Заходу. За це говорить перейняття й заведення до Почаївського поступу звука «ґ» та грексахордового систему. В 17 ст в Улраїні

35)- Ор. Левицький, у цитов. раніше творі.

36)- Гербіній у своєму творі: «Religiosae Kijovenses Cryptae» 1973 р.

західною музичною наукою були опановані й школи. Вивчення церковного співу в братських школах відбувалось систематично з підручників по нотах лінійних, які тоді звались «київським знам'ям». Можна здогадуватись, що системою викладу співу в ті часи було сольмізування Гвіда з Арцу. (х) Його систем подав у друкованому підручнику тогочасної науки гармонії: «Ідеа грамматики мусікійской (1678 р.) » киянин Николай Дилецкий (37). Що цей вплив був сильним і всебічним видно з того, що спів та наука його захопила (одушевила) й лицарів Запорозької Січі, викликаючи таку любов до себе, що «ежели присилались туда попи, да . . . не мали доброго голосу, то таких назад відсилали». В кінці 16-го ст. на Січі була співоча школа, в якій знаходилось більш ніж 30 учнів; учителем був священник і др. Півчих (співаків) набирали на Україні, а деколи вони й самі приходили з Києва (38).

Наколи б дійсно в українській церкві користувались здобутками церковноспівного мистецтва Західної церкви, а взагалі Заходу, мусіли б тоді складачі наших ірмологів основно знати й музичну теорію тієї церкви.

Звернення уваги щодо поліпшення церковного співу почалось одночасно у Східній й Західній церквах в 4-ім ст. У Східній церкві започаткували його Свв. Василій Великий, Іван Золотоуст, Евфем Сирий і др. Вже в 8-ім ст. Св. Іван Дамаскин остаточно привів до ясности й систематично упорядкував теоретичні підстави церковного співу під назвою: «Систем церковного осьмогласія».

х) - По устному свідоцтву п. М. Бігуна (дяка церкви Св. Варвари у Відні, 1932), що скінчив Перемишлянську дяківську школу в 1876 р. , наука співу (сольмізування) відбувалась в ній по руці «св. Ів. Дамаскина» . П. Маценко.

37) - Разумовскій : «Церковное пѣніе в Россіи» ст. 207.

38) - «Православный собесѣдник 1864 р., 111. 82 ст. або Н.О. Сумцов: «Лазар Баранович», вид І. Харків 1885 р.

У західній церкві дав першу теоритичну будову церковного осьмогласія св. Амвросій (4-те ст.), єпископ медіолянський. Його систем мав тільки 4 головні діятоничні октавові лади. Перший з них починався від **f**- дорійського, другий від **e**- фригійського, третій від **f**- лідійського і четвертий від **g**- миксолідійського. Кінцевим звуком кожного гласу була тоніка, пануючим-домінанта або повний інтервал пентахорду. Григорій Двоєслов (6-те ст.) додав до 4-ох головних голосів 4 вивідних, які починались від «**a**, **b**, **c**, та **d**». Цей систем має велику спорідненість з незмінною звуковою драбиною та старогрецькими ладами. Відрізняються-ж лади Західної церкви від Східної своїми назвами, напр.Дорійський лад зах. церкви будується від **f**, з півтонами межі 2-3 і 6-7, а дорійський, згідно систему церк. осьмогласія Схід. церкви, будується від **a** (лідійськ. тонації) з бемолем на **b** (в); півтони у нього між 1-2 і 5-6 (як фригійський лад Західної церкви). Систем ладів західної церкви:

Лади:	перша назва . Амвросійських ладів	пізніші назви.	
<i>D e f g a h c d</i>	<i>Tonus primus</i>	дорійський	лад
<i>a h c D e f g a</i> (вивідна)	<i>Tonus secundus</i>	гіподорійський	лад
<i>E f g a h c d e</i>	<i>Tonus tertius</i>	фригійський	лад
<i>h c d E f g a h</i>	<i>Tonus quartus</i>	гіпофригійський	лад
<i>F g a h c d e f g</i>	<i>Tonus quintus</i>	лідійський	лад
<i>c d e f g a h c</i>	<i>Tonus sextus</i>	гіполідійський	лад
<i>G a h c d e f g</i>	<i>Tonus septimus</i>	міксолідійський	лад
<i>d e f g a h c d</i>	<i>Tonus octavus</i>	гіпомиксолідійський	лад
<i>A h c d e f g a</i>	<i>Tonus nonus</i>	еольський	лад
<i>e f g a h c d e</i>	<i>Tonus decimus</i>	гіпоеольський	лад
<i>C d e f g a h c</i>	<i>Tonus undecimus</i>	йонський	лад
<i>g a h c d e f g</i>	<i>Tonus duodecimus</i>	гіпойонський	лад

Питання про впливи на розвиток систему «Алфавита ірмологісанія» вимагає окремої студії, тому звертаємося до прямої своєї теми - огляду співів Почаївського Ірмоля.

«Різниці й Подібности в розкладі матеріалу Почаївського Ірмоля 1773 із старшими рукописними ірмолями 1652 р. й 1674 р. друкowanими 1700 та 1709 р. (39) та великим знаменним розпівом.»

«Відшукування різниці і подібностей в Почаївського Ірмоля (1773 р.) з вище поданими старшими ірмолями було викликано відсутністю в Поч. Ірмолюєві позначень розспівів та бажанням вказати у прикладах характер відхилів українських редакцій, про які часто згадується в праці дослідника, Вознесенського (40)

Пініе Всенощенное.

В старших ірмолях подається повний заголовок: «Бдініє, піваємо в праздники Господскі, Богородичні і нарочітих святих. Напіву кїевского». Цього, а особливо про «напів» у Поч. Ірмолюєві не згадано.

«Благослови душе моя Господа» подано в Поч. Ірм., як і в ірмолях 1674 і 1709 рр., з заміною стиха «Творяй ангели» стихом «І траву на службу чоловіком» та зміненням при повторенню слова «сотворившему», «Алилуїа» в усіх ірмолях (1652, 1674, 1700 і 1709 рр.) двокартне, але повторене три рази, до того-ж третій раз має тяглу мелодію нотовану на вищих нотах(41). В Поч. Ірмолюєві «Алеллуїа» співається два рази: перший раз триразово з укінченням «Слава Тобі Боже», також і другий раз, але мелодія написана в іншому голосі Почаївського поступу, - початок піднятий на терцію, кінець на кварту.

39)- на підставі прикладів поданих в : «Осмогласне роспівні трех послед. веков правосл. русск церкви I. Кїевскій роспід. II. болгарскій росп. і III. греческій роспів, - вид. П. Юргенсона, Москва 1889 р. . . та «Большой і малий знам. роспів. Нотние приложенія 1889 р. Рига, Івана Вознесенского.

40)- «Церковное пініе юго-запад. Руси по ирмологам 17. і-18.в.» вид. П.

41)- Всі зразки до порівняння мають підставою цитовані праці І. Вознесенського та його «Образцы осмогласія роспівов: кїевского, болгарского и греческого Рига - 1893 г.

Друге «алиллуїа.. до «СлаваТєбі Боже» виспівано тяглою маєстатичного характеру мелодією. Неподібність тут з другими ірмолоями така, що в них підвищено тільки «алиллуїа», а в Поч. Ірмолєві підвищені другий раз всі три.

Після 103-го псальма (Благослоди душе . . .) в інших ірмолоях подана велика, екстенія, в Поч. Ірмо. її немає.

Блажен муж. Два виклади, дуже подібних до себе, але різних редакцій. Надписи, як у старих ірмолоях про приналежність першого «Блажен муж» до «Острозського напілу» бракує. Слово «нечестивих» у старших ірмолоях повторюється 4 рази. В Почаївському-у першому- один раз, «Алиллуїа» два рази. В ірмол. 1674 та 1709 рр. «Блажен муж» має один стих. В Поч. Ірмол. оспівано два стихи, після чого поданий текст ще 4-ох стихів і «Слава і нині». «Алиллуїа» в одній мелодії два рази і потім третій раз таж мелодія з розвиненою частиною «Слава Тебі Боже (2 р.) Розпіву не вказано. В ірмолоях 1674 і 1709 рр. - «Острозського напілу».

Друге «Блажен муж» має надпис, тоєж Болшое». Мелодика його має спільну підставу з великим Київським розпівом (про що й зазначено в інших ірмолоях), але закінчення і опрацювання іншої редакції. Мелодія більш розвинена, з яскравою кульмінацією. Окрім цього відрізняється й тим, що має розтяг гексахорда проти київського (з прикладів І. Вознесенського) пентахордового (приклад: І.). Співаний один стих з повторенням «іже не іде на совіт нечестивих (2 рази)» і 10 разів «алиллуїа». Мабуть до нього подібне «Блажен муж», - «Переложеній Києво-Лаврских напевов Л. Д. Малашкина» ч.2, стор. 7-10, де алилуйя оспівано 9 разів.

Відділ «Всенощной» в Поч. Ірм. на цьому закінчується. В інших ірмолоях (1674 і 1709 рр.) за ним слідує «Хвалите імя Господне», яке в нашому Ірмолєві подано в кінці 8-го голосу, після стихир на великі свята та тропарів по Славословію в неділю. Позначено воно, як - «Многомистивое піваное в нарочитія Праздники» без зазначення розпіву.

3-ій стих має надпис «Большое». На другому листкові (194) подано «Многомилостивое Болгарски» з двома стихами до нього, «Слава і нині» зі стихами та «припів Болгарській» - Прійдіте всі согласнo». Щось подібного мається в Ірмолоеві 1709 р.

Після «Блажен муж» спів «На Повечерій Великом, егда есть бдініе - С нами Бог» невідомого розспіву та «Свят» 4-разий «Тебе поем» зі Служби Божої.

«Пінія церковная Октоиха»

Глас перший. Господи воззвах. Розспів має спільність із старшим Київським розспівом (приклад 2а). Ту спільність мають подані у прикладі речення із заспівом, нотовані на кварту нижче від старшого (горішнього). Воно в Поч. Ірмолоеві більш прикрашене і мелодійніше, нотоване тяглими нотами. Інші-ж речення (строки)(х) особливо кінцеві, відходять від старших своєю редакцією. Мелодічною будовою має подібність до розспіву «обичного московско-поволжского», що тільки підкреслює про спільне вживання української підстави церковних співів. Тонації гіполідійського або еольського ладу (по термінології захід. церкви). Стихірний заспів «Слава і нині» Київського розспіву - в інших ірмолоях знаменного - подібний своєю кінцевою частиною із синкопою, до стихірного заспіву «Ізведи із темниці . . . імени Твоєму». На думку І. Вознесенського заспів уживаний по переданню (приклад 2б).

Догмат - «Всемірную славу - Великого знаменного резспіву з дуже зміненою редакцією, особливо в початковому реченні. Розтяг - гексахорд, з квартовими квінтовими скоками.

На Стиховнах, слава і нині: «Се ісполнися Ісаїно прореченіє», знаменного розспіву. Мотивічна спільність з догматом та, що стихира відрізняється лишень розтягом - дана, скоками - кварта, секста й септима та ладами. «Всемірную славу» нотоване

(х) - Строка-и назва працяж І. Вознесенського наше(і) речення. ПМ.
(попівка)

нижче на кварту від гіполідійської тонації або на кварту вище еольського ладу. Стрихира в гіполід. тон. (гіпофріг. лад).

В старших ірмолюях за стиховними нотовані відразу степені. В Поч. Ірмолюєві від того порядку відступлено. По стиховні слідує «Бог Господь» - велике й мале. Тропар воскресен «Камени запечатану» спільної мелодії з малим «Бог Господь».

Сідальні - є по першому стихословію: «Гроб Твой Спасе», «Ко кресту» і «Мати Тя Божію»; по другому стихословію: «Жени ко гробу», «На кресті пригвоздился» і «Маріє чесное Вдадїкї прїятелїше». Розспіву, як і взагалі майже для всіх співів в ірмолюєві, не позначено. Належать до болгарського розспіву(42).

Степени - антидони 1, 2 і 3 : «Внегда скорбіти ми». Знаменного розспіву, як і в ірмол. 1679 р. і 1709 р. ; на дві кварта нижче лідійської тонації, або нижайшого гласу почаївського поступу із закінченням на долішне **ут** (г^в). Згідно інтервального поступу Почаїв. «Алфав. ірмологісанія» на «мі» (в дійсности «f^{is}» - диви прк. Поч. поступу - П.М.) нижайшого голосу мусів би бути знак підвищення (*), який уникається, як про це було раніше згадано, способом «накладання»: **ут, ре, мі, фа, соль . . . ут ре мі. . .** інак межі **мі-фа** або **мі-ут** мусить бути півтон.

В усіх голосах Поч. Ірмолюя Степени походять від великого знаменного розспіву, тільки з дуже позміненою, українською редакцією. Цей момент пронизує червоною ниткою усі співи Ірмолюя та вимагав би окремої студії про природу тих редакційних відхилень. Вони, гадаємо, могли-б бути причиною до відшукання питомо українських: мелодики, гармоніки, способу варіацій, творення прикрас, тощо.

Ми , лишень по можливости, приведемо коротенькі нотові текстово мельодійні приклади-порівняння із знаменним розспівом, по яких можна легко,навіть, неуоруженим

42)- «Осмогласіє болшого или недельного вида Болгарскаго расп.» - І. Вознесенского, в цитованій раніше праці, ст. 49.

музичною теорією оком, спостерегти редакційні українські зміни (приклад Ч. 3). (х)

Прокимен воскресний - «Нині воскресну» є невідомого розпіву. Зі знаменним розпівом спільності дуже мало, нотований у нижайшому гласі. (Замітка: «Всякое диханіє», «Свят Гдъ Бг Наш і алилуїа» співаються «якоже конєць прокимена, си єсть: положуся»- П.М.)

Ірмоси: «Твоя побідительная десница» - великого знаменного розспіву дуже віддаленої редакції (приклад ч.4-5). Всіх ірмосів 104 або 16 окремих голосових виявів. Пісні ірмосів мають своє порядкове число. Воно в усіх голосах не є постійним, але рухомих, цебто кількість пісень ірмосів не є певно означена.

Подобни: «Небесним чином радование». «Прехвальніи мученици» і «О дивное чудо» - Великого знаменного розпіву і в тонації голосу. (Приклад 6-7). Приклади мають фактичну подібність своїм каденціями з незначними відступленнями - в мелодійному рухові, ритмиці та в довгостевій вартості нотування. - По подобнах, як і в кожному голосі, слідуєть різні святотчні стихири тогож голосу. Б І-ім голосі стихира Успенію Пр. Богородиці. Слава і нині (на Великій вечері): «Богоначальним мановенієм» розспівана в усіх 8-ми голосах. Голоса подані у порядкуі: 1, 5, 2, 6, 4, 3, 7, 8, і 1 (х). Це є свідома ладова модуляція. Кожний голос Поч. Ірмолея закінчується «Болгарски, Глас Первий гл. 2 ст. і т.д.. До нього входять: «Слава і нині» зі стихирним заспівом «Господь воцарися», стихира «Да радується тварь» та приклад кінцевого речення для послідньої стихири. Про подібний додаток «болгарського голосу» до старших укр. ірмолеїв дослідником їх І. Вознесенським не згадується.

х) - Про природу тих відступів буде дещо згадано в теоретичній частині технічної будови мелодій Почаївського Ірмолея.

х) - Г. Цамблак - Композитор XIV ст.

Глас 2-ий

Порядок розкладу співів, як і в першому голосові.

Господи воззвах: розспів щодо мелодики спільний з розспівами Ірмолая 1709 р. малим знаменем та «обличним московского-поволжским». Відрізняється-ж своєю редакцією в реченнях, особливо в кінцевому. Нотований в гіполідійській тонації (миксолідійський лад), «Слава і пині» того ж розспіву.

Догмат: «Прейде сінъ законная» - Великого знаменного розспіву зі значно зміненою редакцією (приклад 8-9). У 8-му прикладові дійсною мелодією Поч. Ірмолая є горішня - на долішньому системові. Долішня-ж є чийсь «виправленням» старшої редакції. Тим надано їй в початкові подібності до Знаменного розспіву, а кінець зовсім видозмінено, чим відходить від загального характеру співу. Правдивість горішньої мелодії (першого речення) виказується тим, що воно повторюється зовсім без змін у співі на словах - «праведное», в стихирах та ірмосах. Частина-ж речення (приклад 8) «законная» з горішньою мелодією є звичайним з'єднуючим додатком. - (цебто, такою частиною речення, яке служить сполучником, з'єднанням одного речення з другим. Воно відрізняється від перехідних або звязуючих нот тим, що є решткою бувшого речення, - Замітка П.М.) - Нотовано в тонації «Господи воззвах».

На стиховнах слава і нині «О чудесе новано» - в старших ірмолаях «О чудо новее» - знаменного розспіву (приклад 10) у тій же тонації, з редакційними змінами.

Бог Господь - великого болгарського розспіву на зразок подібна «Благообразний Іосиф».

Тоже - малое, як і тропар «Гда снизшел» малого дневнього болгарского

43) - I. Вознесенский: «Нотния приложенія» Большой і малий знам. роспів. Рига, 1889 р. ст. 58.

розспіву. Він дуже наближений до грецького та малого знаменного розспіву (приклад П).

Сідальні, по першому стихословію: «Благообразний Іосиф», слава: «Камень гробний» і нині: «Препрославлена еси Богор. Діво». По другому стихоловію: «Миросицам женам». Слава: «учеников Твоїх Лик» і нині-богородичен: «Законов утаївшись». Всі великого болгарського розспіву з певними редакційного характеру змінами, навіть щодо великого «Бог Господь» цього-ж голосу. Особливість їх в тому, що вони нотовані, як і «Господи воззвах», в гіполідійській тонації, хоч різних розспівів, а також, що останні сідальні (і нині . . .) кожного стихословія мають відмінні від перших сідальнів кінцеві речення з фінальною нотою «Ф», коли у інших - «А».

Степенні антифона 1, 2 і 3-й: «На небо очі пуцаю» Великого знаменного розспіву, в гіполід. тонації, частинно дуже віддаленої редакції (приклад II і Пб).

Прокимен - «Возстани Господи» - того-ж розспіву, тонації й редакції.

Ірмоси: «Во глубині посла иногда». Знаменного розспіву з деякими редакційними змінами. У старших ірмолях - «Во глубині потопа древле». Числом ірмосів 80. Число знамен було лишень в першому голосі. В ірмосах зустрічаються фтичні мельодії, напр. в 3-ій пісні на Богоявленіє Господне: «Єлици древніх».

Подобни: «Єгда от древа ты мертв», «Доме Евфратов» і «Кіими похвальними вінци ув'язем Петра й Павла» - всі Великого київського розспіву. До них доданий ще «Доме Едфратов» - «Болгарські, глас тойже».

В кінці додані стихири різних свят того-ж голосу: стихири в навечерію Р. Хр. слава і нині - «Августу єдиноначальствующу», в навечеріє Богоявленія Г-ня, слава і нині - «Приклонил еси главу»: по 50-му псалмі замість молитв ради - Р. Хр. й Богоявленню -

«Всяческая днесь радости», Р.Хр-ву на хвалитіх і нині - «Днесь Христос во Вифлеємі раждається»; на хвалитіх на Богоявлення і нині - «Десь Христос на Іордан.

Всі стихири знаменного розспіву і в гіполійській тонації. Деякі з них, як «Днесь Христос во Вифл.» і «Днесь Христос на Іордан» на словах «ми же», мають фтиги.

«Болгарський глас другий» має : слава і нині зі стихирою - «Воскресеніє Твое Христе Спасе, всю . . .», кінцеве речення для останньої стихири й приспів до стихир «Господь воцарися» - все малого дневнього болгарського розспіву.

Глас 3-ій.

Господи воззвах. Як в Ірмолоєві 1709 р. так і в Поч. Ірм. - Київського розспіву. У старших ірмолоях бідний мелодійно, але в Почаївському йому додано більше руху (приклад 12), тонації гіполідійської.

Догмат - «Како не дивимся» Знаменного розспіву з незначними змінами (приклад 13) та з фтигою.

Настиховнах слава і нині: «Без сімене от Божественнаго духа» того-ж розспіву з малими змінами.

Бог Господь - Великого Болгарського розспіву. Мається лишень в ірмолоях 1674 та 1709 рр. Теж «Господь Бог» - іншого болгарського розспіву, як і тропар: «Да веселяться небесная».

Сідальні, по першому стихословію: «Христос от мертвих воста», слава - «Незміннаго Божества», і нині - «Небесная любовію веселяхуся». По другому стихословію: «Плотію смерті вкусивий» слава - «Непостижимое расп'ятія», і нині богородичен - «Непостижимаго и неописаного» - усі болгарського розспіву. В Ірмолоєві 1700 р. п'ять останніх співів зовсім немає, а в ірмолоєві 1652 року тільки І-го й 4-го.

Степени, антифони 1, 2 і 3: «Плін сіонь» та інші. В усіх ірмолях - Знаменного розспіву з невеликими змінами. У 3-му антифоні скорочення загальна Кулізма.

Прокимен воскресний - «Рщите во язицїх» - Київського великого розспіву.

Ірмоси - «Іже води дреле» (води древле) - знаменного розспіву з різними південно-укр. розспіву (приклад 14). Всіх ірмосів 65.

Подобни - «Велія креста Твоево» - київського розспіву, другий подобен - «Красоті Дівства» - болгарського розспіву з двома різними кінцевими реченнями.

«Болгарські третій глас» - Слава і нині зі стихирою «Страстію Твоею Христе» з приспівом до стихир «Господь воцарися».

Глас 4 -й.

Господи воззвах. Київського розспіву з відступами в реченнях щодо «Господи воззвах» в Ірмол. 1709 р. Кінцевими реченнями зовсім відрізняються, тонації гіполідійської.

«Слава і нині» перед догматом того ж розспіву.

Догмат - «Іже Тебе ради» -Знаменного розспіву з деякими редакційними відхиленнями. В Ірмолюві 1709 р. над «пісенно» і «заблудшее» були заведені в дужки фтитні прикраси. В Поч. Ірм. їх немає.

На стиховнах, слава і нині: «Призри на моленія» - знаменного розспіву з деякими змінами (приклад 15). Тонація гласа гіполід.

Бог Господь - великого болгарського розспіву.

Теж - малого болгарського розспіву, яким розспіваний і тропар «Світлуу воскресенія проповідь».

Сідальні, по першому стихословію: «Возріше на гробни вход», слава - «Воскресл єси яко . . .» і нині - «Тебе величаєм Бог». По другому стихословію:

Вольним твоїм совітом», слава - «С горних висот», і нині - «Удивися Іосиф». Всі сідальні

сідальні болгарського великого розспіву у спільній тонації з ірм. 1700 р. і 1709 р. тільки з деякими, незначними відступленнями в мелодиці. (приклад 16).

Степени, антифони 1, 2 і 3-й: «От юности моея» і др. Налягають до знаменного розспіву з дуже віддаленою редакцією, яка характерна тим, що там, де у знам. розспіві є підняття, у Почаїв. редакції може бути зниження мелодійного поступу. В прикладі ч. 17 подібність захована. У прикладі ч. 18 мелодійний поступ почаївської редакції щодо знаменної мелодії розвинутий не тільки кількістю, але дістав зміни і в напрямі її. Окрім цих відступлень, деякі антифони прикрашені фтитами - у 2-му ант. на словах «Божественная Твоя ушеса» та «твар-рь» ко оживленію, у 3-му ант. «Сердце моє» і в останньому на кінцевому реченні - «Слово откривает».

Прокимен - «Воскресни Господи» - київського розспіву.

Ірмоси: «Моря чермную пучину» - знаменного розспіву з дуже незначними відступами редакційного характеру.

Подобни: «Скоро предвари» - великого болгарського розспіву з внесенням елементів 4-го голосу Київ. розспіву та деяких довгостевих змін. Інші - «Явился еси шнесь», «Яко добля во мучениціх», «Дал еси знаменіє», «Званий свисте бив», «Хотіх слезами омिति» - всі знаменного розспіву з деякими змінами та в іншій тонації.

Стихира Св. ап. Петру на Вел. вечірні: «Трикатним вопрошенієм» - знаменного розспіву нотована поза системою осьмогласія в нижайшому гласі поч. поступу.

Стихири на Сошествію Св. Духа: «Пресланая днесь», «Дух святей», «Дух Святей і Світ» - знаменного розспіву.

«Болгарські глас 4-ий - Слава і нині зі стихирою «Господи возшед», останнє речення (кінцеве) Богородична - Приспів на стихирах - «Господь воцарися».

Глас 3-й.

Господи воззвах - Київського розспіву, подібного до Г. воз. в Ірм. 1709 р. , хоч відрізняється починаю першого речення, якого немає в старих ірмолях, як і в малому знам. розпіві. Приклад ч. 19 є показником спільноти. - Слава і нині того-ж розспіву з натяком на болгарський 3-й глас.

Догмат - «Во чермнім морі». - знаменного розспіву дещо зміненої редакції (приклад ч. 20). Щодо тонації знаходиться він поза системою церковного осьмогласія, а власне нотований в середнім голосі Почаївського поступу. Окрім цього догмат характерний своїми секстовими та квартовими скоками, чим він переноситься у «глас вишшій».

На стиховнах, слава і нині: «Храм і дверь єси». В інших укр. ірмолях «Церков (або Церкви) і врата суші» великого знаменного розспіву. Стихира текстом подібна до стихири Синодального Октоїха, що свідчить про користування видавцями Поч. Ірмоля й виданнями Синодальними російськими хоч, як це видно з прикладу ч. 21а, вони користувались тільки для порівняння й виправлення тексту співів, а не мелодики. - Стихира, як і догмат, нотовані в середньому голосі Почаїв. поступу з частинним переходом (модуляцією) до голосу вищого.

Бог господь - Великого болгарського розспіву. Перше його речення - «підняття» - до додатку цілком відповідає першому реченню болг. розспіву «Синодального Обіхода». Додаток є самостійним доспівом. Друге речення, середнє, «Благословен грядий» відповідає першому і другому реченню «Бог Господь» з ірмоля 1709 р. , але останнє, кінцеве речення в каденції, має своєрідне закінчення, яке відрізняється від кінців 1700 - 1709 рр. , Синод. Обіхода й ірмоля 1652 р. (Приклад ч. 21). - Бог Господь - малого болгарського розспіву, дуже віддаленої редакції, яка має спільність лишень у кінцевому реченню (приклад ч. 22)

Тропар - «Собезначальное Слово» - того-ж розспіву.

Сідальни, по першому стихословію: «Крест Господень», слава - «По тридневном Твоєм воскресеніі», і нині - «Ужасно чудо зачатія» у стар. ірм. «Дивно чудо». По другому стихословію: «Господи мертв нареклся еси», у інших «мертв наречен»; слава - «Господи, посреди осужденых», і нині - «Радуйся святая горо». Усі великого болгарського розспіву, як і велике «Бог Господь». - В греко-католицькій церкві цим розспівом співаються тропарі на Парастасі. Про чистоту в тому випадкові говорити не доводиться, бо кожний співак модифікує по своєму. - В Ірмолоеві 1700 р. цих сідальнів нема ні одного, в Ірм. з 1652 р. бракує тільки 2-го й 5-го.

Степени, ант. 1, 2 і 3: «Внегда скорбіти мні» та інші знаменного розспіву з дуже віддаленою редакцією. 2-й антифон дуже цікавий щодо обсягу й мелодики. Через кварткові й квінтові скоки антифони Почаївського Ірмолая, хоч одної тонації й мелодійної підстави з знаменним розспівом, дуже відрізняються від нього (приклад ч. 23).

Прокимен воскресний: «Воскресни Господи Боже мой» - Київського розспіву дещо іншої редакції.

Ірмоси: «Коня і всадника» - знаменного розспіву з деякими доданнями (прохідні ноти). Всіх ірмосів 39.

Подобни: «Радуйся живоносний Кресте» і «Преподобний Отче Богоносе Теодсіє». Перший, згідно твердженню І. Вознесенського, нотований в Київському розспіві, хоч він своєю мелодичною конструкцією наближається до малого болгарського розспіву. Другий подобен-великого знам. розспіву південно-укр. редакції з дуже скороченою фтитною мелодією над словом «славословя».

Стихиря Св. Арх. Михаїлу: «Ідіже осіняєть благодать» розспівана на відому мелодію болг. розсп. «Тебе одіючагося».

«Болгарські глас 5-й - Слава і ниня, стихира: «Тебе воплощеного Спаса Христа».

Кінцеве речення останньої стихири й приспів до стихир «Господь воцарися» - скороченого розспіву

Голос 6-ий.

Господи воззвах - Київського розспіву, яке мелодикою різниться від Г. воз. в Ірм. 1709 р. . Нотоване в «гласі вишім». Слава і нині того-ж розспіву.

Догмат: «Кто тебе не ублажить» - в усіх ірмолях Знаменного розспіву, як і в Почаївському, із західно-укр. особливостями в редакції (приклад ч. 25).

На стиховнах «Слава і нині » - Богородичен: «Творець і Ізбавитель мой» - Знаменного розспіву з чотирма, мабуть скороченими, фтитними мелодіями, які в ірм. 1709 р. занесені поза дужки в Ірм. 1700 р. їх зовсім немає. (х) Найбільша фтитна мелодія залишилась над словом «і Діві».

Бог Господь - тільки одне - малого болг. розспіву з деякими змінами щодо ірм. 1709р.

Тропар - «Ангелскія сили» - тогож розспіву.

Сідальні, по першому стихословію: «Гроби отверсту», слава - « Живот во гробі», і нині - «Богородице Діво, моли » ; по другому стихословію: «Господи, предстояще гробу», слава «Преднаписует Іона» , і нині - «Преднаписует Гedeон» - великого болг. розспіву з більшим числом прохідних нот ніж у старших ірмолях. В ірм. 1700 р. мається лишень один спів: «Госшоди предстояще гробу»; в ірм. 1652 р. немає сідальна по другому стихословію на обох на «славу».

Степени, антифон 1, 2 і 3-ий: «На небо очі мої возвожду» - знаменного розспіву, голосу нижайшого, з рештами фтит на початках двох перших співів 3-го антифона; характерної західно-укр. редакції (приклад ч. 25).

х) - Немає їх і в Синодальному Октоїхові. - П.М.

Прокимен воскресний - «Господи въздвигни» - Київського розспіву.

Ірмоси - «Яко по суху пішешествовав Ізраїль». Знаменного розспіву з редакційними різницями. В Ірм. 1709 р. занесені в дужки фтитні мелодії, які без дужок переховані койде й в Поч. Ірмолюєві напр. в 9. пісні «Странствія Владичия», а в четвер Старсний на слові «уми»; також Р. Хр. на слові «уми» та Богоявленню на «насладившися» і «тайну». Всіх ірмосів 76.

Подобни - «Ангелскія предидіте сили» - знаменного розспіву південно-укр. редакції. «Тоже Болгарскі» - цей же подобен подобен поданий у болгарському розспівові.

І я подобен: «Всю отложивше» (або «Все упованіє») - київського розспіву.

«Кто твою Спасе ризу раздра?» - старого знаменного розспіву західно-укр. редакції. Цей подобен змістом належить до часів боротьби православних з уніятами. Мелодика 5-го голосу Київського розспіву.

«Тридневен воскресл» - Київського розспіву. Походить із старого знаменного розспіву. Мається в усіх ірмолюях.

Стихири «Свят» 6-го голосу: на Р. Хр. по 50 пс.: «Слава в вишніх Богу» - Київського розспіву з фтитою над словом: «Вифлеем»; по думці І. Вознесенського має наближення до знаменного розспіву. З формального боку стихира має певно означену тридільність.

На хвалитех Р.Хр. слава: «Єгда врем'я». Мається у всіх ірмолюях (1652, 1674 і 1709 рр.) . Знаменного розспіву з декількома фтитами (в ірм. 1709 р. «ображеними» - по московськи: оскорбљонними) в середньому голосі Поч. поступу. фтита на Єгда «время» зовсім подібна до фтити зі стихири «Слава во вишніх Богу» на слові «Вифлеем», тільки о кварту нижче.

Стихира на Богоявленіє Г. по 50 пс. : «Бог слово явися», знам. розспіву.

Стихира на Благовіщення на Вел. веч. слава і нині: «Послан бисть с небесе» великого знаменного розспіву із фтитовими прикрасами на словах - «о како» , «небо» , «радуйся» - 2 рази і скорочення над - «с тобою».

Стихира Вознесенію на Вел. вечерні: «Нідр отеческіх». В інших ірмолоях (1652, 1700 і 1709 рр.) на Вознесеніє немає жодного співу. Згадана стихира Знам. розспіву зі значними укр. редакційними змінами. В ній залишились тільки ціхи 6-го голосу: деякі фігури і найголовне каденції речень. Стихира подібна розспівом до Подобна 6-го голосу «Ангелскія предидіте сили» - приклад ч. 26.

Стихира Сошествію Св. Духа: «Царю небесний» - великого розспіву болгарського з ритмічно-мелодійними змінами в кінцевому періоді щодо Ірм. 1709 р. , де вона нотована о кварту нижче.

Стихира на Р. Св. Іоана: «Єлисавет зачат» великого знаменного розспіву, як і «Послан бисть» на Благовіщення, тільки без фтит і скороченої редакції. В інших ірмолоях її немає.

Стих на Преображеніє Г. : «Прообразуя воскресеніє Твоє» - знаменного розспіву з фтитними прикрасами на словах «Петра» й «гора», як і в стих. Р. Хр. «Слава в виш. Богу»..

Стих. Успенію, слава і нині: «На безсмертноє Твоє Успеніє» - великого розспіву з «ображеною» фтитою на слові «тому» й фтитою на «радуйся», як і в стих. Благовіщенію. Редакція українська. В інших ірмолоях без фтит, вони мають тільки в «Праздніках» (Синод. видання 1772 р.), що говорить про користування видавцями Поч. Ірмолоя московськими новішими нотованими виданнями (або москалі користувались львівським фотодруком та рукописом київського походження - П.М.).

Стих. на Р. Пресв. Бог. на Вел. веч. слава і нині: «Днесь іже на разумних» (в других ірм. вона подається на хвалитніх стихирах) - знаменного розспіву із скороченою фтитою на «себі».

Натой же день стих. по 50 пс, і на хвалитех Слава і нині: «Сей день Господень» - Знам. розспіву укр. редакції.

Стих. на Воздвиженіє чест. Креста на хвалит. слава і нині: «Днесь проісходить Крест Господень» - Знаменного розспіву укр. редакції (мається в ірм. 1674 і 1709 р.) . В Ірм. 1700 р. від служби на «Воздвиженіє» і аж до «Неділі Св. Отець» немає ні одного співу.

Болгарський глас шестий: слава і нині зі стих. «Воскресеніє Твое Хр. Спасе» і приспів до стихир «Господь воцарися».

Голос 7-ий.

Господи возвах - Київського розспіву, відбувається в обсязі середнього голосу Поч. ірм. Як теперішні так і в Ірм. 1709 р. розспиви відрізняються від розспіву Ірм. 1775 р. В Ірм. 1709 р. закінченнями першого й другого речення мелодика знаходиться в **G-dur**- в середньому голосі Поч. Ірмоля, а каденція кінцевого речення в **A-moll**. В Ірм. 1775 р. каденція зазнала зміни в тому розумінню, що придбала в укінченні терцію від тоніки **g** звук **h** - Слава і нині того розспіву.

Догмат - «Мати убо позналася еси» - знам. розспіву з малими змінами укр. редакції. Нотований у середнім голосі.

На стиховнах Богородичен: «Под кров Твой Владичице». По всім ознакам (І. Вozn.) знаменного розспіву з одною фтитою над словом «ізбави», В других ірмолях маються дві фтити.

Бог Господь - Малого болгарського розспіву. Тропар - «Разрушил еси крестом» - того ж розспіву. Нотовані у вищому голосі: (**S - G dur**) ; також додано кінцеве речення Богородична.

Степени, ант. 1, 2 і 3-й.: «Плін Сіонь» і др. знам. розспіву з віддаленого укр. редакцією У другому ант. «Святим Духом» як у старшим ірм. мається фтита. В Поч. Ірм.її тяжко віднайти.

Прокимен воскр.: «Воскресни Господи Б. мой» - Київського розспіву

Ірмоси: «Манієм Твоїм» - знаменного розспіву з деякими змінами. Всіх пісень 48. В 5-ій пісні «Страха ради Твоего» - фтита.

Подобен: «Не к тому возбраняеми еси» - Київського розспіву, але зовсім в характері знаменного розспіву (приклад ч. 27).

Семий глас щодо кількості співів є найменш заступленим. В ньому зовсім немає сідальнів, великого «Бог Господь» та святочних стихир.

Болгарські глас семий: слава і нині, стихира «Воскресе еси із гроба», каденція останньої стихири та приспів до них «Господ воцарися».

Глас 8 -ий.

Господи возвах - Київського розспіву. Віддалений від редакції Ірм. 1709 р. та нотований о кварту нижче.

Слава і нині того-ж розспіву.

Догмат: «Царь небесний» знаменного розспіву віддаленої редакції. В деяких реченнях він наближається до Знаменного розспіву (приклад ч. 28), але в інших зовсім легко відходить від нього, надаючи йому своєрідного «опрацювання» (приклад ч. 28 а), все-ж тримаючись в кордонах ладу й розспіву.

На стиховнах, слава і нині Богородичен: «Безневістная Діво» - знаменного розспіву з характерними мелод. фігурами Догмату.

Бог Господь - великого болг. розспіву. Подібний до записаного в ірм. 1652 р. і 1700 р. з деякими редакційними змінами - подвоєння мелодичної фігури (проти ірм. 1652 р.) в каденції 2-го речення.

Бог Господь - того-ж розспіву (малого).

Тропар - «С висоти снишел еси» малого болг. розспіву з доданням каденції Богородична «і спаси, Спасе».

Сідальни, по першому стихословію: «Воскресл еси із мертвих», слава - «Воскресий із гроба» і нині «Небесную дверь»

По другому стихословію: «Человіци Спасе гроб Твой», слава - «Мира погребательная» і нині - «О Тебi радується». І. Вознесенський відносить їх до малого болг. розспіву, хоч, на нашу думку, вони належать до Великого київського розспіву.

Степени, антифони 1, 2, 3 і 4: «От юности моя» і др. знаменного розспіву з деякими редакційними спільностями щодо «Богородична на Стиховнах» цього голосу, окрім того дуже подібні з редакцією антиф. в Синод. Октоїхові, тільки о кварту нижче.

Прокимен воскр.: «Воцарится Господь» - Київського роз.

Ірмоси: «Колеснице гонителя фараона погрузи» (у других ірм.: «Вооружена фараона») - знаменного розспіву віддаленої укр. редакції з оригінальними реченнями з догмату (по І. Вознесен. - фтичними прикрасами й кулізмами). Фтичні прикраси в 9-х піснях особливо «Чужде матерем» і «Тя Богородицю». Всіх пісень 95.

Подобни: «О преславного чудесе» - київ. розспіву. «Возлег на перси Ісусеви» - великого болгарського розспіву. «Что вы наречем святіи» (в інших ірм.

«Что Вас наречем») - Київського розспіву дуже близького до записаного в Син. Октоїхові.

Стихира на Сош. Св. Духа (на Вел. веч.) слава і нині. - «Прийдіте люди» - болгарського розспіву з високомистецькою мелодикою.

Кожний відділ (тексту) починається великою червоною буквою. Підписання тексту відрізняється від інших ірмолів.

Стих. Введенію Пр. Бог-ци (на Вел. веч.) Слава і нині: «По рождестві Твоєм» - знам. розспіву з характерним визерунком 8-го гол. Поч. Ірмолія.

Стих. Обірзанію Гд-ню (на Вел. веч.) і нині: «Сходяй Спас ко роду человеческому». Про цю стихиру не згадано в І. Вознес., а в Поч. Ірм. також не

зазначено, як взагалі в усьому ірмолєві, розспіву. Своєю мелодикою належить до 8. гол. Поч. Ірм., цебте до Знаменного розсп.

«Болгарські Глас Осмий»: слава і нині, зі стихирою «Возшел єси на крест Іісусе»: з каденцією Богородична та приспівом до стихир «Господь воцарися».

Цим закінчується головна частина співів Поч. Ірмоля і далі, без заголовкового листа й певного зазначення, поданий, так би мовити, «додаток» необхідних співів річного «кругу». Якогось певноозначеного порядку у викладі їх видавці не дотримувались, бажаючи, мабуть, лишень внести до ірмоля решту найбільше вживаних співів.

В неділю по Троїчном каноні: «Достойно єсть». Ні в ірмолєві, ні у І. Вознес. розспіву не зазначено. Своєю будовою нагадує більше Київський, або де вчому й Болгарський, хоч з порівняння окремих речень його з реченнями 8-ого голосу (приклад ч. 29) можемо віднести цей спів до Знаменного розспіву з дуже віддаленою від нього укр. (київською) редакцією.

Тропарі по Славословію в неділю: «Днесь спасеніє міру» і «Воскрес із гроба» - невідомого розспіву. Характером своїм подібні до грецького розспіву. Д. Разумовський відносить їх до Знам. розспіву, що знову не можна уважати. цілком підставовим. Скоріше ці співи можна віднести до самопісневих мелодій Київського розспіву.

Многомилостивое піваємоє в нарочитія праздники: «Хвалите імя Господне, алиллуїя» - без зазначення розспіву. Початкове речення (приклад ч 296) має подібности з Болг. розспівом, але в інших реченнях є напевно київського або ківоболгарського, про що свідчить вживання після незакінченого стиха «Хвалите імя Господне» зразу «алиллуїя» та повторення слів: «Господи » та семикратне «Алиллуїа» з характерними мелодійними укр.редакції зворотами. В цьому розспіві нотовано лишень 2 стихи «Хвалите імя » і «Ісповідайтеся Господеві». Останній стих ще подано яко «Болшое» тогож, але більш розвиненого розспіву,

який уже й дослідник І. Вознесенській відносить до Київського (44).

Величання Р. Хр. та Успенію Пр. Бо-ци - Київ. розсп.

«Архангелській глас» - Благовішенію Пр. Бог. - Київ. розспів.

«Многомилостивое Болгарські» - з двома першими стихами і трикратним алилуя.

Після величання - слава: «Слава ти Тройце», і нині «Радуйся обрадованная», два трикратних «Алилуя» з приспівом «Слава Тебі Боже», «Пречистая Богородице Марія» та «принів Болгарські», «Приїдіте всі согласно». Увесь цей відділ, хоч тільки перед останнім співом зазначений розпів, належить до мішаних розспівів. В перших двох і в останньому співі в текст вставлено, під певною мелодійною фігурою, слово «ле - ге» - решта хомонії, яке немає деякого відношення до самого тексту.

Припів до 9-ї пісні Р. Хр. - «Величай душе моя» - Знам. розспіву. На цей розспів радиться співати, змінюючи останні слова, й інші припиви.

Припів Стрітенію: «Богородице Діво, упованіє» - 3-го голосу грецького розспіву.

Припів Благовішенію: «Благовіставуй земле» - знам. розсп.

Припів Усп. Пр. Б.: «Ангели Успеніє» - знам. розспіву.

Світилен Р. Хр.: «Посітил ми есть» - знаменного розспіву.

Світилен Вознесенію: «Учеником зрящим» - невідомого роз.

Світилен Усп. Пр. Б-ци.: «Апостоли от конец землі» - знам. розспіву. В ірмолоеві назви цього співу (світилен) не зазначено.

44) - І. Вознесенській: - «Церковное пение прав. юго. - зап. Руси по нотнolin. ірм. 17-го і 18-го ст.» ст. 10, вип. 2-ий, 1898 г.

По 50 пс. від неділі Митаря й фарисея; слава: «Покаянія отверзи . . .» і нині: «На спасенія стези». Перший стих київського розспіву, другий 8-го гласу знам. розспіву з укр. редакцією. «На ріках Вавилонских» - в «Неділю о блуд. сині» і т.д. - київського розспіву (приклад ч. 30). Як в ірм. 1674 і 1709 рр. так і в Поч. Ірм., кожний стих псалму починається великою червоною буквою. Після другого стиха додане, мабуть згадане в Типиконі (вид. 1862 р. на ст. 270), - «Припівает На ріках Вавилонских со алиллуією красною» - (мова про київський розспів) п'ятикратне «алиллуія». Розспівано 5 стихів із «слава і нині» того-ж широкого розспіву з трикратним, (як і в першому стихові) алиллуія та приспівом «Слава Тебі Боже». Цей спів по мистецкій вартості може бути прирівняним до «Тебе одіюшагося» 5-го болг. гласу.

Великі недільні прокимени: «Не отврати лица Твоего» і «Дал єси достояніе» - знам. розспіву (8-го голосу) з укр. редакц.

У «Св. і Вел Четиред.» коли буде глас 2, 3, 5, і 6, співається на Троїчних перше «Свят» три рази, і коли буде гл. 4, 7 і 8 друге «Свят». Друге від першого відрізняється двома першими реченнями, зниженням їх о кварту в долину. Третє речення - Свят - в обох спільні. Розспів невідомий.

Тропарі на часах Вел. Пості:

- На 1-му часі: «Заутра услыши глас мой» - 6 гол.
- на 3-му '' : «Господи, іже пресвятаго Твоего Духа»,
- на 6-му '' : «Іже в шестий день» - невідомого розсп.,
- на 9-му '' : «Іже в дев'ятий час» - 8-го голосу.

На літургії Преждеосвященной.

«Да ісбавится молитва моя - київського розспіву (4- го стиха).

Ектенія - знаменного розспіву.

Підчас перенесення Пр. Таїн: «Нині сили небесня» - Київського розспіву. -

І. Вознесенській зазначав, що даний спів є лишень особливо редакцією Знам.

розспіву, нотований на кварту в долині (порівняй Синод. Обіх., стор. 107.). Замість «Се бо входить», в Поч. Ірмол. надруковано - «Себо воходить», Аلیلлуїя 6 разіць Ектенія і «Єдин свят». того-ж розспіву.

«Вкусите і увидите» - без жодного підпису - в інших ірмол. названо «киноніком» - знам. розспіву. Аلیلлуїя-ж до нього - «зри вище» - береться з «Нині Сили» - Київського розспіву. По своїй мелодичній структурі «Вкусите» скоріше належить до Київського розспіву ніж до Знаменного.

«Благословлю Господа» - того-ж розспіву без «хвала его . . . » і далі, а відразу закінчується словом «аллилуїя».

На літургії Св. Василя Великого -

«О Тебї радується» (замість «Достойно»). Спів поділено на 10 частин. Кожна частина починається великою червоною буквою. Мелодійно кожна з них є проти попередньої новою та в іншому щодо висоти, Почаївському голосі. Навіть, коли буквально повторюється якесь речення в сусідній частині, то воно переноситься в інший голос (на гору чи в долину), чим надається мелодії і цілому співові іншої барви й постійного руху (приклад ч. 31). У прикладі-перенесення в домінанту ладу. Взагалі цілий спів характерний щодо варіаційних моментів. Через це тяжко пізнати його розспів. І. Вознесенскій зараховує його до мішаного Київсько-болгарського розспіву.

Тропар в суботу 5 - нед. В.П. (на акафистах): «Повеліноє тайно» - 8-го болгарського голосу у вишшій Поч. системі «голосі». Мається цей спів лишень в Ірм. 1700 р.

«Взбраной воеводи» - (кондак Богородиці) без приспівів, які маються в інших ірмолиях. В Поч. Ірмол. їх подано два, і обидва без зазначення розспіву. В ірмол. Головні (45) перший належить до Київського розспіву -(його, як приклад Київ. розспіву привів І. Вознесенскій у нотованому додаткові цитованій раніше

праці) - , другий кондак з Фтитоподібними мелодіями подібний до болгарського розспіву.

Стихира в неділю Цвітеносную (6 нед. В.П.): «Днесь благодать Святого Духа» - болг. розсп. (6-го голосу).

В туюжде нед. Цвіт. на хвал. , слава і нині: «Прежде шести дней Пасхи - 6 голосу Знам. розспіву з дещо зміненою редакцією.

В Святий Вел. Поч. , і Середу на утрні Тропар, голос 8: «се жених грядет». Мається в Ірмл. 1652 р. . . Київського розспіву.

Світилен в Пон. , Вікт. , Сер. і Четв. страстной седмиці: «Чертог Твой» - Київського розспіву.

У Вел. Четвер: «Єгда славнії» голос 8-й Київськ. розспіву з доданням більш розвиненого кінцевого речення.

Замість Хер. пісні і кіноника: «Вечери Твоєї тайній». Характером своїм пригадує знаменний розпів; без аллилуїя.

В «Св і Вел. П'ятко» веч. на стих.: «Тебе одіюшагося» госос 5. Належить до вел. болгарського розспіву.

У Вел. Суботу, надгробное: «Величаем тя живот давче Христе»: Стихи надгробні співаються по «Блажені непорочні», тропарі: «Жизнь во гробі», Достойно єсть величаем Тя», Роди всі» - Київ. розсп.

На Утрні по Вел. славослої у «Вел. Суботу», голос 5: «Прийдите ублажим Іосифа» - болг. розсп. В туж суботу на Літургії, замість аллилуїя: «Воскресни Боже суди землі . . .» - без кінця в тексті. Другу частину, мабуть, треба співати по першій, що кимось і підписано - Київського розспіву.

45) - «Ірмологій» или чинное пеніе по знаменію кievскому і наречію Великоросійському . . . »; написана в царств. граді С. - Петербургі придворним півчим Гаврилом Головнею». «В летоx от Р. Хр. 1752.» - переховувався в Київ. - Церк. - Археол. Музеї.

«Вмісто Херув. Пісні»:

«Да молчить всякая плоть» - по І. Вознес. розспів співу нагадує західнього світського співу. Одначе воно так не є. Всі співи Поч. Ірмолая в більшости знаходяться в раніше згадуваних ірмолаях - 1652, 1674, 1700 рр. і в Головні 1752 р. і відси - «опасно по екземплярам Греческім ісправленняя» - розуміється, щодо тексту, - передруковані. Декотрих співів, з невідомих для нас причин, до Поч. Ірмолая не внесено, а деякі додані, як і «Да молчить». Може дійсно згаданий спів своїм мотивом нагадує «мірський спів (мотиви) заходу», хоч близький наш розбір та звірення з іншими співами приводить нас до розспіву болгарського 5 голосу (Тебе одіюшагося). Приклад ч. 32) Приклад про те яскраво свідчить. «Да молчить» з кінцевим має тільки три речення, які повторюються в цілому співові. Він розбитий на сім стихів, які починаються великою червоною буквою. Прикладом з'ясовується походження мелодії «Да молчить», яка має спільність тільки початку та каденції болг. розспіву. Середня-ж її частина може бути зарахована до опрацьовання мелодії або до характеристики часто раніше згадуваної «укр. редакції».

Стихира на Воскресіння Хр. піваема по 6-ій пісні: «Воскрес Ісус от гроба» - 6-го знам. розспіву.

Припів до 9-ї пісні: « Ангел вопіаше» - невідомого розспіву.

Світилен на Воскр. Хр.: «Плотію уснув» - невідомого розспіву. Обидва ці співи характером нагадують грецький розспів, який, по свідоцтву І. Вознес. , вживається у нашій церкві у величні моменти служби. «Плотію уснув» вже малось в рукописному ірмолаєві, з якого був надрукований Ірмолой 1700 р.

Тропар на постриження Монахів: «Обятія отча» - невідомого розспіву.

«Херувимська піснь», і «молимися Боже наш» та «Причасник» «співаються на подобні». Після цього подано II різних «Іже Херувими». Інші стихи не занесені під мелодією, а подані окремо. Невідомого розспіву, окрім

першого. Декотрі Херувимські мають поділ мелодій із зазначенням, що дану частину повторюється два рази.

«Да ісполняться уста наша» - невідомого розспіву, дуже подібного до народнього церковного співу західної України. Останнім на ноти положеним співом Поч. Ірмолая є «Піснь благодарственная» св. Амвросія еп. медіолянського - «Тебе Бога хвалим» - невідомого розспіву.

Конець і Богу слава! За цим подано «Указаніє ірмосов от мінії всего літа» і з тим закінчується Ірмолой.

Технічна будова київського розспіву.

Пентахорд - співи старші - гексахорд новіше.

Українське церковне-музичне мистецтво - явище зложене, яке має в собі багато свого як і перейнятого. Свої питомі зразки, які є виявом світовідчування народу, напевно в основі мали природні умови підсоння, місцевости та культурно-політичного рівня народу. Коли перейняті зразки відповідали психіці народу, залишались в ужиткові його, але неминуче підпадали місцевим впливам. З'єднання свого з прибраним було етапом до збагачування змісту рідного мистецтва та розширення музичного світовідчування. Любов Українського народу до співу витворила в церковній музиці і народній пісні свої характерні основи, як також відмінні щодо виразовости та емоційного виображення звороти. Про це в поданню характерних особливостей розспівів, які повстали з Великого знаменного розспіву, дослідник І. Вознесенскій так говорить: «Не можна не помітити, що малий знаменний розспів в декотрих своїх мелодіях відрізняється сумним відтінком (напр. гол. I. і VIII). Київський - вітєватісю прикрас, обичний московський - дуровим характером та найбільшою спорідненістю з малим знам. розспівом», хоч в інших місцях своєї праці він твердить про фактичну спільність Київського розспіву

з малим знаменем (46), та довго зупиняється в іншій праці (47) над вишукуванням можливостей, щоб надати київському розспіву права публічності бо «київське» для москвинів - чуже: «А через це все цей розспів (київський) не мусить бути предметом непогоджень, а ще більше причиною до закидів південно-зах. Православній Церкві, що немов би вона змінила старовинний спів, щоб завести новий. Це той же старовинний знаменний розспів, лишень з місцевим характером, той же розспів, тільки іншої південно-західної редакції.

Та всеж в Поч. Ірмоілоєві, як і в інших старших українського походження, є нові, коли порівняти з великим і малим знаменним розспівом, елементи. До цього відноситься: нотовий систем (Київське знамя), відмінний тип (зниженої на кварту) діятонічної ГАМИ (Почаїв. поступ), транспозиції з уживанням бемолярного систему знаків (це відноситься до старших ірм.), інші способи модуляції із одного ладу в другий, відсутність деяких малих прикрас знаменного розспіву та вживання характерних для мелодики укр. церковних нотодруків інтервалів-квінти, кварта, сексти а то й нони. Всеж згадані зміни не тягнуть за собою відірвання від первісного церковно-співного зразку Знаменного розспіву та церковного осьмогласія старо-византійського систему, а лишень підтверджують раніше висловлену думку про заприйняття народом чужих зразків та їх абсорбцію. До цього треба ще згадати про вплив на мелодику ритмічного наголосу.

Одночасово з прийняттям християнства Українська Церква перейняла і церковний спів. В перші часи, коли співалось із грецьких зразків і під проводом греків (або людей болг. грецької культури), характер співу, щодо первовзору,

46) - Київ. розспів «на Г. возз.» з виключенням двох-трьох мелодійних речень всього осьмогласія і декотрих мелодійних прикрас, є буквальною відтворенням малого знаменного розспіву у тому його вигляді, в якому він нотований в «Самогласних стихирах нотового Октоїха», вид. 1772 р. » - «Осьмогласній росп. трех последних веков прав. Рус. Церкви І. кієвскій Роспев» - вид. 1898 р. ст. 41 Прот. І. Вознесенскій.

47) - «Церковное пение прав. юго-запад-Руси по нотнo-линейним ирмологам XVII і XVIII в.» вид. 1898 р. ст. 68-89.

мабуть залишився чистим. З появою перекладів богослужбових книг на слов'янську мову церковний спів мусів змінити свій первісний вигляд. В першу чергу це мусило проявитись в ритміці, а потім і в мелодиці. Змінення ритмічного малюнка мусило з'явитись першим, як наслідок іншого, відмінного від грецького перводруку, мовного побудовання церковноспівних текстів. За цим, коли співочі посади були обсажені своїми людьми, приходить повільна зміна й мелодики. Відмінний характер, як і у кожній слав'янській церкви, просодичних наголосів, прийнятий Українською Церквою, під впливом народньої мови, спричинився також у великій мірі і до ритмічно-мелодійного відхилення Київського розспіву від Великого знаменного. Окрім того характер виконання й розуміння християнськими церквами, як також і школами, старовинного церковного співу, в наслідкові приносили ритмічно-мелодійні зміни. Співання по старим нотовим знакам (кулізмам) вимагало в першу чергу від співака строгого виконання просодичних наголосів, чим досягалось певного мовноспівного ритму. Або - «завдання співака не співати, а з виразом читати на розспів (співаючи), відтінюючи зміст і значіння кожного слова» (48). З уведенням «Київського знамени» (п'ятилінійного систему) характер співу і відношення до нього не змінились. Довліючим чинником співу так і залишилась не мелодія, хоч вона і мала вже сталий вигляд, а текст, не ритм мелодії, а мовні наголоси. Тому нотові знаки, як щодо абсолютної висоти так і тривання, в Ірмоложному співові не можуть мати певного означення. Вони є тільки релятивним показником висоти та тривання звуків. Виконавець церковного співу мусить керуватись не певноозначеною висотою знаку, а примінюватись до висоти й сили свого голусу (до так званого «серднього голосового обсягу») і то в залежності від змісту текста. Щоб заспівати дану з Ірмолю мелодію мало буде уміння докладно читати інтервали. Перше треба

48) - «Руководство к практ. изучению древнего богослуж. пения Прав. Руской Церкви.» - Н. Потолов, 1875 р., ст. III.

зрозуміти зміст тексту і тоді вже по вказаній мелодійно довгостевій драбині виобразити його поданою мелодією. Цей спосіб підходу до церковного співу, хоч він спільний всім християнським церквам, та через відмінний від московської церкви характер текстових наголошень укр. Церкви, був також причиною до відхилення Київського розспіву, з внесенням до нього своїх особливостей, від Великого знаменного розспіву, особливо московської редакції.

Сам же відхил не означає змінення зв'язків з традиціями старого співу. Він скорше був проявом поступу тільки в іншому напрямі. Так історично невідомо, щоб на Україні був колибудь в часі від XV до XVIII ст. створений спеціальний комітет для упорядкування церковного співу, хоч він перебув стадії занепаду й піднесення. Українське церковноспівне мистецтво плекалось усім народом, (49) утворюючи певні відступлення, специфічні для тої групи, але підвалиною, про що буде говорено далі, завжди залишався «Знаменний розспів.»

Західні впливи (Київське знамя й ін.) були використані тогочасними знавцями церковного співу в тому розумінню, що в старших Ірмологиях спостерігаємо прагнення до точного зафіксування мелодики, для чого виживається бемолярний систем XVII ст. рукописний ірм. 1652 р. ідею в 1682 р. . Цей систем здавалося-б давав можливість точно нотувати мелодії, а з уведенням нотодруку й спроможність більшого між масами розповсюдження правдивих зразків церковного співу, проте він одночасно з користю приносив і утруднення, яке ховалось у непопулярності через збільшення для вивчання його теоретичного матеріалу.

Як противага цьому в скорому часі входить в життя упрощений систем - «Алфавит ірмологісанія». Його виживається вже в перших українських

49) - Свідectво Павла Алепського, співмандрівчика Анат. патр. Макарія з 1654р. та Гербінія - ученого, виленського пастора, у згадуваному раніше творі.

нотодруках, як і в Поч. виданнях ірмолів. Дуже багато спричинились до спопуляризованя та піднесення на Україні в XVII ст. нового систему й церковного співу: Братства, Йов Борецький, ректор Київ-Мог. Академії, а потім київський митрополит, та Лазар Баранович, арх. Чернігівський і др.

Будова мелодій «Господи воззвах 8-мих голосів». Співи Поч. Ірмолая поділені на 8 голосів. В цьому їх підстава й споріднення із старовізантійським системом церковного осьмогласія. Звичайно під осьмогласієм розуміється спів на вісім способів або спів на вісім відрізнених від себе мелодійних виглядів. В старовину, як і тепер, під голосами розуміли певний музичний систем ладів з різним розположенням в них діятонічних: тон, півтон, - інтервалів. Голоси різнились між собою певним звуковим обсягом кожного голосу, розпологою інтервалів та звуками пануючими й кінцевими.

Великий знаменний розспів так і Київський користувалися в усіх співах візантійськими поняттями тетрахорду, пентахорду- п'ятизвуччя - октохорду. Київський розспів в Поч. Ірмол. Фактично не відходить від тих понять, але всеж зазнав змін. Так, замість тетрахорду, пентасорду й октахорду в Поч. Ірмол. прийняті - згадувані раніше - три «гласи» (х): «нижайшій, середній і вишшій», які об'єднуються в Почаївський поступ. Кожний «глас», або гексахорд, має шість тонів діятонічного побудовання: 1, 1, 1/2, 1, 1. Не виходячи із обсягу Почаївського поступу нотовані в ньому усі співи Ірмолая. Кожний голос осьмогласія знаходиться в певному «голосі» поступу, із якого часто модулює в сусідній «голос». Тому обсяг «голосів» Ірмолая укладається в гексахорді. Це торкається головно: догматів, богородичних, ірмосів та стихір.

50) - І. Вознен. - «Осмогл. распеви трьох последніх веков Прав. Рус. Церкви вип. I. - Київський расев (техніческое пастроєніє)» стор. 43.

х) - Для більшої ясности, щоб не повстало при читанні змішання понять гласів осьмогласія й гласів поступу, поняття глас поступу, що теж гектахорд, буде братись в знаки наведення няпр.: «Голос». - Зам. П. М.

«Господи възвах», усіх голосів, знаходячись в певному Почаївському «голосі», обсягом своїм мають тетрахорд і пентахорд за виключенням гол. 5, 7 і 8, які нотовані в обсязі гексахорду. Обсяг усіх голосів укладається в гептахорд: «**g, a, h, c, d, e, fis**» (х) кінцеві звуки не виходять із кордонів фригійського тетрахорду: **a, h, (c), d**.

Третій тон тетрахорду «**c**» мусів би бути кінцевим звуком в 2 голосі, однак голосово значіння надано звукові «**h**» . Це І. Вознесенській, (51) рахував особливістю Київського розспіву. Початкові тони голосів не виходять із пектасорду: **a-h-c-d-e** ; початкові тони речень із сильним наголосом теж складають пентахорд: **h-c-d-e-f**

Згідно теорії византійського осьмогласія октава, або початковий звук області кожного голосу (прославномена), є звичайно й закінченням збудованої на ньому мелодії.(52) Виключенням із того правила є голоси: 2. - починається від гипати - тоніка « **d** » - й закінчується на терції долішньої домінанти, або її парипаті; 3. гол. починається мезою із закінченням на парипаті (тоніка « **g** »); в 4. гол. початок і закінчення на парипаті « **h** » (тоніка « **g** »); 5. гол. поч. парипата - « **h** » , закінчення гипата « **a** », тоніка « **g** » ; 6. гол. початок парипатом долішньої домінанти « **h** » закіншується «прославноменом» « **d** »; 7. голос має початком ліханос - « **c** », кінцева парипата при тоніці « **g** »; 8. і 1. голос початковим і кінцевим тоном мають прославномен, згідно візант. теорії осьмогласія.

Голосовий обсяг Київського розспіву «Господи възвах» укладається й не виходить із кордонів пентахорда, або інак - нотується в системі пентахорда візантійського осьмогласія і навіть деколи ближче - (незалежно від відхилення

х) - Гептахорд - семиструнний грецький інструмент, зкий ладувався в «гіполідійський» тонації (a-g). Обсяг мелод. речень Київ. розсп. Моск. видань відповідає гексахордові «a - g». Київській Поч. Ірм. нотується в зниженій тонації - гіпофригійській - 11-фіс. Зам. П.М.

51) - Цит. праця стор. 43

52) - там же стор. 44

в 5, 7 і 8 гол. - П. М.) - та ясніше показує його ніж голосовий обсяг Великого знам. розспіву тому що менше доповнюється звуками або скорочується. (53) Окрім обсягу звуків та їх будови прикметою голосів є звуки пануючі, або звуки, які частіше інших зустрічаються в мелодії співів, та звуки кінцеві, що закінчують всю мелодію або окремі її частки, як і середні досконалі закінчення. Ці прикмети або особливості кожного голосу усталюються практикою церковного співу, але на підставі музичних правил, власне гармонічних підстав мелодій та мають зв'язок із законом церковного осьмогласія.

Загальний гармонічний характер мелодій кожного з 8 голосів, цебто- дурове або мольове відхилення, пізнаються по початковому тонові підставового пентахорда голосу та середнього звука (мези) октахорда.

До дурових належать мелодії голосів: 2. , 3. , 4. , 5. , і 7. ; до мольових 1 , 6 та 8. голоси. Підставові звуки дурових або мольових ладів звуться їх тоніками.

У старогреків: октава, квінта й кварта кожного поступу звуків, в гармонічному розумінні, признавались консонансами та сутньо необхідними звуками для будови мелодій. Ці звуки бувають звичайно кінцевими або пануючими звуками і в церковних мелодіях. Октава, цебто-початковий звук кожного октахорда - буває звичайно і кінцевим тоном збудованої на ньому мелодії; квінта ж і кварта були в мелодії пануючими. Проте на практиці допускалось змін тонацій та відповідно до того змінялись кінцеві й пануючі звуки тих мелодій. Пануючими звуками в голосовій мелодії є характеризуючі тризвук звуки, які необхідні ще й для точного означення пануючого ладу.

53) - тамже на стор. 43.

Тому пануючими звуками є:

- В 1. голосі кварта і терція від тоніки « а », то є ліханос і парипата (**д-с**) пентахорду;
- В 2. голосі-квінта від тоніки « **г** », то є меза (**д**) пентахорду;
- в 3. голосі-квінта від тоніки « **г** », то є меза пентахорду - « **д** » та терція долішньої домінанти - **е** - (парипата);
- в 4. голосі-кварта від тоніки « **г** », то є ліханос пентахорду « **с** »;
- в 5. голосі-квінта від тоніки « **г** », то є меза пентахорду « **д** »;
- в 6. голосі-тоніка пентахорду то є прослабаномен - « **д** »;
- в 7. голосі квінта від тоніки « **г** » то є меза пентахорду « **д** », і . . . в 8. голосі-секунда від тоніки « а » то є гіпата пентахорду « **д** », або домінанта горішньої домінанти-то є меза.

Розклад пануючих в голосах звуків підкреслюють думку І. Вознесенського про інколи більший звязок Київського розспіву з підставами византійського осьмогласія, ніж це є у великому знаменному розспіві. Перенесення-ж мелодій в долину, поза усталені теорією кордони, викликано необхідністю примінення до голосових можливостей співаків, а тому й спів відбувається у скороченій середній голосовій області, в кордонах одної октави.

Загальна схема підставових пентахордів та голосових прикмет Київського розспіву Поч. Ірмл. рядом зі схемою малого знаменного розспіву та київського з московських видань (приклад ч. 33).

Оглядаючи схему розспівів знаходимо велику подібність у прикметах Київського розспіву з Вел. знаменем. Це проявляється в тому, що Київський розспів має з ним спільні музичні підстави, а особливо в голосах : 3, 4, 5 і 6 своїми підставами, кінцевими та пануючими тонами.

Інші голоси - 1, 2, 7, і 8 своєю будовою відхиляються від малого зн., а також

і від київського з московських видань розспівів. Всеж ті відхилення не виходять із за кордонів усталених теорією осьмогласія. Так: 1, 8 і 7 голоси своєю будовою цілком відповідають теоретичним правилам: 1) підстава їх - прослабаномена - є одночасно - кінцевим звуком; 2) пануючими звуками: у 1. гол. кварта й терція тоніки або ліханос і парипата пентахорду; в 8. голосі гипата пентахорду або домінанта горішньої домінанти - меза; в 7. гол - меза пенахорду та з нотованням їх мелодій в середній голосовій області. Надання у 2. гол. звукові «**н**» значення кінцевого, замість фактичного «**с**», є неважним, бо він є нормальним додатковим звуком до нормального закінчення голосу». (54)

Окрім цього Київський розспів на «Г. возз. Поч. Ірмоля» різниться від Київського розспіву в московських виданнях і мал. знам. розспіву своїм гармонічним трактуванням. Так, 1. гол. малого знам. розспіву має характер «**дур-моля**», Київ. розсп. в московських виданнях - **дур-а** і київський Поч. Ірмоля - моля. Це відноситься й до 8 голосу. 4.гол. Поч. Ірм. нотований в **дур-мол**, в інших розспівах в **дур**.

Віднесення мелодій голосів до **дур-а** або **мол-я**, походження новіше. У византійському співові все це укладалось в поняттях старо-грецьких ладів.

При огляді мелодики Ірмоля з гармонічного боку (маючи на увазі гармонізацію мелодій), спостережемо необхідність внесення перемінного знаку -*****, а це: в мелодіях 1 голосу (Догмат, Стих. на Г. воздв. і ін.) із закінченням речень на «**д**» -***** на увідному тоні «**с**», та в реченнях із закінченням мелодій на «**а-gis**». У 2 гол. в реченнях із закінченнями на «**а**» на увід. тонові - «**gis**»; в 4 гол. (у догматі й інших співах) при модуляції мелодій в нижайший голос Поч. поступу -***** на «**г**»

54) - тамже на стор. 49

(**fis**), в 6. гол. - теж що і в 4. гол., а в ірмосах в реченнях з укінченням на «**f**». - * на «**C**»; в 7. гол. в Г. воззвах - * на **f** (мелодія Г-дур); у 8. мелодія «Господи воз.» в а-моль, отже * на «**g**»; в середньому реченню мелодія відхиляється до Г-дур з увідним «**fis**», а в догматі до е-моль - з увід. - «**dis**».(х)

В системі византійського осьмогласія перші чотири голоси числяться підставовими (οφθοι), а останні від них вивідними або плягальними (πλάγιοι). Кожний вивідний голос зі своїм підставовим, окрім теоретичної від нього залежності, мав ще й близьке музичне споріднення. Це затрималось і в Київськлому розспіві Поч. Ірмолая. Голос 5-уй споріднений з 1, 6 з 2, 7, з 3, та частинно 8ий з 4. Спорідненість голосів являється в подібності щодо мелодій, тонації чи поступу, а інколи й музичних речень. У Великому знаменному розспіві було можливе перенесення мелодій з одного голосу в другій, але це відбувалось більше між голосами музично-спорідненими, хоч інколи переходимо і на голоси музично-неспоріднені. Перенесення мало характер запозичення з одного голосу в другий певного музичного речення або-спільної для того голосу попівки. Зустрічаються, але в малій кількості, перенесення і в Поч. Ірмолаєві. І. Вознесенській (у цит. праці, стор. 45) говорить, що в Поч. Ірмол. «не існує переносу мелодій із одного голосу в другий». Так воно не є. Перенесення мелодій із одного голосу в другий існує і в Поч. Ірмол., що особливо легко спостерегти по попівках різних голосів, які тотожні не тільки своєю назвою, але й подібністю їх мелодійного малюнку (див «Відділ попівок»). Там мелодія співу примінюється до понять, які висловлені окремими словами. Як кожний текст підпадає певним

х) - Змінний знак **b** буде необхідним при гармонізації мелодій, нотованих в **-f-moll**. . . .напр. в догматі 1. гл. в початковому реченню і т. д.

діленням на частини: слово, вислів, просте речення, зложене, періода, так і мелодика співу зазнає ті самі ділення. Це особливо легко прослідити в співах на «Господи воззвах». В Октоїхові та мінеях існують навіть окремі фразові поділи, позначені зіркою. Такі співи виспівуються антифонарно, двома клиросами напереміну з канонархом. Це відбувається у той спосіб, що канонарх канонаршить перше речення, яке підхоплює хор, виспівуючи на певне музичне речення. Друге речення співає другий хор і так до кінця стихир, напр. «Вечернія наша молитви» співає перший хор, другий хор відповідає йому слідуючим реченням - «приими святый Господи» (стихира на Г. воз. 1. гл.) і т.д.

Кожна мелодія речення голосу зложена з окремих, коротких мелодій, а тому що вони ще часто повторюються, їх легко розрізнити. Такі мелодії звемо реченнями (речення). Вони з'єднуються в групи (із 2-3 речень кожна), в яких в кожному голосі буває лишень по одній. Кожна з них має певну музичну форму і йдуть у своїй групі усталеному порядку, відділяючись одна від другої малими або середніми недосконалими закінченнями. Звичайні розспіви середніх досконалих закінчень або великих відпочинків, що означають закінчення періоди в середині співу, не мають.

У своєму поділові речення бувають: початкові (або заспіви), середні та фінальні або кінцеві речення. Речення заспівне й кінцеве не входять в групу середніх речень та не повторюються в середні співи. Це торкається тільки співи на «Господи воззвах». В ірмосах, і подекуди в інших співах, від того правила незначні відхилення. Кордони речень позначаються рухом мелодії та її середніми зупинками або недосконалими закінченнями. Мелодичне речення до укінчення знижується у своїх звуках та закінчується на тяглу ноту - в середині звичайно на білу, а на кінці - цілу.

Кількість мелодійних речень в усіх 8 голосах дневних стихирних розспівів, з важнішими їх варіантами, доходить до 37 (55). Про кількість мелодичних речень в Поч. Ірмол. тяжко говорити, бо в ньому нотовано тільки «Госп. воззвах» без «Да ісправиться» та денних стихир.

Порядок слідування мелодійних речень в кожному голосі однаковий. Власне, речення виспівуються підряд, згідно їх кількісному порядкуві, та закінчуються кінцевими реченнями. Коли ж також текст співу щодо кількості своїх речень більш продовжений (від кількості мелодійних речень), то речення розспіву повторюються знову, а кінець виспівується кінцевим реченням. А коли спів закороткий, речення заспівне й кінцеве залишаються, тільки зменшується число середніх речень.

Розспів 1. гол. Поч. Ірмолая нотований в гіполідійській тонації або інак в середньому «голосі» Поч. поступу. Відбувається в пентахорді **а, б, с, д, е**, з пануючими звуками **д-с** та кінцевим **а**. Складається з 4-х середніх речень, одного кінцевого та заспівного. Перше (1.) й останнє (6.) речення творять початок і кінець співу. Вони мають в собі спільну будову та мелодійний рух. Обидва починаються від **д**, у обох під кінець мелодія має спадний характер і закінчуються на **а**. Відрізняється перше речення (зспівне) тим, що має заспів, так би мовити, увід до співу, зложеній з 3-ох нот **а-б-с**, який теж починається від підставової ноти **а** та має сильний наголос на Го-о-споди . . . , виспіваний звуком **е**. Заспів є придбанням старих часів, коли при відправах служб співав увесь присутній в церкві нарід. Тому, щоб досягти певної музичної згоди між співаючими, починав співати один із клериків, звичайно дяк, подаючи тим тон та характер співу, цебто приналежність його до певного голосу. Характер голосу пізнається, зрозуміло, по молодії та по сильному наголосові. Наголос, як ознака голосу, залишився і в спрощених

55) - І. Вознес. у цит. праці, стор. 49.

або скорочених розпівах київського походження, які в Московії дістали назву «обичних». Напр. , в Бахметієвому обіходові (або Придворному) І. голос має наголос, як і в Поч. Ірмол. , на першому складові «Го-о-споди.» , а в 2 голосі на «Г. в. . . . у-слѣ-ші» . .

Середні речення 2, 3, 4, і 5 складають із себе дві пари повторних речень. Перша пара - речення 2-3, друга 4-5. Щодо будови, речення діляться на передідучі, передні і післяйдучі (терміни І. Вознес.) та є подібні своєю будовою, а то: передідучі речення (2-4) починаються від спільного обом тону «с» (тони а-**h** в цих реченнях є заспівом до підстави речення) та спадають на **h** , мелодійно-ж знаходяться на нижчих тонах від післяйдучих. Друге передідуче речення (4-е), ізза більшого числа складів в тексті, має більш розвинену мелодію та два мелодійно-просодичних наголосів (у 2 - один), які зазначені цілими нотами. Кожне з речень має скорочений, рівняючи із заспівом 1-го речення заспів, у 2-му нотований чвертками, а в 4-білими нотами.

Речення післяйдучі - 3-5 - будовою тотожні з першим заспівом 3. реч. має почин з просодичного наголосу і з пануючого звука в співові **д** та з сильним наголосом, як і в 1-му реченню, тільки з пересуненням його на йдуче слово «воз-звах»; натсмість 5-речення) сильного наголосу позбавлено та починається від другого пануючого звука «с». Кінцеве речення подібне до заспівного, тільки без сильного наголосу та поділяються на дві рівні частини із яких «б» є варіацією «а». Віддаль між кінцевими звуками передідучого й післяйдучого речень звичайно творить інтервал терції або секунди, тільки початок кінцевого речення (б) знаходиться від кінц. звука 5 реч. на віддаль кварта. Спів нотовано білими й цілими нотами, хоч маютья в ньому чвертки й осьмички.

Подібний огляд і поділ співу на речення побудований під впливом

текстового поділу та антифонарного способу його виконання. Фактично мелодійно «Господи воззвах» має тільки два речення: перше заспівне (1) та варіації його 3-5 і 6 та друге (2 + 4), як спільні будовою. Формально спів має вигляд: **а/ба-ба/а**.

2-й голос нотований в гіполідійській тонації, або у вищому «Гласі» Поч. поступу. Відбувається в пентахорді **h-c-d-e-f-(g)** з пануючим звуком «**d**» та кінцевим «**h**». Складається із заспівного речення, яке в більшості відбувається на звукові «**d**» та з сильним наголосом на «**e**», одної пари повторних речень та кінцевого. Тотожні між собою речення: 1 з 4 - четверте не має сильного наголосу та починається звуком «**c**», 2 з 5 - відрізняються починаю та 3-є з 6-м або кінцевим, власне з його частиною «**a**». У 2 голосі голосового значення у фіналі надано звукові «**h**», однак нормальне закінчення 2-й голос має на звукові «**c**», що й бачимо в частині кінцевого речення «**a**». Друга його частина «**b**» є тільки доспівом речення і приєднана напевно в пізніші часи. Формальний вигляд співу: **абв/абв + доспів**.

3 голос - нотований в гіполідійській тонації або середньому «гласі» поступу з модуляцією до вищого Поч. «гласу» - в пентахорді **(a) h-c-d-e-f (g)** з пануючим звуком **(d)e**, та кінцевим «**h**». Голосовий розспів складається з одної пари повторних речень, маючи своє передідуче, з пануючим звуком «**e**» і з закінченням «**d**» та післяйдучим в нижчому положенню, з пануючим звуком «**d**» й закінченням «**h**». Перше речення має нотований білими нотами заспів «**d-e**», в 3-му, тотожному реченню, заспів нотовано чвертками. Формальний вигляд - **аб/аба/а**.

4 голос нотований о дві кварта нижче від гіполідійської тонації, або в середньому Поч. «гласі», в пентахорді **h-c-d-e-#-(f)**, з пануючим звуком «**c**» та кінцевим «**a**». Голосовий розспів зложений з однієї пари речень починаючих, трьох

повторних та кінцевого. Починіві речення мають своє передідуче, яке починається з долішнього «**h**» й закінчується звуком «**c**» та творить із себе підносну мелодію. Навпаки післяйдуче, яке починається скоком кварта «**a-d**». й закінчується звуком «**c**», творячи спад мелодії. Речення повторні або середні складають окреме закінчене ціле, бо мають в собі своє початкове речення, яке відбувається в середній області пентахорду «**e-c**», післяйдучі (4-5) з підносною мелодією в їх середині «**d-e**» та кінцеве, яке закінчується на долішнє «**h**». Віддаль між кінцевим звуком кожного передідучого й післяйдучого речень творить інтервал терції або секунди. З мелодичного боку розспів 4-й голос є зразком стрункої й цілісної будови. Формальний вигляд - **aa/ба/вг**.

5-й голос або перший вивідний, нотований поза усталеними тонаціями (І. Вознес.), або в середньому Поч. «гласі» з модуляцією до вищого голосу в гексахорді: **a-h-c-e-f**, з пануючим звуком «**f**», і кінцевим (g). Розспів складається з трьох повторних речень та фінального, в середині співу. Повторні речення мають своє початкове, яке відбувається на середніх звуках голосової області «**f**», з кінцевим «**c**». Середні речення - на вищих звуках області «**e**», з кінцевим «**f**» середнє, фінальне, спадяє на «**a**» - долішній звук голосу. Перше речення голосу має заспів «**h-c**». Формальний вигляд - **абв/абв**.

Спорідненість 5 гол. з 1 гол. полягає в однаковому рухові мелодій речень та подібності їх.

6-й голос (або другий вивідний) - о кварту нижче гіполідійської тонації, або в вищому Поч. «гласі» - відбувається в пентахордові: **h-c-d-e-f-(g)**, з пануючим звуком «**f**» і кінцевим «**f**». Складається із трьох повторних речень, які від початку мають підносний характер мелодії і закінчується найнижчими звуками речень. Початкове речення - заспів - **h-c-d**, відбувається на середньому звуковій пентахорду «**f**» і закінчується ним. Мелодія має підносний характер. Друге спадне речення починається вищим звуком «**e**» і в кінці спадає на «**c**». Третє

речення - кульмінація співу - починаючи найвищим звуком пентахорду «f» (маючи пануючим «a») спадає також на «с». Четверте речення-рівне з першим, п'яте-з квартовим скоком в середині - модифікація 2-го та кінцеве (G) із заспівом «d-e» закінчує спів. Група речень 6-го гол. являє собою (як і в 4 гол.) струнку викінченість мелодійної будови. Віддаль між кінцями звуків окремих речень творить інтервал секунди і кварта між 2 і 3 реч. формальний вигляд - **абв/абг**.

7-ий голос (або третій вивідний) - о кварту нижче гіполідійської тонації або в середньому Поч. «гласі» - в гектахорді - **g-a-h-c-d-e** з пануючим звуком «d» та кінцевим «h». Розспів складається, як і в 3 гол. , з одної пари повторних речень та кінцевого. Звичайно в парі - перше речення має мелодію з підносним характером: початок від «с», середина «е» та кінець «h»; друге - початок «с-d», а далі спад до долішнього «g». Кінцеве речення починається від «d» зі спадом мелодії до «h». Віддаль кінцевими звуками окремих речень рівна інтервалові секунди й терції. Споріднення з 3-м гол. виявляється в подібності деяких мелодійних речень, або їх руху. Формальний вигляд - **аб/аба** - модиф./в.

8-й голос (або четвертий вивідний) - в лідійській тонації або серед. Поч. «голосі» в гектахордові: - **(g)a-h-c-d-e-(f)**, з пануючим звуком «h» та кінцевим «a». Розспів складається з трьох повторних речень, які мають таке-ж відношення між собою, як і в голосах 5 та 6 з виключенням 3-го речення, що відхиляється від загального характеру співу «**a-moll** до **G-dur**» з початковим звуком «с» і кінцевим «g». Віддаль між кінцевими звуками окремих речень творить інтервал секунди й терції. Про споріднення із 4-тим гол. не можна було-б говорити, коли-б не було в 5 реченнях обох голосів подібного мелодичного руху. З музичного боку, мелодії 8 гол. , в порівнянні з другими голосами, є більш розвинені. Формальний вигляд - **аб/в/аба** (приклад ч. 34).

При огляді будови голосових розспівів, приналежности до тонацій, їх пануючих та кінцевих звуків, спостерігаємо очевидне споріднення розспівів Поч. Ірмолая із системою Візантійського осьмогласія, але з другого боку бачимо, що в практиці співу й особливо нотування мелодій Ірмолая існують певні відхилення від усталених практикою й теорією правил. Відхилення полягають: 1) в нотуванні мелодій в нижчих тонаціях і в довільному виборі їх, 2) в поширенні області голосового розспіву та 3) відхилення від нормального положення звуків в реченнях.

1) Оглядаючи співи Київського розспіву, згадуваних раніше ірмолоїв (по пркл.І. Вознес.) і Поч. Ірмолая, в першу чергу спостерігаємо ступеневе звукове спадання в нотуванні мелодій. Очевидно, при нотованні співів, бажаючи не відходити від теоретичних правил нотопису осьмогласія, зверталась увага на практичний бік виконання їх, для чого нотування співів примінялось до звичайних голосів виконавців, або до т. зв. «середнього» голосового обсягу». Шукання зручності нотовання мелодій для виконавців від початку було прямоване теоретичними засадами, напр. на кварту, навіть і октаву нижче від усталеної для голоса тонації, але з часом співоча практика розширила право знижувати мелодії, інколи не думаючи про закони Візантійського осьмогласія. Цей момент особливо яскраво зазначений в нотуванні співів Поч. Ірмолая, зокрема мелодій «Гос. воз.», напр. 5 гол. ... Однак, нотуючи мелодії поза усталеними тонаціями осьмогласія, не відходило від правил про пануючі та кінцеві звуки, як і від інтервалових усталених теорією відношень між звуками мелодій.

2) Згідно теорії Візантійського осьмогласія, розспів голосу мусить обертатись в кордонах тетра хорду або пента хорду (певного окта хорду). З порівняння, хочби обсягу мелодій, по схемі (приклад ч. 33), побачимо відхилення мелодій Поч. Ірмол. від інших, а то щодо кількості та степенів висоти звуків, напр. в голосах 5, 7, і 8. Співи всього Поч. Ірмол. щодо нотування мелодій мусили-б бути

теоретично підпадати засадам «Алфавиту Ірмологісанія» інак-гексахордовій системі. Проте, в мелодіях «Господи воззвах» із 8-ми йому підпадають тільки згадані три голоси, а інші побудовані в системові пентахорду. В цьому проявляється довільність вибору тонацій, яку диктувала співоча практика та поступ співного мистецтва. З другого боку після розгляду співів Ірмолая складається таке вражіння, що «Госп. возз.» , усіх голосів вміщені в Ірмолаєві із-за традиції та потреби зазначення голосу далі йдучи співів, а вся увага віддавалась іншим співам особливо ірмосам, (х)які побудовані вже в герсахордовому системові. Це немов-би стверджується й тим що до Ірмолая не вміщені «Да ісправиться» та стихири на «Господи воззвах».

3) Про відхили звуків від нормального положення в реченнях згадувалось на стор. 67-68. Вони повстали ізза шукання середньої голосової області. Тому в декотрих голосах Ірмолая, для зручності голосів, обсяг звуків поширили в долині і скоротили на горі, від чого деякі з них втратили форму пентахордів, (усталених візант. теорією осьмогласія) але зберегли їх інтервалові відношення. Інколи розширення або скорочення бувають різні, навіть в одному й тому голосі. Все-ж гармонічні підстави, а тому й тоніки та прикмети голосів - звуки пануючі й кінцеві голосових мелодій - відповідають вимогам теорії осьмогласія.

Загальний огляд будови Київського розспіву в Поч. Ірмолаєві.

Розспів, якого будь співу, не є безконечною мелодією, яка без перерви різнобарвно йде від початку аж до кінця співу. Вона, як і євангельські читання, складається з окремих груп мелодій, які в більшості повторюються - легко

(х) Тому й збірник таких співів дістав назву «Ірмолой» П.М.

з'єднуються в співі без видимого мелодичного зв'язку, окрім зв'язку внутрішнього, що представляється у формі голосової області звуків та голосовими прикметами. Обсяг і кордони мелодійних груп пізнаються по відділам який оспівується, а тому вони бувають різні, але невеликі. Склад груп речень та їх послідовність залежать від змісту тексту та думки піснетворця, а тому не підлягає загальним означуючим їх правилам (І. Вознес.). В співках пізнішого походження (в текстах) - Мінеї й Тріолі нема вже тої цілоти у зовнішній будові та типової архітекτονіки цілого, як в співках Октоїха, найбільш старих по обробленню, напр. в догматах, антифонах та особливо в недільних стихирах. Недосконалість будови тексту відбивається й у розробленні мелодій, особливо в просторах між частинами груп. Все-ж, в кожній мелодичній групі легко даються до розпізнання частки повторні. Тому, щоб розділити ціле на частки, треба подібні між собою мелодійним рухом частки порівняти обопільно й згрупувати по їх подібності в окремі відділи. Ці, цілісні, закінчені частини співів, як уже згадувалось раніше, звемо музичними реченнями. Вони бувають найрізнішої послідовності та призначення. Так - одні будають тільки початковими або заспівними, другі середніми і треті кінцевими або фінальними.

Мелодичні групи, з'єднуючись в одне ціле, мають між собою деякий зв'язок, який твориться з допомогових нот. Речення відділяється між собою відпочинками або малими зупинками, які звуться середніми недосконалими закінченнями. Розміщуються речення в співові відповідно до своєї музичної будови, а також і текста. Кордони речень позначаються рухом мелодії та оспівуванням текстом. Мелодичне речення в більшості відповідає певній частині тексту (додаток, вислів, і т.д.). Воно починається з долішних звуків, поступаючи до найбільш високих звуків розспіву в середині та до кінця співу знижається. Інколи, але дуже рідко, речення

має почин з високих звуків. Звичайно воно складається із декількох хвилюподібних звукових груп. Музичне речення обов'язково закінчується тяглою нотою, або групою нот, які позначають велику або малу зупинку. Речення, не укінчені із текстового й музичного боку, не числяться самостійними, окремими реченнями, тільки частинами сусідніх з ними речень.

Щодо будови мелодійні речення діляться на:

- 1) - речення звичайної будови,
- 2) - речення зложеного мелодичного розвитку
- 3) - речення особливої будови (фити) і та . . .
- 4) - речення злиті, оригінальні та мішані (56).

Речення звичайної будови та їх частини : 1) заспів, 2) підстава, 3) з'єднуючі звуки та 4) доспів.

Під реченням в сучасній музиці розуміємо найменший музичний утвір, закінчений гармонічною каденцією. Речення може бути зложено повторенням мотиву, або виконанням тільки одним мотивом. Фактично-ж речення складаються з парного числа двотактів. Число двотактів залежить від швидкості (темпа). При повільному темпі речення може бути зложено з двох тактів, а звичайно їх буває чотири, вісім, рідко шість, останній з них такт мусить закінчитись гармонічною каденцією. Коли в половині речення є недосконале закінчення (каденція), говориться про півречення.

У співах Київського розспіву (Поч. Ірмол.), як і в Знам. розспівові, речення наз. типова мелодійна фігура. Зі свого боку вона має в собі складаючі її частини. Так, в реченнях (фігурах) розспізнаються частини одноманітно побудовані

56) - Згадувані терміни в перекладі на укр. мову запозичені з граці І. Вознесенского: «О Церковной пісні православної греко-россійской церкви» . - Большой і малий знаменний распев. Вип. І. Рига, 1890 г.

або-підстави, додатні частини їх початкові - заспіви, додаткові частини в кінці речення або доспіви, як також з'єднуючі або перехідні ноти. Зразок до будови речень є їх подоби, яких в кожному голосі є декільки. Однаке речень самостійних, незалежних від подобів (як що не будемо числити подобами попівок) в кожному голосі є значна кількість (27 - 63). Про їх походження у відділі попівок. Головною, найменш змінливою й характерною частиною речення є його підстава. Вона в залежності від довготи тексту може бути збільшена, через уведення додатніх звуків або й груп їх, або скорочена. Починові частини речення - заспів, залежно від довгости тексту, або через розсдріблення попереднього речення, частини якого складають заспів післяйдучого, бувають прості й короткі інколи більш зложені й розповсюджені. Додатні частки в кінці речення, або доспіви, бувають теж короткі й більш зложені.

Приклад: (ч. 35 а) речення, як чиста підстава, без додатків, б) речення з підставою і заспівом і в) речення із заспівом і доспівом.

Підстава речення та її склад. Підставою називаємо головну й найбільш незмінливу частину речення. Коло неї гуртуються її додаткові частки, які інколи підпадають змінам (приклад ч. 35-б, в). «Підстава» - як зазначив І. Вознесенський (х)

також може бути названа досконалим реченням для відрізнення від частин додаткових. Дуже часто для багатьох речень підстава буває спільною, видозмінюється вона тільки різними звуковими рухами додаткових частин. Як кожне музичне речення, так і підстава, складається з груп звуків певної висоти і вигляду рухів, які звано її членами. Кожний член підстави має своєрідну будову

х) - «О церк. пен. прав - греко-росс. церкви» - Большой і малий знам. распев. - Ріг 1890 г. , стор. 122.

або своєрідність рухів-звуків. Члени груп часто зазнають варіювання, поширення, яке повстає через додання груп звуків або й попівок (приклад ч. 40, в середину попівки «стеся велика» уведена попівка «завивець»). Найменших змін зазнає останній характерний член підстави.

Підстави щодо кількості частин бувають: одночленні, двочленні та трохчленні (приклад ч. 36- а, б, в).

Заспів речення є введенням у мелодійну фразу речення або додатком до нього. Він відповідає кількості складів та слів тексту, підпорядковується ладові голосу. Заспів з просодичним наголосом є одночасно й показником пануючого звука речення. Щодо різниць в мелодійному рухові заспівів не багато. Різняться вони між собою голосовим поширенням звуків, нотованням (щодо висоти), пануючими звукам, особливостями мелодійного руху, простим (малим, коротким) або зложеним складом мелодій, обсягом мелодійного розвитку та прикрасами. Заспіви діляться на малі (короткі), великі звичайні і зложені.

Малий заспів речення (приклад 37-а) складається часто з одного або кількох увідних звуків, які не мають своєї мелодії, але тісно споєні з підставою. Будуються шляхом кількісного розповсюдження мелодій (І. Вознес.).

Заспіви великі - звичайні - повстали, мабуть, із підстав речень шляхом скорочення. Д.В. Разумовський (х) відносить їх до недосконалих речень. Деякі з великих заспівів так споєні з підставою, що тяжко їх відділити і тому інколи входять у підставу. Відрізнити їх можемо через неоднакове щодо висоти нотування. Часто заспів буває удвоєний. Інколи він останнім своїм членом входить в підставу та творить її початок , а інколи навпаки, початок підстави творить його

кінець (приклад вел. заспіву 37-в).

Зложені заспіви мають таке-ж погодження, як і великі. Можуть складатись із малого + великий, двох великих і т.д. (прикл. 37 г.).

Найсутнішим призначенням заспівів є - вивпнення просторів між підставами, а тому вони можуть ще бути названі з'єднуючими додатками. Заспіви щодо висоти звуків примінюються до підстави речення, а тому можуть мати підносний характер, складатись із повторення головних звуків підстави або, будучи гармонічно спорідненими з підставою, знаходитись у вищій проти неї положі (підняття мелодії, а в підставі спадання і навпаки).

Доспів речення є додатком до мелодії підстави через повторення звуків підстави речення, зміненням або розповсюдженням кінцевого члена підстави та, дуже рідко, запозиченням звукових груп із других підстав (приклад ч. 38-а, б, в.).

З'єднуючі звуки є допомоговим чинником в мелодійному споєнні речень та переходу між ними, а тому вони щодо своєї висоти примінюються до кінцевого звука передідучого і до початкових звуків післяйдучого речень. Виспівуються на кінцевий склад передідучого речення (приклад ч. 38-а або 37-г) в середині речення при з'єднанні заспіву з підставою (позначено зіркою).

- - -

Вигляди мелодійного руху в Почаївському Ірмолосєві.

Рух і послідовність мелодійних речень в Поч. Ірмолосєві залежать від складу обсягу й виразности тексту і часто без них, особливо в співах які більше затримали споріднення із Вел. знаменним розспівом, тяжко даються до розпізнання. В співах із скороченими мелодіями речення ідуть одне за другим в певноусталеному порядку, інак - текст підпорядковується мелодиці. Це відноситься до «Подобнів»

«Господи Воззвах» та до деяких пісень із ірмосів. Інші співи, як антифони, догмати та ірмоси останні пісні 8-го голосу, мають в собі штучно розвинену мелодійну будову та заповнені реченнями зложеними, фтитами або фтитоподібними мелодіями. Через все це речення щодо свого мелодійного змісту, руху й загального вигляду, бувають різні, а тому, щоб більш докладно зрозуміти характер певного речення, треба звернути увагу на вигляд його мелодійного руху та з'ясувати, чи це речення уявляє зі себе первісну підставу мелодії, чи вона зазнала змін та до якого виду речень належить (простих, прикрашених ...). Це все залежить від побудов попівок.

Кожне речення своєю мелодичною структурою, загальним виглядом і нотуванням (щодо тонації) належить до певного голосу. Окрім цього співи Ірмолая, як естетична цілість, мають загальну характеристику, яка проявляється у виглядах мелодійного руху співів: 1) звичайні вигляди мелодійного руху (відносяться до речень звичайної будови), 2) способи їх змін (розповсюдження, скорочення, змінення-варіювання та 3) способи мелодійних прикрас.

У співах Поч. Ірмолая і у Великому знаменному розспіві вигляди мелодійного руху, до певної міри, мають спільний характер, відрізняються редакцією та інколи навпаковим мелодійним рухом (в Почаївському спад - в знаменному піднесення), тому приймаємо у відповідному перекладі на українську мову термінологію І.Вознесенського, вживану ним до співів Знаменного розспіву, розспіву, як також і порядок його розгляду. Про своєрідні відхилення Почаївської редакції співів уже згадувалось в іншому відділі, однак і в дальшому огляді на це буде звернатись відповідна увага та будуть подаватись найхарактерніші зразки речень Ірмолая.

Вигляди руху мелодій: а) Рух ступнево унізонний або речитативний (приклад ч. 40-а,б) проявляються в тому, що мелодія співу відбувається на одному

ступені щодо висоти, деколи піднімаючись на один ступень для означення просодичного наголосу, для підкреслення змісту тексту та закінчується групою звуків з тяглою нотою на кінці. В співах Поч. Ірмолю унізонний звуків з тяглою нотою на кінці. В співах Поч. Ірмолю унізонний рух часто дістає заспів (приклад ч. 40-а) та нотується в більшості білими нотами. Вживається він в співах: «Господи воззвах», «Прокименах (приклад ч. 40-б) та інколи в Ірмосах, як наслідок роздроблення цілих нот, щоб оспівати задовгий текст, або є з'єднуючим додатком між реченнями і тоді нотується чвертками; - б) Рух простопідносний і підносноколивий (приклад ч. 41) проявляється в тому, що звуки мелодії підносяться в порядку ладу співу. Рух підносноколивий в Поч. Ірмол. існує, але вживається рідко (приклад ч. 41-б); - в) Рух простоспадний і коливовоспадний. В першому звуку спадають ступнево в порядку ГАМІІ, а в другому мелодія приймає вигляд хвилюподібного спадання (приклад ч. 42-а, б.).

Рух мелодій підносного характеру вживається в початкових реченнях, в заспівах, та в кінці деяких підстав, коли за ними передбачається рух мелодії і тексту, мелодії спадні - в реченнях, які закінчують думку й мову; вони в гармонії звуться секвенціями. - г) Рух підносноспадний або хвилюподібноколивий (приклад ч. 43). В ньому звуки з низчих полог голосу, творячи хвилюподібну звукову лінію, підносяться до горішних і в кінці речення спадають, переходячи в інший вигляд руху.- г) Рух хвилеподібноспадний пригадує собою коливовоспадний. Відрізняється від нього тим, що мелодія його хвилюподібним рухом з горішнього звука ладу (інколи октахорду, як в прикладі ч. 44) спадає до підставового звука того ладу. Цей мелод. рух є характерним для співів Поч. Ірмолю

(про нього у І. Вознесенского немає згадки). - д) Рух спаднопідносний найбільш розповсюджений в співах Поч. Ірмолая . Нотовані ним більше передкінцеві члени підстав, цебто передкінцевий член підстави спадає в долину на терцію або кварту від горішнього тону співу, а кінцевий член знов повертає до звука, з якого почався рух. Спад будає терційовий, квартовий інколи і більший (приклад ч. 45. - е) Колиховий рух трьох звуків, які заступають собою тяглу ноту одної ступени висоти. Середній звук тої групи буває о велику або малу секунду нижче або вище сусідніх звуків, а останній тяглий. Звичайно даний рух буває в останньому членові підстави. Виспівується на передідучий склад тексту, але в Ірмолоєві ніде не зустрічається, щоб перший звук виспівувався передідучим складом тексту, а другий підслідучим, як це зазначено в І. Возн. (у цит. праці ст. 132, у нас приклад ч. 46-є) Загальні приклади цього руху є ч. 46-а до 46-е. є) Роздіблення білої ноти по різних складам тексту (приклад ч. 47.) в Поч. Ірмолоєві зустрічається рідко. - ж) Колиховий рух трьох звуків із затриманням середнього або колихово - синкопований рух (приклад ч. 48). Характерний для сердніх, передкінцевих і кінцевих речень. Буває в кінці заспіву, в передкінцевому члені підстави та інколи творить сердній член речення (приклад ч. 48-б). з) Рух колихово- ломаний складається з трох звичайних коротких нот, із яких дві взаємно знаходяться одна від другої на терцію. Характерний цей рух для Вел. знаменного розспіву. В співах Поч. Ірмолая він змінений в простоспадний або колиховоспадний рух. Все-ж деякі рештки його залишились (приклад ч. 49).

Вияви змін мелодій в співах. До виявів змін мелодій відносяться:

1) розповсюдження або скорочення мелодій, 2) заміна одних звуків і цілих груп другими або ... скорочення мелодій, 2) заміна одних звуків і цілих груп другими

або варіювання мелодій. При огляді співів Поч. Ірмолая - інак Київського розспіву - наочно спостерігається підпорядкування мелодики тексту. Це явище в першу чергу вказує на самоіснування мелодичних первнів Київського розспіву незалежно від тексту та підпорядкування останнього першому. Цим, властиво, співи Київ. розспіву ґрунтовно відрізняються від старого знаменного, тому що в ньому бракує певної послідовності в будові мелодійних частин речень, бо цілковито підпадає мовним зворотам - реченням і періодам». (х) Проте тексти, які підставлялись під мелодію, по кількості складів і слів, не завжди були рівні і тому мелодія, в залежності від довготи або короткості змісту, мусіла зазнавати змін розповсюдження або скорочення. Із збільшенням кількості слів і складів мелодія діставала розповсюдження, яке проявлялось в додаванні до неї нових звуків або і цілих їх груп, як в заспіві так і в підставі. Зі зменшенням кількості складів в тексті скорочувалась і мелодія. Таке розповсюдження або скорочення мелодії зветься кількістним.

Кількістне розповсюдження мелодії буває починове, коли зазнає колихового руху початок мелодії та додаткове, коли мелодія має колиховий рух в середній і в кінцевій частині речення. Починовий колиховий рух складається: а) з повторення й розтягнення починового звука мелодії або її відділів (заспів, підстава приклад ч. 50-а; б) з доданням до починового звука одного або кількох тяглих звуків на вищому або нижчому проти нього ступневі нотового систему (приклад ч. 50-б); в) з додання до тяглої починової ноти двох (у чвертках) нот, які займають дві долішні лінії системи (приклад 50-в); г) з колихового повторення першого звука в чвертках і білих нотах (приклад 50-г); ґ) з повторення і розтягнення обох звуків (приклад ч. 50-г); д) з подвоєння і розтягнення колихового

х) І. Вознес. в цитованій праці

повторення підняття або додання до нього тяглої ноти (приклад ч. 50-д).

Окрім вичислених починових рухів, спільних із Великим знаменним розспівом в Поч. Ірмолоєві, найбільш розповсюджені рухи зі зложеним складом мелодії, які між підставами, як мелодійними первнями, виконують роль

Оригінальні вигляди розповсюдження починового руху: 1) коли починовий рух у формі заспіву нотований на горішних стугнях ладу в просто-спаднопідносному рухові, творячи перед підставою передідуче. Останній член його буває тотожним з останнім членом підстави (приклад ч. 51-а) скорочений вигляд (приклад ч. 51-б);

2) коли почин речення є передідучим недосконалим речанням (приклад ч. 52);

3) коли останній член розповсюдженого і підстави - творять спільний рух (приклад ч. 53) спадний.

4) коли почин зазнає кількісного розповсюдження шляхом варіацій, творячи хвилюподібноколиваний рух (приклад ч. 54).

5) та коли розповсюдження складаються з двох подібних мелодійних груп (приклад ч. 55).

Колихові додатки, як розповсюдження, зустрічаються і в підставі речення: на початку, в середині й інколи в кінці речення. Часто додання кінцеве виконує роль доспіву, хоч від нього різниться своєю будовою. Додатніми частинами звичайно виповнюється текстово поширена частина речення, як також вони служать з'єднанням (зв'язком) для частин мелодій. Інколи додатньою частиною бувають цілі речення.

Додатки бувають:

1) як звичайне кількісне розповсюдження (приклад ч. 56 і 3) як вставка цілих інших

речень, подібних своєю будовою до розповсюдженого (приклад ч. 39) й інші додавання подібні до способів починаючих розповсюджень.

Скорочення мелодій бувають різні. До звичайних відносимо речення без заспіву і доспіву. Надзвичайними скороченнями звемо такі, що змінюють сутню частину речення - підставу, а це: а) скорочення початку підстави (приклад ч. 58-а і 59-а), б) вилишення звуків із середини підстави (звичайно передкінцевого члена) (приклад ч. 60-б), та в) зменшення її кінця (приклад ч. 61-в). Зменшення кінця підстави буває дуже рідко та приводить до неясности речення з музичного боку.

Зміна чи заступлення (одних звуків і цілих груп другими) або варіювання мелодій. У співах Ірмолая, як вже згадувалось, мелодика підстав має самобутність, цебто певні мелодичні голосові виспіви. З'являючись в різних співах того-ж голосу, вони не затрачують свого мелодичного вигляду. Інколи є чистими темами без жодного власного музичного розвитку та змін, а інші зазнають найрізніших змін варіювання. Приклад ч. 62 є показником чистої теми в порівнянні з тотожним реченням варіаційно зміненим. Зваріювані (зрізничковані) речення, які не затрачують ладу, або характеру руху своїх тем, числяться тотожними.

Варіація речень складається: а) з довгостевої заміни звуків мелодії або розтягнення і скорочення темпу (приклад ч. 63 та 59а), б) з дроблення тяглої ноти на групи коротких нот. Дроблення буває мелодичне, коли звуки групи слідують один за другим із ступеня на ступень ладу (приклад ч. 64), або гармонічне, коли звуки слідують один за другим на інтервал терції, кварта і вказують тим на гармонію ладу (приклад ч. 65). В Ірмолаєві вживається гармонічне дроблення не дуже часто. Характерним для Ірмолая є дроблення мелодичне, яке вживається в

найрізніших виглядах. «Великою кількістю й різноманітністю варіантів (дроблення) відрізняються недільні й святочні ірмоси, в яких творці мелодій, мабуть, мали завдання, щоб ні одне речення не було абсолютно подібне до другого. Проте при варіації є необхідним, щоб якийсь член підстави, особливо останній, характерний її член, залишався незмінним; інакше тема мелодії стає неясною та повстає змінення мелодичних речень»^(х)

До мелодичного роздроблення відносимо також: в) задержання першої ноти в групі мелодичного руху з відповідним скороченням за нею йдучої ноти (приклад ч. 66); з) зміну кінцевого члена підстави із сильнонаголошеного в легконаголошений та в переході мелодії із сильнонаголошеного в легконаголошений та в переході мелодії із досконалої в недосконалу, що проявляється піднесенням закінчення до вищих ступенів проти ступенів звичайної форми речення (приклад ч. 67), або навпаки до нижчих ступнів ладу. Звичайно піднесення кінцевих речень проти норми зустрічаються в середніх реченнях, або і в кінцевих, коли вони знаходяться в середині співу й тим вказують на продовження мелодії й тексту. г) Перенесення або транспозиція мелодій від підставових положень о секунду, терцію, кварту і др. в долину, або на гору (із одного «гласу» Поч. поступу в інший (приклад ч. 68). Транспонування є не тільки приміненням до середньої голосової області, а також і улюбленим варіаційним способом, який в найрізніших виглядах вживається в співах Поч. Ірмолая.

Мелодичні прикраси. Під мелодичними прикрасами розуміємо надання реченню певних прикрашуючих його фігур або окремих нот. До прикрас відносяться також і способи мелодичних варіацій, алеж від дійсних прикрас вони відрізняються тим, що є сутньою частиною речення, а прикраси - рухомі. Вони можуть бути внесені

х) - І. Вознес. цитов. праця стор. 148.

в речення, як також без жадної для нього зміни й страти видалені, та виспівуються скоро, поза певним ритмом.

Мелодичні прикраси роблять рух співу більш приємним для слухання, урізноманітнюють форму та допомагають більш докладному виразові думок і почувань, захованих в текстові співу.

Прикраси діляться 1) на малі й 2) великі:

1) До малих в першу чергу відносяться мелодичні й гармонічні роздріблення тяглих нот, як синкоп, прикраса з допомогою нотою й додатні прикрашуючі ноти: задержання, форшляг (передудар), тріль (властиво півтріль), і групетто. До особливих прикрах Київського розпіву відносяться також додатні групи нот в деяких кінцевих реченнях з укінченням на долішнє «**h**» (напр. кінц. речення 2 голосу) та допомогіві ноти з гори в долину, рідко навпаки, та розводиться у велику або малу секунду. Задержання на наголошеному звукові (на сильному наголосові), а розведення на легкому (приклад 70). Форшляг (приклад ч. 71) складається з одної, півтріль з двох (приклад ч. 72) а групетто (приклад ч. 73) з трох і більше додатніх нот, які ставляться перед звичайними нотами для прикраси мелодики. Мелодичні й гармонічні роздріблення були оглянуті в попередньому відділі. Прикраса з допомогою нотою (приклад ч. 74).

З'єднуючі ноти, окрім свого прямого призначення, також прикрашають мелодику та надають їй постійного руху. Бувають зложені з одної, двох і більше нот. Знаходяться на сусідніх ступенях проту післяйдучого речення, з яким вони з'єднують передідуче (приклад 75).

2) До великих прикрас відносяться рештки прикрас із старого знаменного розпіву, звані фтитами або фтитними лицями та фтитоподібні мелодії. До

останніх приєднуються особливо розвинуті мелодії Поч. Ірмолая. Від будови звичайних речень вони відрізняються: доданням до підстав окремих і цілих груп звуків, в розвиткові, кінця мелодичних речень та віддаленим і вільним варіюванням речень.

Мелодії: фтити або фтитні лица дістали свою назву від букви «ф», якою вони, як титлом, були позначені ще в безлінійних рукописах «Дивну долю мають ці фтитні мелодії або лица, ці, - як висловився був князь В. ґ. Одоєвський, - «оргель пункти або каданси минулого часу», які творили колись одну з найроскішніших мелодичних прикрас святочно-величного богослужбового співу. Вони не погоджуються з гармонією - цим відносно новим способом прикрашення розспівів.

але ступнево відсовуються ним на бік, скорочуються і, нарешті, із співочої церковної практики зовсім зникають.

В першій половині XVII ст. фтитні мелодії у повному своєму вигляді вживались як в Московській так і в Південно-Зах. Руси. Після, у другій половині XVII ст., вони, хоч і мають в усіх нотових книгах Знаменного розспіву, але в різній кількості, і неоднаково нотовані щодо повноти й точності мелодійного руху. Розспиви без фтит в їх гармонічному укладі, почали більш приваблювати сучасників, як «мусікійское красноегласное составление, премудрейшее і скорійшее». Із згадуваних ірмолоїв українського походження найбільшу кількість фтит має Ірмолой 1652 р., а тому він найбільше споріднений із старовинними півчими крюковими рукописами.^(х) В ньому зустрічаються фтитні мелодії дуже часто і то в усіх церковних співах: в стисирах, степенних, ірмосах та ще до того й у повному їх вигляді. За цим ірмолом слідує інша група ірмолоїв 1674 і 1709 рр., в яких переховалось також багато фтитних лиць, більше ніж в московських синодальних виданнях, хоч в Ірм. 1709 р. велика кількість їх заведена за дужки, а тому вони не

х) По укр. - кулізменними рукописами. П. М., 1682 р. Митрополит Іларіон.

були обов'язковими для співаків. Найбільш щодо фтит є скорочений Ірмолой 1700 р в якому більшості частини фтит не існує, або так скорочені, що тяжко віднайти їх рештки. Редакція фтитних мелодій, як і звичайних розспівів в ірмолях, українського походження (зам. П.М.) інша ніж у виданнях сінодальних московських (х).

В Поч. Ірмолюєві фтити не заведені за дужки. Вживаються вони також в усіх співах, як і в Ірмол. 1652 р. , але в значно меншій кількості, особливо проти знаменного розспіву. В Ірм. 1775 вживаються вони рядом із звичайними реченнями.

Щодо своєї будови фтити, як і звичайні мелодичні речення, мають: а) заспів, б) середні члени й в) закінчення. Велика частина фтит має почин або заспів. Характеристичною частиною фтит є середні частки; інколи вони заступають місце заспіву або з'єднуються з ним. Коли їх не буває, фтитне речення характеризується тільки заспівом і закінченням.

Фтитна мелодія складається із рухів багатьох один за другим звуків в певному порядку з підписом під нею одного або двох слів. - Фтитоподібні мелодії названі так ізза подібності в своїй мелодичній будові до фтит. Їх є невелика кількість. Фтити й фтитоподібні мелодії мають в співах значення прикрас, які немов призначались до більш виразного вияву настрою вірних.

В безлінійних рукописах співів кожна фтита мала свою назву, яку вони діставали від тексту (троїчна, снідна, образная і др.) , від способу вживання (п'ятогласная, обичная, переводочная), від характеру мелодії (умильна, плачевна). Інші - від ступеня або швидкості звуків щодо нотування (високая, борзовозводна, тихая), але більша частина дістала ім'я кулізм'яних знаків, які складали особливість тієї або другої фтити або тільки її заспіву. Зустрічались назви фтит,

х) - І. Вознесенський: «Церк. пеніє прад. юго-зал. Русі . . .» стор. 38-39

запозичені і від імен тварин, напр. кобила, баран тощо.

Розкладаючи і порівнюючи фтитні мелодії спостерігається, що вони не тільки щодо мелодичної будови, але й свого руху, мають між собою велике споріднення.. Декотрі з них є лишень мелодичним розвитком звичайних голосових речень, інші мають загальний виразник кінця, останні відрізняються тільки заспівом або й середніми членами. Деякі фтити мають повну мелодію, інші тільки її скорочення.

Варіювання фтити підпадає правилам варіювання загальних речень співів Поч. Ірмолая. Кількість фтит Ірмолая невелика, коло 30-35, коли будемо числити незанесені до прикладів сумнівні решти від фтит та декільки фтитоподібних мелодій.

У фтитних московських збірниках кількість їх також рухлива, так - в Розводі фтит з рукопису Фортова, вид. І.О.Л. Піс. має в собі 30 фтит і 3 лиця; у фтитнику о. прот. Разумовського - 100 фтит. (х).

Приклад фтит Поч. Ірмолая із зазначенням їх гласової приналежности поданий в кінці праці в першій прилозі.

х) - Церковное пение в России : , вип. 3. Москва 1869 г.

5. Попівки

Найбільш характерною ознакою приналежності співів Поч.Ірмол. до старих розспівів та їх самовистарчальності є користування при будові речень старими, певної означеної мелодичної будови меолодіями які зветься попівками.

В описові Поч. Ірмолю ми зупинялись над історією походження та над способами уживання осьмогласія в наших церковних співах, але думки дослідників (прот. Д.В. Разумовського, Ю. Арнольда і прот. І. Вознесенського), про залежність будови Осьмогласія нібито цілковито від старогрецької музичної теорії, хоч сліди цього ще докладно не вияснені, дослідником осьмогласія знаменного розспіву по кулізм'яним (крюковим) рукописам, азбуці і збірникам попівок XVI-XVII ст. , (х) святц. В. Металловим, відхиляється. Він не відкидає залежності нашого церковного співу від грецького, але запитує, в чому кожний, хто вивчає старий церковний спів практично, буде бачити ту залежність та в яких явно зрозумілих для кожного, формах вона висловлена? Чи керувався творець церковних співів теоретично і практично підставами грецького осьмогласія-до тепер невідомо. Належно, в ті далекі часи, коли наука й християнство на Україні тільки що народжувались, неможливим здається, щоб співаки могли так основно заприйняти скомпліковану теорію грецького осьмогласія та могли її вживати на практиці. Хоч відомо, що клир скоро по прийняттю християнства виявив свою самостійність, яка проявилась в розкладці на голосовий розспів стихир новим українським Святим: преп. Феодосію Печерському , муч. Борисові і Глібові і друг. Так як же, не знаючи теорії , міг творець-співак складати нові співи? На думку В. Металлова творець механічно підставляв нові тексти під старі греко-слов'янські розспіви і одночасно природним музичним чуттям і слухом пізнавав характеристичні особливості

х) - Святц. В. Металлов: «Азбука крюкового пєнія. Опыт систематическаго руководства к чтєнію безлінейной семіографіи знам. роспєву, періода кіноварних помет». - Москва 1899 г.

мелодій, своєрідні мелодичні фігури та звороти в розспіву кожного голосу, а коли він їх завчив, міг потім більш самостійно, задержуючи найбільш типові й характеристичні для кожного голосу і відкидаючи неважне, творити чи підставляти текст, хоч і новий, під різні розспіви. Можливо, так повстала манера у співаків, виявляючи розспів кожного голосу й то не якимсь тетрахордом або кінцевими й пануючими звуками, а певним мелодичним зворотом, відомою мелодичною фігурою, співочим реченням, попівкою, лицем, хоч може бути вже давно відомим його технічним побудованням і традицією засвоєним, можливо й з грецького-слов'янського розспіву запозиченим. Щож до відношення тонових і півтонових інтервалів, різниця яких напевно тільки на слух була йому відома, з боку теоретичного залишалась невідомою (х). Подібних мелодичних фігур або попівок в Поч. Ірмолоеві знаходиться досить багато, які нами були по можливості, маючи Ірмолоеві знаходиться досить багато, які нами були по можливості, маючи за зразок попівки старого Знам. розспіву, вишукані й у відповідному порядку по голосовій приналежності подані, як приклади, у другій прилозі нашої парці.

Про правдивість чи хибність думки В. Металлова про повстання попівок не будемо вдаватись в критику. Важним для нас є, що попівки, як ознака приналежності співів до старовинних розспівів, збереглися в Поч. Ірмолоеві, хоч і у значно меншій кількості, а інколи і в іншій редакції. Можливо, що решта речень співів, не приналежних до попівок, теж колишні попівки, але так змодифіковані, що їх тепер тяжко розпізнати.

Попівки, як і речення, діляться на починаєві, середні й кінцеві. Починаєвих і кінцевих попівок в кожному голосі небагато, найбільше буває середніх. Попівки не радо приймають додатки, хоч в залежності від тексту знають і вони скорочення,

х) - Свящ. В. Металлов: «Осмогласіє знаменого розпева», М. 1899 г. ст. 1-3

розповсюдження та приймають додання. Окрім того існують попівки, які з'єднуючись з другими, творять подвійні або зложені попівки.

У співах Поч. Ірмолая попівка в більшості кількотно й мелодично тотожна з підставою речення. Характерним для попівок є те, що багато з них, з виключенням одного-двох голосів, вживаються в усіх голосах, затримуючи інтонацію, розклад інтервалів і своїм нотуванням немовби відповідають нотуванню всіх голосів. В. Металлов (х) бачить в цьому доказ того, що сутність осьмогласія захована не в різности нотування або грецьких музичних системах і ладах, а головне в мелодичних особливостях, в мелодичній характеристиці, яка твориться своєрідними попівками. Тому він приходить до висновку, що осьмогласіє знаменного розспіву (в тому й київського - зам. П. М.) мусить вивчатись не по віддаленому й мертвому системові старого грецького осьмогласія, а по живим мелодичним типовим зразкам кожного голосу, голосовими попівками а грецька теорія голосів мусить бути залишена, як бувше...

Над тим, яким методом мусить провадитись навчання Почаївського осьмогласія, чи виложеним раніше, чи як радить В. Металлов, зупинятись не будемо ізза неналежности згаданого питання до обсягу нашої праці.

Назви попівок залишаєм ті, які перейняті В. Металловим з рукописних нотових книг.

Попівки Київського розспіву Поч. Ірмолая

В кожному голосі Київського розспіву є йому приналежні голосові попівки. Кількість їх, порівнюючи із числом їх в старому Знаменному розспівові, мала. Є попівки, які належать тільки одному голосові, а другі спільні для декількох голосів. Спільні попівки бувають в 1 і 5 голосах, в 2 і 6, в 3 і 4 та в 4 і 8 голосах. Одні з голосових попівок вживаються тільки на початкові співу (починові), інші в середині та в кінці. З вивченням попівок було-б можливим точно пізнавати до

якого голосу належить певний спів та уникати немотивованих переносів мелодій з одного голосу до другого, як також знання попівок улегчило-б аналізу та характеристику розспіву.

Порядок вживання попівок у співах є порядок чергування речень взагалі, про що говорилось вже раніше. Різниця лишень в їх назвах. Коли там було починове речення, тут починова попівка, яка має свою назву - пригласка, опочинка і т. д. (дива 2-га прилога).

Взагалі рух попівок підпорядковується двом законам, а це: 1) закону римування і 2) тематизму голосових попівок.

Мистецькість творчості співу із попівок складалась мабуть з того, що одній попівці, або мелодії одного характеру щодо руху протиставилась мелодія (що теж речення) , або попівка, з протилежним рухом. Це, коли перша мелодія мала спадний характер, то друга підносний . . Коли в співові є подібні до себе мелодії, або варіації того-ж розспіву, то вони звичайно, сліднують парами, де перша мелодія є темою, а друга її варіяцією, або чистим повторенням при потребі доспівати певну думку. Цей спосіб будови співу, який підставою має з одного боку закон мелодичної протилежності із другого мелод. приподіблення - належить до закону тематизму. Коли-ж у співові з'являються попівки повторюючись, будова співу підпадає закону римування, який проявляється в тому, що повторна попівка , щодо свого повторення, має певний порядок, а це вона римується то з однією , то з другою попівкою, через речення або й через два і є парною з тою чи іншою попівкою. Інші попівки римуються теж між собою: починові з кінцевими, середні між собою і з кінцевими. Часто в середину співу вставляється окрема мелодична попівка, або, як у нашому прикладові, фтита, яка ділить римуючі частини пополам та творить для співаків, немов-би павзу-відпочинок. Можливостей до римування є

багато, а тому вони бувають різні і не терплять обмежуючих їх правил. Як приклад будови співу по згаданим законам тематизму й римування подана нами (в кінці 2. нотової прилоги) стихира на Р. Хр. по 50 псалмі «Слава во вишніх Богу» 2-го голосу. Ця стихира ще у відділі «різниць» віднесена нами з формального боку до тридільної пісневої форми «а-б-а». Тридільність її проявляється в поділові на три часті: 1) тексту (зазначено дужками) , 2) мелодії і 3) чергування законів будови співу - тематизм, римування, тематизм.

Перша частина співу «а» будовою підпадає закономі тематизму де перше речення або попівка «Павук великий», з підносною мелодією від «с до ф» протиставиться третьому реченню, або попівці - «Мережа меншая» , зі спадною мелодією від «ф до с» друге речення - попівка «Вознос конечний» із спадною мелодією «е -с» протиставиться четвертому - попівка «Плошадка» з частинно підносним характером мелодії і закінчується «Фтитю умильною».

Друга частина підпадає закономі римування. Вона є кульмінацією співу. Побудована на вищих ступенях (вищий Поч. глас), з більш розвиненим мелодійним рухом та із залозиченням споріднених попівок із 6 голосу. Починає частину попівка 2-го голосу «павук» (звичайний , у 1-му - «павук великий»), римує у найвищих пологах колиховоспадне речення - попівка «Кулізма скамейная » і немовби модулює до попівки 6 гол. «Повертки малої» (речення теж колховоспадне), яка повторюється ще раз , а з ними римує попівка «Повертка», але середня і через неї спів повертає до 2-го гол. в попівку «Повертка малая закрытая» (2-го гол.).

Третя частина є повторенням першої з виключенням четвертої попівки, яка заміщена подібною до неї попівкою «Рютка» із 6 гол. Закінчується спів скороченою «Фтитою умильною».

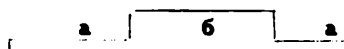
Із текстового боку стихира також відповідає тридільності, а це: (кордони попівок цезуруємо одною прямою, а закінчення части двома) - 1) - «Слава/ во вишніх Богу, / і на землі мир, / днесь воспріємлет / Вифлиеми (фтита) / - 2) - сидящого / присно со Отцем, / днесь Ангели / младенца / ражденного / богіліпно славословят. / - 3) Слава / во вишніх Богу, / і на землі мир / во чоловіцїх / благоволеніє /.

Як бачемо перша частина є підставою всього співу, або головним реченням, із якого виходять додаткові речення (2-га част.) Третя частина тотожна з першою та закінчує спів.

Росподіл попівок в стихирі:

	1	Павук великий	попівка 2 голосу	(спільна з 6 гол)
	2.	Вознос конечний	" "	
I. частина	3.	Мережа меншая	" "	
	4.	Плошадка	" "	(дуже змінена)
		Фтита умильна	" "	
	1.	Павук	" "	
	2.	Кулізма скамейная	" "	
		а) Повертка	)	
II. частина	3.	бі повертка малая	ю6	"
		ві повертка середня	)	
	4.	Повертка малая		
		закрита	2	"
	1.	Павук великий	" "	
	2.	Вознос конечний	" "	
III. частина	3.	Мережа меншая	" "	
	4.	Рютка	6	"
		Фтита умильна		

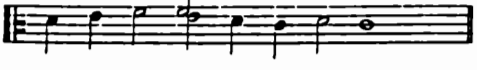
З боку розподілу попівок дотримано також загальної форми тридільності та рівномірності в розполозі матріялу. Попівки першої і третьої частини тотожні (окрім Рютки) цебто-складають собою «а-а»; частина друга вповнена іншими попівками, спорідненого 6 голосу, які творять середню частину загальної форми - «б». Цілість - «а-б-а». Гармонічна схема стихири теж тісно пов'язана з текстом і розподілом попівок. Нотований спів у фригійському або по Зах. європ. в дорійському ладі, яким оспівується перша й третя частина. Середня частина, (б) згідно формальних законів, відхиляється до спорідненого гіполідійського (або лідійського) ладу - (від 6) інак вона щодо 1 і 2 частин знаходиться в терційовому спорідненні. Графічно мельодія має такий вигляд:



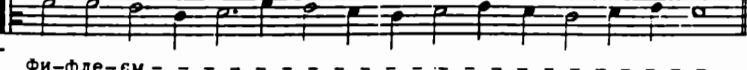
Упорядкований спів щодо своєї форми не є випадком або несвідомо занесеною до старовинних співів Поч. Ірмолая новиною. Це підтверджує, хоч би, напр. Стихира. 1 гол. Успенію Пр. Б-ци- «Богоначальним мановенієм», розспівана в усіх 8-ми голосох. Розспівані так стихири звуться осьмогласниками, на 4 гласи - чотиригласниками... Г. Смоленський в праці: «Азбука А. Мезенца» подає ще багато «многогласників». Характерним є для розвитку укр. церк. співу спокійне заприйняття народом новин, зведених до церк. співу, й глибокого їх розуміння творцями, настільки глибокого, що ті новини вносились до освячених для широкого вжитку нотових книг і вони не викликали осуду народу (що говорить за відповідну культуру укр. народу) і «розколу» між ним, як це спостерігалось в церкві московській (старовіри і др.). А тих новин було не мало (окрім згаданих раніше), хоч би напр. внесення до співів каденцій з продовженням затриманням, улюблених тоді в західній Європі і т.д. (див. каденцію Павука великого «d-d» та приклад ч. 70-6).

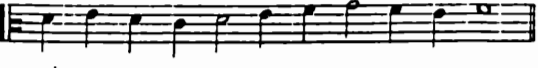
1.  Павук великий
II гл. + VI
Сла - - - - - вв

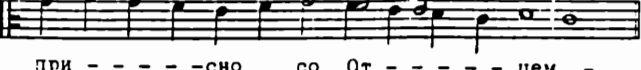
2.  Вознос конечный
во виш - - - - ніх Бо- - - гу

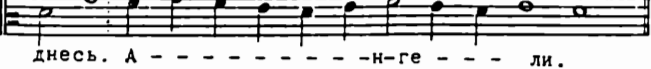
3.  Мережка ментая
і на зе - - - млі мир,

4.  Площадка
видозмінена
днесь во спрі - є - млет

5.  Фтита
умис.
Фи-фле-см - - - - -

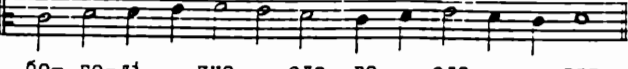
1.  Павук
сі- - - - - дя - - - - - ща- - - - го

2.  Кулізма скемійная
при - - - - - сно со От - - - - - цем -

3.  VI гл.
днесь. А - - - - - н-ге - - - - - ли.

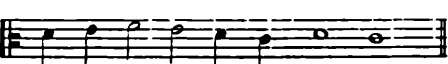
4.  Повертка мала
VI і II гл. у Металова, ч. 4.
мла - - - - - де - - - - - н - - - - ца

 Повертка середня
рож - де - - - - - н - нє - - - - го

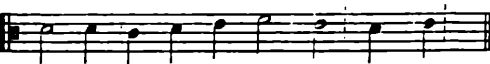
5.  Повертка мала
закрита II
бо- го-лі- пно сля- во- сло- ват.

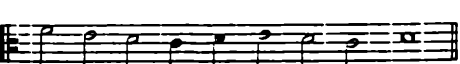
1.  Павук великий
Сла - - - - - ва

2.  Вознос
в ви-ш - - - - пих , Бо - - - гу,

3.  або мережа меншан
і на зе - - - - нлі мир

III гласу 
от Ва- ви - - ло-ва

4.  Рятка VI гл.
но че - - ло - - ві-ціх - - -

5.  Стита умільна, дуже скорочена.
бла-го-во- ле - - - - ні - с.

Та сама редакція і в
Ірм. 1904 р. Львівське видання.
П.М.

Подібна до мелодії з 1157 р.

Головною підставою Київського розспіву Поч. Ірмолая є Великий знаменний розспів. Своїми розспівами, як і нотацією, Київ. розспів відрізняється від них самовистарчальністю та виразом музичного духа й смаку укр. народу. Складом і розвитком мелодій Київ. розспів має велике споріднення із старим укр. народним співом, яке виявляється у замилюванні мелодичними варіаціями (не гармонічними), а вони як раз є ознакою старовинності мелодій співів (х).

Всі співи Поч. Ірмолая заховали в собі вияви дійсного богослужбового співу. Їхні мелодії своїм наголосом, поділом на речення та мелодичним рухом примінені до думки і словесного складу тексту. В більшості співів мелодія хоч і має самостійне значіння (попівки), всеж допомагає як найкраще виразному вияву думки й змісту тексту.

В церковному уставі говориться : - «подобает пѣти благочинно і согласно возсилати Владици всіх і Господу славу, яко єдиними усти от сердець своїх»; або - должни убо єсми і - ми з трезвенієм пѣти і полагати ум наш в силу словес святых. да не токмо уста. . . . но і сердце наше з усти да поєт» . . . (Св. Лев Долотей). Отже , церк. спів мусить бути побожним, поважним, але до того і релігійно-виразовим. Про це схоронилось багато відповідних поучень св. Отців Церкви і постанов Церк. Соборів (Ляодикійський 367 р. , Трульський (х) 591 р.). Спів, нотований в Поч. Ірмолові, цілковито відповідає вказаним вимогам. Він є повільним, нотований тяглими нотами, мелодії його високої мистецької вартости. Щодо релігійної виразовости вони надзвичайно яскраво малюють своїми мотивами душевний стан вірних; радість, взнеслість, глибокий сум, утіху. Доказом вартости з музично-релігійного боку

х) - І. Вознес. : «О церк. пенії прав. Рус. Церкві» - Большой і малий знаменний роспев, стор. 228.

Київ. розспіву є велика його розповсюдженість по православним слов'янським країнам. Можна було його чути в Болгарії, Сербії і особливо в Росії. Ще в XVII ст. учений, пастор Гербіній, чуючи спів всього приявного в церкві народу, сказав про нього, що він має в собі «образ і дух первісної Христової церкви, та значно святійший і величнійший ніж римський». (x) Будучи зовсім зрозумілим і до виразовости досконалим, Київський розспів з технічного боку більш зложений і штучний ніж старий Знам. розспів та є показником глибокого музичного знання і поетичного натхнення творців мелодій. Співи Київ. розспіву Поч. Ірмолоя щодо своєї редакції є самостійною вивідною працею із старовинного Знаменого розспіву (загальної підстави старого укр. церковного співу, із якого потім користали й Москвини) українських майстрів і ні в якому випадкові не залежать від рівнобіжних продукцій Московщини. «Переклад столпових (знаменних) розспівів із старих кулізьянних нот на лінійні ноти на південному заході Россія (на Україні - зам. П. М.) відбувався самостійно, без зносин з великоросійськими майстрами і вправниками церковного співу та без жодного їх впливу» (xx), тому не може бути нови про утотожнювання Малого знаменного розспіву з Київським. Київський розспів є «витієватий», більш розповсюджений мелодично, старанно, повніше, систематичніше і практичніше передає зміст безлінійних співочих книг знаменного співу, ліпше інколи ніж книги московські великого знаменного розспіву, а Малий знаменний розспів є скороченим виглядом Великого знаменного розспіву московської редакції. Про безпосереднє споріднення Київського розспіву із старовинним Знаменним розсп. підтвержують нами вишукані попівки. Із

x) - Прот. Разумовський: «Церковное пение в России», ст. 258-309.

xx) - І. Вознес.: «Церк. пение Прав. Ю. зап. Россіи, стор. 58.

порівняння попівок з безлінійних книг і Поч. Ірмолая видно, що на Україні старанно берігся і шанувався старовинний Знаменний розспів, а тому в недоторкано чистому вигляді дійшов він до наших днів. Проте Українська Церква (для різноманітності і для заповнення нестач свого розспіву) запозичила ще дещо із грецького і болгарського розспіву. Грецький розспів в Поч. Ірмолаєві заступлений дуже слабо. В деяких співах є на нього лишень натяк та тільки один спів, припів Стрітенію «Богородице Діво, упованіє», нотований в 3-ім голосі грецького розспіву.

Болгарський розспів запозичений нашою церквою від придунайських Слов'ян. Ще в XIV. ст. київським митрополите був запрошений до Києва знавець церковного співу, ігумен сербського Дечанського монастиря, Григорій Цамблак. В XVI ст. для вивчення слов'янських розспівів братствами в слов'янські землі посилалися дяки. Окрім цього Укр. Церк. в XVI ст. мала постійні зносини з Атосом, де культивувався також сербський і болгарський співи. Болгарський розспів так підійшов до мистецького смаку укр. народу, що в Поч. Ірмолаєві він нотується вже як власність, без зазначення розспіву (окрім голосових болг. розспівів). Проте в порівнянні з Київським розспівом - болгарським розспівано значно менше співів. Ним нотовані тропарі, сідальні, деякі подобни і стихири на свята та в кожному голосі «Слава і нині» голосу із стихирним заспівом «Господь воцарися» і стихира. Мелодика болг. голосу надзвичайно багата, часто штучна і з певною ознакою музичного ритму і такту. Більш докладно зупинячись над оглядом болг. розспіву не будемо із 2-ох причин, 1) що огляд співів болг. розспіву не відноситься до нашої праці і 2) що його мелодика при виданні Поч. Ірмолая не зазнала змін і тому бажаючи познайомитись з його обсягом, сміємо радити дуже цікаву в тій ділянці працю прот. І. Вознесенського «Осмогласіє распеви трех последних веков Прав. Рус.»

Церкви - П. Болгарській распев ілі напеви на «Бог Господь », Київ 1891 г.

До особливості мелодичного руху спільного для Київського і Болгарського розспівів мусимо віднести скоки в мелодіях, як з долини до гори, так і навпаки на квінту і кварту та велику кількість з'єднуючих нот. Про вплив чи запозичення цих питомих укр. рухів від болг. розспіву не можемо говорити тому, що вони часто так подібні своєю будовою, що тяжко знайти, де є початок і кінець того або іншого впливу, бо також подібуються злиття розспівів, напр. спів «О Тебi радується», розспіваний двома розспівами: київським і болгарським.

Згідно з оригіналом -
переписала Людмила Кошарич
Червень 1989 р.

ДЖЕРЕЛА

- Ірмологі -

- В. Антонович «Нарис становища прав. церкви на Україні від половини XVII до кінця XVIII ст.» - Львів 1900 р. Наукове Товариство ім. Т. Шевченка.
- С. Голубев «Історія Київской Духовной Академії» - Київ, 1886 г.
- Д. Зубрицький «О друкарнях русько-слов'янських» - Львів, 1886 г. (в польській мові).
- В. Антонович «Ізследование о городах в Юго-западной Россіи по актам 1432 - 1798. Київ, Універс. - Типографія, 1870 г.
- Хв. Стешко «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні», Ювілейний збірник Українського Високого Педагогічного Інституту в Празі, рік?
- "" «Перші українські нотодруки» - «Книголюб», грудень-січень, 1930 р. - Прага
- Н. Финдейзен «Музыкальная старина», вип. V/VI. С. Пб. 1911 г.
- Ор. Левицький «Внутрішній стан зах. - руської церкви в польсько-литовській державі в кінці XVI ст. та унія» - Львів, 1900 р. - Наук. Тов. ім. Т. Шевченка.
- Н. О. Сумцов «Лазарь Баранович» - вид. I. Харков, 1885 г.
- Прот. І. Вознесенскій «Церковное пение православной Юго-запад. Руси по нотнo-лінейним ірмологам XVII, XVIII в.» вид. 2. Москва 1898 р.
- «Сравнительное обозрение церковных песнопений... Главні 1752 г. ... Московскім Синод. Ізданіям і гармоническим переложенієм Л. Д. Малашкіна» - вип. 2 і 3, Москва 1898 г. Іздат. Юргенсона.
- "" «О церковном пении прав. греко-россійской Церкви. Большой і малий знаменний роспев» вип. I. Рига 1890 г.
- "" «Випуск П. Нотния приложенія с объяснительным текстом» - Рига, 1889 г.

Прот. І. Вознесенскій

«Осмогласіе роспеви трийох последніх веков православной русской Церкви» - I. Кіевскій роспев. II. Болгарскій роспев і III. Греческій роспев. Издат. Юргенсона, Москва 1898 г.

Свящ. В. Металлов

«Осмогласіе знаменного роспева» - Опыт руководстава к ізученію осмогласія знам. роспева по гласовим поєвкам. Москва, Сінд. Типографія, 1900 г.

Разумовський

і

Праці цих авторів

Преображенскій

БІБЛІОГРАФІЯ

Музично-наукові праці

- Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолосві, вид. 1775 року*; докторська дисертація, Відень-Прага, 1930-32, 105 стор.
- Повна Служба Божя* на мішаний хор, Відень, 1931 р.
- Розгойдались пінні хвилі*, на мішаний хор із сопр. сольо. Слова Б. Лисянського, музика П. Маценка, на замовлення УГПЦ Канади, в 950-ліття Хрещення України. Вінніпег, 1948 і Роблін (друге видання) 1970 р., 8 стор.
- Служба Божя на три жіночі голоси*, Вінніпег, 1948 р.
- О, Предвічний Боже!* — Колядки і щедрівки на міш. хор, Вінніпег, ОУКО, 1952 р.
- Давня українська музика і сучасність*, Вінніпег, ОУКО, 1952 р., 30 стор.
- Нариси до історії української церковної музики*. Видання М.Т.Б., Роблін, 1968 р., 151 стор. (Рецензія о. д-ра Джорджа Перейди в англійській мові)
- Прокимени недільні на 8 голосів*, на міш. хор, Роблін, 1970, 10 стор.
- Конспект історії української церковної музики*. Видання Колегії св. Андрея, Вінніпег 1973, 102 стор.
- Українські Канти*, накладом Товариства “Волинь” (з нагоди 83-річчя П. Маценка), Вінніпег, 1981, 22 стор.

Монографії

- Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825) і Максим Созонтович Березовський (1745-77)*, Вінніпег, ОУКО, 1951 р., 29 стор.
- Відгуки минулого*; Ол. Кошиць в листах до П. Маценка. Вид. “Культра й Освіта” (з нагоди 10-ліття смерті О. Кошиця, фундатор Ів. Ільчишин), Вінніпег, Н.Ш. 1954, 80 стор.
- Якименко Федір Степанович*, ОУКО, Вінніпег, 1954, 20 ст.
- Засади творчості Ол. Кошиця*, ОУКО, Вінніпег, 1959, 14 ст.
- С. Яременко — композитор*. Вид. Н.Ш., Вінніпег, 1974, 32 ст.
- З-понад три десятка монографій слід згадати ще таких композиторів як: Я. Степовий, М. Леонтович, Л. Ревуцький, М. Вериківський, П. Козицький, М. Бойченко, О. Кошиць, Б. Кудрик, М. Гайворонський, А. Ведель, М. Фоменко, С. Давидов, С. Дегтярев та інші, в журналах і часописах

Статті д-ра Павла Маценка в різних виданнях

- За українську культуру.* Новий Шлях (дальше Н.Ш.) 24.12.1941
- Наші шляхи.* Календар Н.Ш., 1941, ст. 110-12
- З останніх хвилин Ол. Кошиця.* Календар Н.Ш., 1945, ст. 88-90
- Проф. Ол. Кошиць — короткий життєпис і огляд праці.* Пропам'ятна книга УНДому. Вінніпег, вид. УНД, 1949, ст. 422-425
- Заповіт Ол. Кошиця.* Там же, ст. 425-29
- Хор УНДому, сезон 1938-39.* Там же, ст. 349-52
- З української музичної культури.* Жіночий Світ ч. 1 і 2, 1950
- Моя праця в Українськiм Народнiм Домi.* Український Голос (УГ), (листопад 1936-лютий 1940) 4 XI-18 XI 1953
- Нестор Нижанківський у Празі.* УГ: 2 XI 1960, ст. 9-10. Також Свобода ч. 250
- Архангельський глас як військовий клич.* УГ: 2 XI 1960, ст. 10
- Тарас Шевченко в українській музиці.* Календар УГ, 1961, ст. 87-96
- Співи Української Церкви.* Новий Літопис, ч. 1, 1962, ст. 66-71
- Степан Аникійович Дегтярев.* (З циклу “Розтрачені діаманти”), Новий Літопис, ч. 4, 1962, ст. 7-15
- З історії музики: Про українську національну оркестру.* “Вісті” журнал музичного та мистецького життя (дальше Вісті), Міннеаполіс-Ст.Пол, ч. 2, 1964, ст. 9-12
- Олександр Антонович Кошиць — виконавець народної пісні.* Вісті ч. 3, 1964, ст. 8-9 і ч. 4, 1964, ст. 4-5
- Гончаров Петро Григорович.* Вісті, ч. 1, 65, ст. 9-11
- Олександр Антонович Кошиць — диригент* (До 90-ліття з дня народження) Вісті, ч. 3, 1965, ст. 2-9
- Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825).* Вісті, ч. 3, 1965, ст. 9-10
- Праці про церковну музику.* Рецензії на працю Н. Успенського: “Древне русские певческое искусство”, изд. Музыка, Москва 1965 і М. Антонович: “Der Psalm super Flumina Babilonis in der Ukrainischen Kirchenpraxis” in Kirchenmusikalische Jahrbuch, 1965, Вісті, ч. 2, 1966, ст. 26-28
- Візантійський Хор з Утрехту* (Голляндія). Вісті, ч. 2, 1967, ст. 21
- Вибрані твори Миколи Фоменка.* Вісті, ч. 1, 1967, ст. 18
- Олександр Костюк: Павло Маценко — сіяч української музики та співу, музиколог-дослідник церковної музики”,* Вісті, ч. 3-4, 1967, ст. 4-6
- Павло Маценко: Григорій Савич Сковорода і музика.* Вісті, ч. 3-4, 1967, ст. 7-8.
- Сергій Яременко: Кутиця творчості.* (ПМ) Вісті, ч. 3-4, 1967, ст. 9-10

Павло Маценко: Визначні музики — Давидов Степан Іванович (1877-1925). (Із циклу “Розтрачені діаманти”), Вісті, ч. 3-4, 1967, ст. 10-13

Perejda George J: A study of Histories of Ukrainian Church Music by Paul Macenko. Вісті, ч. 3, 1968, ст. 20-1 та в праці: *Нариси до історії української церковної музики*, 1968, ст. 128-129

Праці Павла Маценка

Тарас Микиша (1913-1958). Вісті, ч. 4, 1968, ст. 2-5 і ч. 1, 1969, ст. 5-10

Нові плити: альбом пісень — Й. Гошуляк (3 нагоди 100-річчя Канади). Рецензія. Вісті, ч. 4, 1968, ст. 23-24

Григорій Квітка-Оснoв'яненко (Музичні зацікавлення). Вісті, ч. 1969, ст. 11-12

Пам'яті Ол. А. Кошиця. Вісті, ч. 3, 1969, ст. 3-5

Зміна текстів — це фальшування (Куток критики). Вісті, ч. 1, 1970, ст. 22-25

Федір Стешко — бібліограф, педагог. Вісті, ч. 2, 1970, ст. 7-8

Культурний вияв. Рецензія на платівку Володимира Ухача. Вісті, ч. 2, 1970, ст. 10

Зерцало Богослов'я-пам'ятка 18-го століття. Календар Н.Ш., 1971, ст. 85-86

Українська церковна музика. Календар Н.Ш., 1973, ст. 129-32

До походу Московії. Календар Н.Ш., 1977, ст. 162-7

Українська мова в школах Канади. Календар Н.Ш., 1980, ст. 95-7

Дещо з документів про культурне життя українців в ЗСА і Канаді перед Другою Світовою війною. Календар Н.Ш., 1981, ст. 117-122

Початки моєї праці в УНО. Збірник, “Далековидом по минулому”. Срібна Сурма, 1984, ст. 120-131. (Первісно в кн. “Святкування УНДому в Вінніпегу”, 1953)

Примітка: Це далеко не повний список статей д-ра П. Маценка, число яких йде в сотні, під його дійсним ім'ям, криптонімом “П.М.” чи різними псевдами як П. Кудин та інші.

Д. Яремчук

ЗМІСТ

Вступне слово	7
Д-р Павло Маценко — біографічний нарис	8
Д. Яремчук. 90-річчя д-ра Павла Маценка	9
З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринюка	12
П. Маценко. Моя праця в Українському Народнім Домі	26
П. Маценко. Початки моєї праці в УНО, Вінніпег	31
П. Маценко. Микола Фоменко	41
П. Маценко. Олег Кандиба	45
Марія Говійка-Підкович. Українські Літні Курси УНО	53
П. Маценко. “Архангельський глас” як військовий клич	65
С. Яременко. Д-р Павло Маценко і церковна музика	74
“Розгойдались пінні хвилі”	77
В. Ревуцький. За межами основних зацікавлень	85
Іван Вовк. “Незабутня зустріч”	89
N. Hodowany-Stone. Dr. Pavlo Macenko at St. Vladimir's College	90
W. Klymkiw. Dr. Pavlo Macenko — scholar, teacher, musician, community leader, friend	94
J. Melnyk. Dr. Pavlo Macenko	96
О. Костюк. Павло Маценко — сяч української музики та співу музиколог — дослідник церковної музики	99
Сергій Яременко. Китиця творчости	103
G. J. Perejda. “A study of histories of Ukrainian Church music”, by Paul Macenko: a note on contents	105
Листування П. Маценка	107
Ст. Людкевич до П. Маценка, 27 липня 1937	108
О. Кошиць до П. Маценка, 13 січня 1940	109
П. Маценко до О. Кошиця, 2 серпня 1940	110
О. Кошиць до П. Маценка, 5 серпня 1940	112
П. Маценко до О. Кошиця, 19 серпня 1940	113
П. Маценко до О. Кошиця, 2 грудня 1940	114
В. Коссар, УНО, до О. Кошиця, 20 липня 1941	115
Dept. of Mines and Resources, to A. Koshetz	117
П. Печеніга-Углицький до П. Маценка, 10 квітня 1940	118
П. Печеніга-Углицький до П. Маценка, 19 квітня 1940	119
П. Маценко до Ред. “Українського Голосу”, 16 жовтня 1960	121
П. Маценко до о. д-ра В. Кушніра, президента КУК, 24 січня 1967	122
Павло Маценко. Склад та технічна будова мелодій Київського Розспіву в Почаївському Ірмолоеві, вид. 1775 року	125
Бібліографія	237

