

О. Кошиць

Про Українську Пісню й Музику

Із серії докладів на українські теми, що були влаштовані
Департаментом Східно-Європейських мов Колюм-
бійського Університету з У. Н. Союзом
в Америці 1941 року.



Видання "Організації Культурно-Освітніх Працівників
ім. О. Кошиця в Канаді".

Printed in Canada

О. Кошиць

Про Українську Пісню й Музику

**Із серії докладів на українські теми, що були влаштовані
Департаментом Східно-Європейських мов Колум-
бійського Університету з У. Н. Союзом
в Америці.**



Всі Права Застережені.

Видання "Організації Культурно-Освітних Працівників
ім. О. Кошиця в Канаді.

Підчас других Диригентсько-Вчительських Курсів у Вінніпегу (липень-серпень 1941 р.), які вела Культурно-Освітня Референтура при Українському Національному Обеднанню в Канаді, слухачі Курсів заснували “Організацію Культурно-Освітніх Працівників ім. О. Кошиця”.

Головним завданням нової організації, як то зазначено в її часовому регуляміні, є спричинятись до затримання, скріплення й піднесення української культури в Канаді.

До виконання того завдання мається багато можливостей. Одною з них організація вважала видання друком різних праць про українську культуру.

Першою такою працею Організація вирішила видати виклади проф. О. Кошиця з Курсів, що уявляють собою розширений відчит, який проф. О. Кошиць дав в серії докладів на українські теми, що були влаштовані Департаментом Східньо-Европейських мов Колюмбійського Університету в Америці.

Засоби на видання праці у формі добровільних жертв українського громадянства збирали розкидані по різних осередках Канади члени й членкині організації.

На цьому місці маємо приємність зложити жертводавцям і збірачам велику подяку.

Треба вірити, що за цією працею, коли громадянство признає клич: “власними силами до самопіднесення” — зявляться друком і другі потрібні й корисні праці, дбати про які має намір організація.

Управа Організації.

Вінніпег, Ман., червень, 1942 р.

До організації можуть вступити кожний українець і українка. Із збільшенням числа членів, поширяться і рямці її діяльності.

За інформаціями звертайтеся.

Dr. P. MACENKO. 729 Burrows Ave., Winnipeg, Man., Canada.

При огляді української музики приходиться говорити перше всього про народню музичну творчість, зокрема про народню пісню, яка має в собі всі національні первні й стала ґрунтом для організованого музикального українського мистецтва, як світського так і церковного.

Музикальна творчість нашого народу огорнула піснею не тільки життя окремої одиниці з колиски до домовини, але й життя всієї нації у всіх проявах і змінах від перед-історичних часів аж до наших днів. В так званих “Обрядових піснях” народня пам’ять донесла до нас з далеких сутінок нашого існування уламки поганського світогляду й ритуалу наших предків, а з початків нашої історії відблиски пишної княжої доби; в піснях “Історичних” чуємо відгомін бур та катаклізмів нашої трагічної історії; в “Козацьких думах” — невільничі плачі та громи й фанфари козацької слави; пісні “Весільні — це співана історія шлюбу, починаючи з часів матріярхату; “Чумацькі пісні” дихають на нас вітром безкраїх українських степів; релігійні “Псальми й Канти” хвилюють нас щирістю й наївною простотою християнської віри й моралі; в “Побутових піснях” знаходимо найдокладніші картини життя у всіх його проявах, завітчані любовними поемами повними чару і глибокого почуття, — а іскри веселости, гумору й сатири пісень “Жартівливих” випромінюють принадне світло життєздатности й здоров’я народу лагідної вдачі, чутливого, але сильного й мужнього. Тож постараємось хоч коротко сказати про головні риси нашої пісні, цього безцінного скарбу українського народу.

ПІСНІ ОБРЯДОВІ.

Пісні Обрядові, як уже сказано, ведуть нас у сутінки праісторичного світогляду українського народу. В релігійних по-

глядах українця тих часів грало головну роль сонце й ті сили природи, що діляють під його впливом. Бажання первісного хлібороба ввійти в контакт з тими силами породило певні акти, з яких склався поступово культ, і в цих актах одним з головних чинників був спів, що надавав всьому характер і тон. Стабілістичність соняшних фаз в році; зима, весна, літо й осінь, — утворили в цьому хліборобському культі цикл річних свят на честь сонця й сил природи. Ці свята мали різний зміст відповідно збільшенню, чи зменшенню творчої сили природи під впливом сонця, а зі змістом свят мінявся і зміст святочних пісень. Отже ці пісні охоплювали чотири пори року чотирма галузями; а) зимовими — “Колядками й Щедрівками”, б) весняними — “Веснянками”, інакше — “Веснівками, Гагілками, Ягілками, Галями” та “Троїцькими”, в) літніми — “Купальськими”, чи “Русальськими” й “Петрівчаними”, та г) осінніми — “Обжинковими” й “Весільними” (хоч ці останні співались і на протязі всього року при шлюбі). З бігом часу подробиці святочного ритуалу, в який входили ці пісні, загубились і повернулись в незрозумілі народні звичаї, ігри й хоровади, різні магічні формули й заклинання, але при цих архаїчних уламках минулого залишилась в народній пам’яті пісня того ритуалу свіжа, молода, хоч подекуди й затемнена давністю та деякими наверхованнями. Деякі з тих пісень ушкодило християнство, бо Церква борючись з поганством методом заміни, зближала свої свята з поганськими і старалась надати їм нового змісту: Різдво Христове вона приспособила до свята народження бога сонця — Сварога, Воскресення Христа — до весняних свят пробудження природи з зимового сну, пам’ять Івана Хрестителя — до літніх Купальських свят очищення водою й вогнем, Преображення Христове — до свят осінніх Обжинкових і т. д. З тих християнських свят найкраще прийнялось свято Різдва, як найбільш зрозуміле, і воно найбільше відбилося на піснях зимових — Колядках, рештаж свят мало давались до асиміляції й мало впливали, а то й цілком не впливали на зміст пісень. Так залишились мало зачепленими Щедрівки (Новорічні пісні) й цілком чистими — Веснянки й Купаль-

ські. Але і в процесі змішування двох ідей старе сплелось з новим в дивному узорі: з одного боку старовинний поганський культ і пісня набрали нового “християнського” змісту, з другого боку цяж поганська пісня своєю барвистістю, свіжістю та національним кольором надала яскравости, принади й нового характеру християнським святам, а врешті вийшла християнізація поганства і українізація християнства.

Колядки.

Колядки співають від 25. грудня до 7. січня, себто між першим днем Різдва й Водохрищем. З походження це є пісні старо-поганського культу зимового повороту сонця (Бог-Сварог) на літо. Назву “Колядка” ці пісні одержали з джерел клясичних в часі впливів напів-античного культурного світу на Україну, між II—VIII ст. по Хр. — На час цього зимового повороту сонця на літо припадали якраз Римські Сатурналії (свята в честь бога плодороддя Сатурна), зеднані з грецькими святами Кроноса (бог щасливого віку й підсилені культом сонця, занесеним зі сходу римськими легіонерами), а також з новорічними, “Календами” й “Вотами”. Всі ці свята мали багато спільного з святами наших предків і зрозуміло, що назва римських “Календ” так міцно закріпилась з нашими піснями. Отже маємо наші “Колядки” трьох родів: поганські, християнізовані поганські й чисто християнські. В поганських колядках натуралістичний первень є самодовліючий, займає в колядці головне місце, й діючими особами являються сили природи, яка згідно анімістичному світогляду живе одним життям з людиною. В християнізованих колядках на першому місці стоїть первень християнський, а поганські персонажі грають ролю чисто декоративну. Там Різдво Христове обставлено українськими національними декораціями й побутом, змальовано українськими рисами, зогріто теплотою українського національного духа. Поганські персонажі, що беруть участь в події, декорують всю картину дивною фантастикою й символікою, і разом з наївними й хвилюючими мелодіями роблять ці пісні найкращими в світовій різдвяно-пісенній літературі. Суто християн

ські колядки без поганського складника, але з українською декорацією й мельодією є єдиний тип народного Різдвяного гимну, що дуже наближається до церковної музики характером, але перевищує її оригінальністю завдяки сутопісенному складу мельодії. Згодом Церква утворила для народу свої колядки вже без національного елементу, вживаючи іноді народні мельодії. Цей гатунок колядки є вже менш цікавий (а іноді цілком малоцінний). Ті з них, що мали народну мельодію, народ переймав і вживаючи їх, поступово перероблював самий текст їх, надаючи йому рис народньої поезії. Так що іноді тільки шляхом літературного дослідження можна пізнати народне походження такої колядки.

Щедрівки.

Зі змісту, характеру й призначення Щедрівки є панегірично-величальні новорічні поздоровлення. Вони є начеб додатком до Колядок і уявляють собою невідому частину різдвяних співів. Більш ляконічні розміром й бідніші мельодією від колядок, побудовані іноді на первісних інтервалах секунди й терції, вони роблять архаїчне враження ще й через те, що майже не зачеплені християнством. Старо-поганський елемент займає в них головне місце, надає їм дивного характеру фантастичною символікою в побажаннях і пророкуваннях всякого добра на будучий рік, та говорить про їх давнину й незіпсованість. На довгій історичній шляху деякі з них, як часом й колядки, набрали з князівської доби історичного змісту і часто малюють обстановку княжого двору, його дружину (військо), походи й інші чини напр. сватання (кн. Володимира з грецькою царівною Анною, похід дружинників на Царгород і т. д.). Веселі й радісні, вони є наче продовження чи копія староримських "Вот", тим більш, що їм часто товаришує звичай зичливого "посипання зерном", маскування, веселих ігор і т. д.

Поруч з ними нарід утворив суто-християнські щедрівки, де замість фантастичних та символічних персонажів діють: Христос, Мати Божа, янголи, три святителі, і т. д., але приспів залишається завше поганський: "Ой Дай-Боже! (Дай-бог, або

Даж-бог назва бога Сварога, сонце), або “Щедрий вечір! Добрий вечір!” Щедрівок починають співати рівно в північ перед Новим Роком і ніколи не змішують зі співом колядок. В той час, як колядки завше і обовязково співають хором, щедрівки можуть виконуватись і сольо. Північнеж посипання зерном після виконання щедрівки завше робиться з примовою: “На щастя, на здоровля! Роди Боже жито, пшеницю й усяку пашницю! А нам паляницю (себто — дайте)!”

Веснянки.

Пробудження й запліднення природи оспівано нашим народом в весняних піснях, які звуться “Веснянками”, “Гагілками”, й “Галями”. Ці пісні дійшли до нас з сивої давнини цілком неушкодженими (хоч можливо й змодифікованими) вкупі з своїми хороводами, іграми, інсценуванням й мімуванням, з якими вони завше виконуються і які є фрагментами забутого старого поганського ритуалу. Судячи по змісту всього той ритуал мав на меті викликати плідючі сили природи і був близьким до старо-грецьких елевзійських містерій богині плодороддя Деметри (у германів — Остра), єгипетських містерій ‘Озіріса, малоазійських — Адоніса й Кібели та римських варварських культів Атиса й Великої Матері. Хоч Церква пристосувала до весняних свят Пасхальні Свята Воскресення Христового, але завдяки великій несхожості двох ідей тут не сталося такої християнізації поганства, як у Святі Різдва Христового, хіба що ‘Веснянки й досі провадяться біля церкви, а подекуди навіть на цвинтарі церковнім. Тож і пісні залишились неушкодженими в своїм поганському змісті й дійшли до нас у всій своїй чистоті, з їх символікою й фантастикою, які утворив анімістичний світогляд. В них діючим є виключно поганський елемент: поруч з людьми діють персонажі природи — фавни і фльори, — як галочка, яструб, орел, зайчик, кізлик, перепілка, селезень з одного боку — вишні-черешні, груша, верба, калина, мак, огірочки, рожа, васильки, фіялочки, трой-зілля, барвінок, грава-мурава і т. д., а також персоніфіковані явища і навіть абстрактні поняття — весняна вода, зелений шум, туман, вес-

на, зима, і сама “Веснянка” — пісня в образі дівчини. Тут повно любовних тем і пророкувань, шлюбного парування між людьми, а все овіяне радістю й світлом. Князівська доба і в цих піснях дала свої навірствовання, як в колядках та щедрівках, а з нею разом маємо й інші історичні події й картини. Наприклад знаходимо картину облоги міста королем, (гра “Король”), або інсценування посадження на галицький стіл князя Данила (1211 р.), при тому називається навіть ім’я його батька, волинського князя Романа (гра “Воротар”), тобто пізніша облога Хмельницьким Збаража, в якому зачинився був князь Ярема Вишневецький (1649 р. і т. п.) Треба крім того зазначити, що “Веснянки” співаються виключно дівчатами і при тому унісонно, з малими гетерофонічними ухилами в бік поліфонії, що свідчить про їх велику давність та чистоту. Підчас цих співів та дівоцьких ігр парубки утворюють свої окремі ігри, що нагадують давні змагання героїчні.

Купальські пісні.

Ще більшою архаїчністю знаменовані пісні літнього повороту сонця, так звані “Купальські”. Разом з піснями “Троїцькими”, що мають з ними однаковий характер, вони утворюють цілий цикл, який охоплює час з Пасхи до Зелених Свят. Їх суворі, скупі мелодії монофонічного характеру, темний до зрозуміння зміст, загадковість вислову й таємнича символіка говорять про їх ветху давність. З них видно, що ідея поганських Купалових свят полягала в шлюбних паруваннях, в попереднім очищенню водою й вогнем, та зверненню до душ померлих за поміччю в будучім шлюбнім життю. Тож співання цих пісень злучувалось з такими актами, як скакання закоханих пар через вогонь, пускання вінків на воду та ворожіння про будучу долю. Ці свята та символічні акти яскраво описали українські літописці і при тому з’ясували, що шлюби утворювались через просте поривання дівок (“умиканіє жен у води”). Це свідчить про ті часи, коли біля шлюбу ні житеві норми, ні народня фантазія ще не утворили окремого ритуалу. Тож “Купальські” пісні є далеко старші від “Весільних” і їх можна вва-

жать за найстарші між Обрядовими піснями. Християнська Церква, що так старанно поборювала всі прояви поганства, нічого не могла вдіяти з цими піснями й звичаями й на них потерпів сам Іван Хреститель, якого пам'ять була пристосована до цих свят, бо врешті став Іваном Купайлом. Пісніж з їх обрядом дійшли аж до наших часів чистими, хіба що трохи в затуманеному вигляді.

Обжинкові пісні.

Майже такоюж давністю відмічені й пісні “Обжинкові”, які належали колись до ритуалу, звязаного з жнивами. З того ритуалу до наших днів дійшов тільки звичай робить великий сніп та з піснями урочисто нести його до дому власника ниви, при чому на чолі походу йде дівчина в вінку з колосся. Цей звичай відповідає, а можливо що й стоїть в безпосереднім звязку з грецьким культом богині плодороддя Деметри (разом з богом Діонісом), яку за свідомством Геродота (VIII ст. перед Хр.) поважали не тільки чорноморські грецькі колонії, але й місцеве агрикультурне населення (горішньої України), що було під культурним впливом цих колоній.

Весільні пісні.

Шлюбні, чи “Весільні пісні” треба віднести до циклю пісень Осінніх власне через те, що шлюби головню чинились по закінченню пільних робіт, по “Обжинках”. Через це саме як “Весняні пісні” так і самий шлюбний ритуал мають дещо спільного з “Обжинками” як у формі пісень, так і в мелодії. Це не виключало можливости провадить цей ритуал з піснями і в інших порах року, коли чинився шлюб. Як пісні так і весь обряд весільний зберіглись до останніх часів, і ще перед війною 1914 р. можна було все те бачити і чути на всіх просторах України. За свідомством Літопису шлюбний ритуал мав туж саму ідею й вигляд у київських словян XI., як і його нащадок в XIX. ст. Своїм змістом він має передачу дівчини з одного клану в другий, отже корінням своїм протягається до часів кланово-родового устрою українського суспільства, а деякі його подробиці

Україна входить далі в склад Польщі (1413 р.) Золота Орда розпадається, від неї відходить Кримська Орда. Між тим вбивається в силу Москва і входить з Кримською Ордою в союз проти Польщі, яка звязується з Золотою Ордою проти Москви. І от з 1474 р. починаються татарські набіги на Україну, починають руйнувати оселі, брати в ясири, розпочинається знаменитий кримський торг українським невольником. Україна поступово повертається в пустиню і люд тікає з степів на північ в ліси. Там, де була цвітуча країна, повстає “Дике Поле”. Так тягнеться до половини XVI ст. За цей час і повстають “Думи-плачі”. Темою для них стає невольництво, татарські набіги, утеча з неволі, потурчання-ренегатство, плач над руїною. Активності українського елементу нема цілком, характер — повна безнадійність.

Друга Доба. Входить в силу Козацтво, спершу як партизани в боротьбі з татарами, потім як організована сила з центром-Січчю на острові Хортиці (1550 р.). Січ стає зародком майбутньої Козацької Держави і своїм демократичним устроєм тягне до себе українське селянство і міщанство з Польщі, яка з 1569 р. завела панщину і розпочала релігійні утиски проти Українців. Таким робом для України відчиняється ще новий фронт боротьби — з поляками за національність, соціальну справедливість і віру. Козацтво починає грати все більшу й більшу роль, борючись на два фронти, сплітає свої інтереси з селянством, а від 1615 р. офіційно стає на захист віри й записується в освітньо-релігійне Київське “Брацтво”. Починаються проти польські повстання 1625, 1630, 1635, 1637, 1638 і нарешті приходить до великої революції Хмельницького з 1648 року, який визволяє Україну з-під корми польської та підписує союз з Москвою 1654 р. Отже цей період найбільшого духового напруження українського народу був разом і розцвітом козацького епосу. “Думи” з того часу мають підклад реалістичний, настрій їх бадьорий, козацький елемент в них активний, а тон їх героїчний, або згіржливо-іронічний — до ляхів. Теми: — боротьба з турками, татарами та ляхами. Тут же в наслідок внутрішнього чуттєвого підвищення з'являються мо-

ралістичні тони в думках повчаючого характеру. Разом з тим повна ідеалізація козацтва, як захистника віри й правди, а Хмельницького, як Вождя-Визвольника.

Доба Третя. Після Хмельниччини, з р. 1657 розходяться інтереси вищого козацтва з нижчим, повстає невдоволення, яке використовує Москва і прибірає до рук Україну, та сприяє упадку козацтва. Разом з цим зникають і “Думи”. Як уже було сказано, “Дума” є мельодійний речитатив, де слово понує над музикою. Але стрункість загальної форми досягається поділом на періоди (хоч і нерозмірні, але закінчені) певною мельодійною фігурою-фіоритурою. Вони побудовані на спеціальній українській скалі (мінор з побільшеним IV. і VI. ст.), повні орієнтальних мелізматичних прикрас, які надають їм великої імпресивності. Музичне коріння їх криється в голосінні по помірних праісторичної давности. Дуже трудні до виконання і недоступні через те широким масам співаків. Утворювались самими учасниками оспіваних подій за зразками спершу піснями, а далі літературними. Форма їх оригінальна, якої не подибуємо у жадного народу. Співались під акомпанімент “бандури”, щипкового інструменту з 12-23 струнами, азійського походження.

Пісні Чумацькі.

Це є пісні торговельної класи, яка за давних часів користувалась для транспорту волами, возила хліборобські продукти на далекі окраїни України — в степи, на Січ, в Крим, на Чорне море, на Дін, а звідти привозила сіль, рибу, кавяр. Цею “чумачкою” себто торгівлею, займалися не тільки прості козаки, але й січовики, міщанство й шляхта. Звичайно збиралась компанія, що складала так звану “валку”, караван возів, запряжених волами, вибирала з поміж себе отамана, брала з собою зброю на нещасливий випадок, харч, на передній віз ставила клітку з півнем, який служив хронометром, і пускалась в далеку й небезпечну дорогу. Поки їхали землями Запорожжя, дорога була спокійна, але коли переправившись через Дніпро, пускались в безводні степи, — небезпека чигала на кожному кро-

ці: то нападали татари, то розбійники, то траплялась хвороба чи на чумака, чи на волів, — рідко чумачка обходилась без пригоди. Через те в чумачку йшли люде відважні і здорові, а пригоди і небезпеки робили характер замкнутий і суворий. Зате простори степові, безкрає небо й тиша, самотність і поезія далекої мандрівки хвилювали творчий дух і він виливався в пісні, повній степової мельодії й краси, та яка є найкращим зразком української поезії і музики. Чумацтво проіснувало на Україні до половини XIX. ст.

Пісні Побутові.

Пісні побутові малюють приватне життя як суспільства та окремої одиниці. В народній пісенній літературі це є найобширніша і найбільш розвинута ділянка. Тут дійсно, пісня охоплює життя людини на всім його протязі, — від колиски до гробу. І тут знаходимо найбільш розвинені зразки як пісні індивідуальної-одноголосної так і гуртової-поліфонічної, а також найкращі зразки народньої поезії. Особливо вичерпуюче глибоко та яскраво розвинено в них мотив любовний, якому віддані найкращі мельодії глибокі змістом і чуттям та майже завше овіяні подихом мелянхолії й цілком далекі від еротизму. Мельодії мажорного складу дихають життєздатністю, життєвою радістю, іноді повні гумору, але завше — тонкої грації. Поруч з мельодіями безкрайної широти, вражають ухо чіткість ритмів танкового характеру.

Баляди.

В обшарі Пісень Побутових знаходимо дуже багато Баляд з сюжетами власними й запозиченими. Є тут сюжети східні й західні, опрацьовані в цілком українському стилі, літературно і мельодійно. Тут можна знайти і старо-грецьку історію про Едипа, і шлюб сина з матір'ю, і відгомін рицарської західної поезії, французьку легенду про "Синю Бороду" в пісні про Королевича, і італійську легенду "Житіє" про св. Олексія — чоловіка Божого, опрацьовану близько оригіналу. Все це свідчить про неперестаючі звязки України зі Сходом і Заходом в далекій давнині.

Пісні релігійні й моралістичні.

Як в дохристиянську добу українська народня творчість склала цілий цикл пісень поганського культу, так і в християнській добі вона видала круг спеціальних пісень з християнським сюжетом, присвячених І. Христу, Б. Матері, своїм улюбленим Святим (Миколай, Варвара, Олексій, Георгій, Димитрій, Михаїл, і т. д.), або іконам чи чудам, також оспівуючих євангельські події в апокрифічній окрасці, а навіть події з української історії, де народня уява вбачала надприродний фантастичний чинник (облога татарами Почаєва (1675.) й чудо Поч. Б. Матері). Немала кількість цих пісень присвячена також християнській моралі й дидактиці (про смерть, Страшний Суд, Сирітка, Правда й Кривда, Багач і Лазар і т. д.). В цих піснях відбився високоморальний образ українського характеру, та його, так би мовити, (за Лактанцієм), “природна християнськість” — людяність, а також високий, але лагідний, тонус релігійного почуття. Ці пісні складають репертуар “Божих людей”, сліпих співаков, які виконують їх під допровід “ліри”, інструменту занесеного до нас з Європи біля IX.—X. ст. (можливо так званими “скоморохами” — мандруючими музикантами). Церква знайшла в цих піснях помічний, позацерковний чинник морального виховання народних мас, не переслідувала їх, як пісні поганські “обрядові”, й можливо, що вони склались при тих захоронках для старих людей, та шпиталях для хорих, якими були так багаті давні монастирі. Утворюючи ділянку напівцерковну, напів-світську, релігійні, або як кажуть в Україні “лірницькі”, пісні були попередниками “Богогласника”, що відіграв таку роль в світській музиці.

Наукова аналіза української пісні заставляє вважати її паростю загально-європейської музики й протягає її генеалогію до джерел індо-європейських. Історична роль відокремила нашу пісню від загально-європейського мистецтва і вона йшла власними шляхами, зазнаючи багато впливів античних, західних і східних, згідно з тими стиками з чужими культурами, які

посилала доля Україні на її історичнім шляху. Але всі ті впливи творчий геній нашого народу перетворив в своїм горні на своє власне, — і в нашій пісні перед нашими очима встає слов'янська суть української душі, в своїм власнім уборі, хоч іноді оздобленому чужоземним орнаментом. Аналізуючи нашу пісню можна спостерігти, що вона йшла льогічним шляхом розвитку — “від простого до складного, від малого до великого”. Тож коли примітиви, з мельодією на протязі півтону, чи однотоу, вводять нас в сутінки нашої праісторії, в темну добу первісного життя, коли спів ледви відривався від слова, то дальший шлях розвитку через “діхорд, трихорд, тетрахорд, пентатонику, гексахорд,” давні грецькі “лади”, а потім “лади церковні” приводять нас до сучасного мажору й мінору, та власної української гамми: мінор з підвищеним IV і VI ступнем. Бачимо, як пісня ускладнюється в структурі й поширюється формою та доходить до пишноти, якої вона досягнула в XVI, XVII, і XVIII. ст.: — від строфічної форми ясно очерченої вже в першому вірші, де слово опановується ритмом, і до форми вільного речитативу Козацьких Дум, де ритм залежить від слова, а архітектурний склад цілого очеркується мельодійними фігурами (каденціями); — від гостро окреслених танкових ритмів до ритму мішаного.

**
**

Весь кольосальний скарб української пісні можна засадничо поділити на пісні гомофонні (одноголосні) і поліфонічні (хорові). По більшості пісні індивідуального змісту є з природи гомофонні і устроєм мельодії і ритмом і способом виконання, який живе непорушно в співочій традиції народу. Такі є пісні родинні (особливо жіночі), пісні Лірницькі, Козацькі Дими, пісні бандуристів. Побіч таких пісень є пісні поліфонічного устрою, де мельодія в самому зародженню утворюється кооперацією не менше як двох голосів.

Крім того треба замітити, що чим давніша пісня, тим вона гак би мовити, “більш гомофонна”, хоч з призначення є хорога й по традиції виконується унісонно, як напр старопоганські

культові (“Обрядові”). Народня пам’ять через тисячі років пронесла до наших часів цей унісонний спосіб виконання і не зраджує його й досі поруч з многоголоссям інших пісень.

На практиці пісні поділяються також на дівочькі, парубоцькі, жіночі, старечі. І як не можна почути, щоб хто коли співав колядку одноголосно, також як і веснянку, так не можна почути, щоб хором було співано пісні індивідуального характеру — родинні, жіночі, або лірницькі, чи думи. Як не співають парубки пісень дівочих, так дівчата парубоцьких, або молодь старечих. Як мужчина не співає (хіба на жарт) жіночі пісні, так і жінка козацької думи, чи військової пісні. До того ж пісні ще поділяються сезоново (крім Обрядових) на пісні Літні, Весняні, Зимові, Осінні, і ніхто не заспіває літньої зимою і навпаки, не будуть дівчата водить Веснянки на Різдво, а ходить з Щедрівкою в літі.

Народня українська поліфонія це є найцікавіше музичне явище. Походження її криється в темряві поганського культу і в сутінках суспільного життя. Цілком зрозуміло, що культ, чи спільне ділання мирного чи боевого характеру, є колиська хорового співу, але процесу його розвою ми не моглиб прослідкувати, колиб українська хорова пісня не дала нам до того ключа. Маючи перед очима такі крайности, як хорове унісонне виконання гомофонних Веснянок та інших Обрядових пісень, та поліфонію пісень пізнішого походження, приходимо до процесу “гетерофонії”. Ще наші Літописи XII. ст., розказуючи про поганські свята, говорять нам про “бісовські хороводи й ігрища, скакання й співи”. Отже ці гуртові співи й акти (можливо з великими змінами) провадилися до останніх часів в Україні в “Обрядових піснях”. Тут спостерігаємо при гуртовім унісоннім виконанню випадкові відхили від головної мельодії, що мають гетерофонічний, а разом імпровізаційний характер. Одноразово в пісні з високорозвиненим многоголоссям (особливо на Великій Україні) бачимо, що ті відхили вже не є випадковим явищем, а набрали сталого характеру добавочних (до головної мельодії) голосів, як нарід каже — “підголосків”. Тож відхили від мельодій, що з бігом часу набрали сталого

характеру варіантів мелодії, в гуртовім виконанні стали “підголосками”, себто своєрідним контрапунктом, що не має нічого спільного з контрапунктом європейським: твориться шляхом рівнобіжного голосоведення й має характер імпровізаційний. Ця імпровізаційність є найцікавіше музичне явище. Стовбур мелодії на наших очах обростає гиллям і листям “підголосків”, інчим у кожному вірші пісні. І колиб заставити співаків достотно повторити музику так само, як вони тільки що співали, — вони не зможуть. Це є “творення” в самому докладному значінні слова, - є “експромт”. Характер і музикальне багатство цих “підголосків” залежить від музичальности співака, його настрою, загальної звукової ситуації і уважності слухача. Вони вічно нові, а ніколи не порушають звязку і логічності з основною мелодією. Це є начеб впровадження принципу “варіації на тему”. В гармонічному підкладі це все цілком протилежне поняттям європейської гармонії й контрапункту, все повне дивного музикального еретицтва, несподіванок, але завше свіже, цікаве й нове. Ваша європейська логіка обманута і на ваших очах парадокс стає логічним. Перед вами наче розцвітає фантастичним цвітом невідома рослина. Вражіння невимовне, незабуване. Звичайно починає один голос, але він не грає головної ролі, а наче дає знак хорові, закликає його, до роботи, і коли хор вступає — вся праця віддається йому: Пісня росте, розвивається, доходить до вершини і закінчується унісонном, часто в октаву.

Як один і при тому самий яскравий прояв духового життя нації, українська пісня тісно звязана з історією українського народу. Разом з ним вона пережила доби підйому й упадку. Отже XVI. і XVІІ. століття дали найбільше скарбів української народної музичної творчости, бо хоч то була доба найстрашнішої боротьби нашого народу на всіх фронтах, але та боротьба захопила націю до самої глибини, напружила всі її творчі сили. Це напруження по інерції продовжувалось і на протязі XVІІІ. ст., коли ще національні ідеали не були затемнені, а

надії і очікування живили душу народу животворчим вогнем. За те в XIX. ст. темрява національної неволі закрила для українського народу провідні зорі, він, так би мовити, “губить національну пам'ять”, а разом з тим і звужується палета його народної творчості: пісня нидіє, і з провідної позиції сходить в вузькі межі родинного життя. В останній раз спалахнула була народня творчість в Гайдамацькій Революції під проводом Залізняка й Гонти 1768. р., видала кілька чудових історичних пісень і знов завмерла в родиннім оточенні на все XIX. ст. Великі події історичного життя держав-окупантів не хвилювали народного духа і він мовчки пройшов проз них. Навіть така подія як одміна панщини в Росії дала не більше двох трох пісень. Останняж большевицька неволя зустрінута народним творчим духом цілковитою мовчанкою, і все що видають тепер большевики за народню творчість є фальшивий переспів старого з підкладанням нових препарованих текстів пера ріжних “народніх” (себто ненародніх) поетів, або дешевенька в народнім стилі композиція советських музик, яку старанно переводять в маси спеціальні організації, щоб співалось те, що треба вважати “великим”. Але те все можна назвати швидше співом для народу, а не співом народу.

Церковна Музика.

Виявляючи всебічно життя української нації, наша народня пісня висвітлює і релігійну суть української душі, християнської з природи, глибоковіруючої, повної високих моральних ідеалів. Тут українська природня творчість не тільки склала чудову релігійно-моралістичну пісню, але будувала також і нашу церковну музику, як колись будувала поганську культову. Варта зупинитись над цим маловисвітленим питанням.

Встановить точну дату заведення церковного співу в Україні так трудно як дату початку християнства. Легенда про подорож апостолів Андрія в Україну не буде дуже фантастичною, коли візьмемо на увагу існування на побережжі Чорного моря грецьких кольоній у VII. столітті перед Христом. Ті кольонії були в постійнім торговельно-культурнім звязку з тубіль-

ним населенням і випромінювали свій вплив поза Київ аж до Чернігівщини, а з другого боку були в тіснім звязку з своєю метрополією та Малою Азією. Тож сама подорож могла статись ще в I. століттю по Хр. Про християнство на території України говорить в IV. ст. св. Іван Золотоустий і блаж. Геронім. Св. Кирило (Кирило-філосозф) застав в Криму християнина Киянина і той показував йому церковні книжки (Євангелія, Апостол, Псалтир) писані словянською (руською) мовою, та вчив його читать ті книжки ще в 860 році. Тож ясно, що коли були богослужбові книжки, то було й богослуження в живій мові, був і спів. Але що то за спів був, трудно сказать, бо матеріальних пам'яток того часу ми не маємо, церковно-півчі книжки появились в нас тільки в XII ст. (найстарший примірник, якого маємо, це “Стихирарь” з 1152 р.). Факт, що першими нашими духовниками були болгары (перший Митроп. Михаїл), що кн. Володимир встановив інститут співаків “демestиків” з болгар, що мова християнської пропаганди повинна була бути близькою до нашої української, а до того й аналіза півчих найстарших книжок з боку тексту і музики показує, що Україна одержала спів з походження грецький, але оболгарений. Посередниками як в християнстві так і в церковнім співі між греками й слов'янами були болгары, македонці. Передаточнимиж пунктами християнської грецької культури було греко-болгарське місто Солунь (Сальонікі) та монастирі Атону, серед яких уже в VII ст. по Хр. був монастир “Руссікон” і де кн. Ярослав (1019—1054) заснував український монастир. Отже одержаний від Болгар церковний спів був грецького походження, але ослав'янений болгарями. На Україні він уляг такій самій перерібці українській, так, що вже на XII. ст. цей спів ледви нагадує деякими фрагментами свій греко-болгарський прототип, а по суті був вже цілком самостійний і в мелодії і в нотописі, хоч і підлягав грецькому православному канону “осмогласся” (вісім основних напівів). Щоб зрозуміть шлях такої “українізації”, треба памятать, що церковний спів залежав цілком від слова (тексту), передавався на слух з памяти шляхом практичним, так, що до хвилі його записування він

був не тим, яким його було принесено в Україну. Музичні знаки, якими він був записаний в XII. ст. мали тільки мнемонічне значіння і тільки нагадували мільодію раніш вивчену на слух. Крім того кожний музичний знак означав не окремий звук, а цілий мільодійний зворот, себто був “гієрогліфом”. Все це відчиняло двері для самих широких впливів, модифікації, а в данім разі “українізації”. Українізаціяж була мислима на основі того співочого матеріалу, який мали в своїй розпорядимости місцеві співаки, себто нашого народного українського співу, чи світського чи культурного.

Головною лєбораторією цієї асиміляції була Київська Печерська Лавра, де св. Теодозій запровадив в 1029. р. принесений з Атону “Церковний Устав св. Теодора Студита”. В тому “Уставі” головне місце відводиться церковному співу. Згідно з тим “уставом” спів за богослуженням мав бути хоровий, а це теж відчиняло двері до різних “гетерофонічних” ухилів від головної мільодії й давало ґрунт до утворення своєрідної поліфонії. Так що фактично спів мав бути записаний хоровий, яким він і був на практиці. Але стан “семіографії” (нотопису музичних знаків) був тоді в такому стані, що говорить про хорову запись зайво, і записана була одноголосно головна мільодія, себто той стовбур, біля якого і на якому розвивається гетерофонічна поліфонія співу. Як мільодія так і знаки з кожним кроком міняються і щодалі відходять від зразків XII. ст. згідно з розвитком і модифікацією співу, так що на початку XVII. ст. в цьому співі не було найменшої схожости з його грецьким прототипом, ані з болгарською перерібкою, яка була принесена на Україну. Отже цей, записаний спів почав називатись “Знаменним” (себто “записаний знаменами” — нотними знаками) для того, щоб відріжнить його від співу неписаного, що провадився практичним шляхом з пам'яті та передавався “на ухо” зо всіма відмінами, які утворювала жива практика. Цей “обичний” спів звичайно еволюціонував згідно й в напрямку місцевих українських музичних підкладів і нарешті дав ту варіацію Знаменного”, яку музики почали звати “Київським напівом” (чи “роспівом”). Цей “Київський

напів” в тій же самій еволюції дав потім свої варіанти, на кінець XVI. ст., — як “Напів Київо-Печерської Лаври”, Волинські галузі — (Почаївську), Галицькі- (Перемиську, Львівську), Закарпатську (простописі Василян) й дрібніші — Харківську, Козельшанську (Полтавську), Городищанську і т. д. Так само як “Знаменний” в Москві змінився на Великознаменний, поширившись в розмірі (для потреб і урочистости богослужб патріярших та царських), та дав свої галузі — Новгородська, Казанська і др.

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

Тепер вернемось трохи назад. Татарська навала 1240. р. й злука України спершу з Литвою (1340), а потім з Польшею (1413), відірвали її від культурних грецьких джерел і повернули чолом до Заходу. А що Польща була так би мовити “передпокоюм Європи”, то вітри з Європи почали віяти на Україну через Польщу.

(Досить сказати, що предтеча великого Клавдіо Монтеверді, не менш великий мадрігаліст свого часу Лука Маренціо був диригентом Варшавської капелі польського короля Зигмунта III-го в роках 1586-1589, а знаменитий органіст Джіованні Габріелі присвятив свій трактат про орган князю трансильванському Стефану Баторію, що був королем Польщі (1576-86). Отже теж і через Польщу Україна дещо позичувала з Європи. До тогож в ці часи до європейських університетів почали їздити діти багатого українського міщанства, так що українські імена зустрічаємо там не тільки між учнями, але й між

професорами. Це теж немало сприяло зацепленню на Україні європейських поглядів і навиків також і в мистецтві, та зміцнювало культурні звязки України з Заходом).

Отже в XVI. ст. в Україні починається великий культурно-освітний релігійний і мистецький рух. Інтензивности його сприяла особливо реформація, яка зколихнула підвалинами життя і почала загрожувати небезпекою церкві католицькій і православної. Як одна так і друга були тоді в великій упадку, а обставини їй час вимагали протиділення новим течіям через власне уліпшення. За справу уздоровлення католицької церкви беруться єзуїти, а в православної церкві починають діять церковні конгрегації — так звані братства. Ці православні братства повинні були розвивать особливо інтензивну діяльність ще й тому, що приходилось боротись не тільки за православну віру, але й за свою народність і громадські права, при чому треба було боротись з урядовим католицизмом, яке міцніло в Польщі з кожним роком, а разом з тим все дужче наступало на православя й українську народність. Головною зброєю з обох боків була освіта й мистецтво, зокрема церковна музика. Православні братства повинні були протиставити католицькій церкві такуж саму науку, такеж саме мистецтво, з яким вона зиступала. Завдання це в музиці було не з легких: Католицька церква імпонувала їй переконувала між іншим пишнотою своїх церковних служб, процесій, співом гармонійним в супроводі органу й інструментів, многохорністю прекрасних композицій модної тоді венеціанської школи. Треба сказать, що венеціанська школа, вбравши в себе всі осягнення франко-флямандської поліфонічної школи, випрацьовує на цей час свій особливий грандіозний стиль церковної музики, підклад якої була декоративна пишність композиції та многоголосна вокально-інструментальна звучність. Цей стиль прийнявся у всій Європі і став, так би мовити, офіційним стилем католицької церковної музики. Проти цього стилю, узброєного могутнім інструментальним супроводом, православна церква, яка забороняє інструменти в богослужбі, могла виставити тільки вокальні засоби, — хори “а капеля”, але в такому вигляді їй стані,

щоо успішно конкурувать з католицькою музичною пропагандою. Як видно наші братства не спали, бо вже в 1591 р. Львівське братство зустрічає митрополита Михайла трьох-хорним співом. Як побачимо далі, цей спів був неабиякий і вимагав великого сприту й вправности від виконавців. Отже Братство в короткий час доказало свого, бо в бібліотеках напр. Луцького братства з кінця XVI. ст. знаходимо ноти хорових композицій на 4, 6, 8 голосів, а в бібліотеці Львівського братства — підручник композиції Штагенбера з 1584 р. У Львовіж в ті часи працює “протопсалт” (композитор) Теодор Сидорович.

Як вже було сказано, братські школи були зорганізовані на західний зразок, тож і наука церковної композиції й співу орієнтувалась на Захід. Учень київської братської школи Микола Павл. Ділецький (1630-1699) був типовим представником тієї науки і повернув наш церковний спів цілком на Захід, остаточно розірвавши звязок з ідеалами “знаменного співу”, які хоч модифіковані, але все таки панували в нашім тодішнім церковно-музичнім думанню. Його теорія вільної композиції на європейських засадах впровадила в церковний спів нові звучання, нові засоби виразу, нову манеру співу. Теорія композиції Ділецького під назвою “Мусікія” (1670) р. була написана тоді, коли європейська музика могла вже пишатись Палестріною (1514-1594) і Орландо Лассо (1532-1594), коли протестантизм поширив рамці її контрапункту, але ще не народились І. С. Бах (1685-1750) і Гендель (1685-1759), та коли ще не вмерла система гексахордів, не твердо ще стояли поняття мажору і мінору, а гармонічна система була тільки в передчутті. В той час Ділецький дає науку ясно **усвідомленої** гармонії з практичним і свідомим вживанням мажора й мінора, з точними правилами творення акордів, голосоведення, з ясним определенням неясної ще тоді “фуги”, з правилами сольмізації і т. д. Він дбає про відповідність музики до тексту, й згідно цьому дає засоби музичного вислову (цілком в стилі європейських поліфоністів XVI-XVII. ст.) та поширює палету звукомалярства тембровими контрастами, ріжними звуковими ефектами, рухливістю

голосів (особливо баса) та їх комбінаціями. Разом за модою того часу він стремить до грандіозної звучності й многохорості та поширює хоровий склад, вводячи до мужеського хору партії сопрана й альта. Взагалі це був твір епохальний для української музики. І ми бачимо, що сотні учнів системи Ділецького не тільки в Україні, але й в сусідній Московщині, цілком повертають кермо церковної музики на захід й поривають з старою візантійщиною. З'являються тисячі творів, що грандіозні розміром, з дуже трудною хоровою технікою, вимагають від виконавчого апарату великого знання й артизму. І це все піднімало український хоровий спів на найвищі щаблі досконалості, яка дивувала чужинців. Відомий патер Гербіній, що описав свою подорож по Україні в книзі *"Religiosa Kyovensis Ccriptae sive Kyova Subterrenea"* (Jena 1675) розказує, як він слухав в церкві Київської Братської Академії хоровий спів, і не знаходить належних слів, щоб висловить своє задоволення. Каже, що слухаючи той спів, він впав в екстазі і з сльозами викликнув: "Повні с небо й земля слави Твоєї!" Каже, що греко-рутени (себто Українці) хвалять Бога далеко ліпше ніж латиняне своїм прекрасним хоровим співом, в якому ясно чується сопран, альт, тенор і бас. Щоб зрозуміть, який спів чув Гербіній, та які твори співав хор Київської Братської Академії, що їх понаписували учні Ділецького, досить заглянути в бібліотеку Московського Синодального Училища, яке на протязі одного року (1898) назбирало на території бувшої Росії (головне в Україні) таку кількість творів, на 3, 4, 8, 12, 16 і 24 голоси: "Концертів — 1428, "Служб Божих" (Літургій) — 23, різних "Духових пісень" (псалмів) 682, в Київській Лаврі зараз знаходиться 12 голосна Вечірня й Служба Божа, а в Львівській Митрополичій Бібліотеці є 272 повні комплекти композицій на 4 й 18 голосів з зазначенням їх авторів, українських музик: Ділецький, Бішовський, Гавалевич, Заводський, Колядчин, Лаконік, Мазурко, Пікуліцький, Шаваровський, Яжевський і Чорнищук.

Твори школи Ділецького відбивають на собі характер то-

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

Отже бачимо, що наші компоністи не є просто наслідувачі європейських зразків, а вживають західних музичних засобів цілком свідомо, відповідно до звукового й текстного матеріалу, а при тому зражують кольосальне знання вокальної сфери й її тайн. По свідоцтву М. Соловйова (*1846. р. †?), російського композитора, що ставив ці твори в своїх історичних Концертах, ця музика вражає сучасного слухача незвичайною свіжістю, оригінальністю художнього помислу, великим майстерством в розпорядженню звуковою масою, чудовою технікою письма, й ефектним використанням тембрових комбінацій.

Напів Києво-Печерської Лаври.

На кінець XVI. століття остаточно сформувався на ґрунті української пісні варіант Київського розпіву, — напів Києво-Печерської Лаври. Біля того часу й на вище сказаних підставах

він був і згармонізований. Загальні риси тієї гармонізації є тіж, що й композицій школи Ділецького та музики європейської XVI-XVII. ст. В ньому вбачаємо: хроматизовану (на підставі нашої народньої пісні) мелодію Київського напіву, яку знаходимо діятонічною в Ірмолою. Ту мелодію віддано другому тенору, якому вторить перший тенор в терцію на горі. Рухливий бас, в стилі “ексцелентуючого” — фігурового баса школи Ділецького, вносить рух і життя в гармонійну тканину, а зверху ширяє на високих нотах альт, ясний тембром, відмічаючи зміну ступнів та модуляції.

Надзвичайно цікавий, так званий “монастирський” склад хору — А-Т-Т-Б, при чому басова партія іноді, але дуже рідко, ділиться на два. Цей живий фрагмент XVI. ст. можна було ще чути в Київській Лаврі останні роки перед большевизмом. Цей спів передавався “ізустно” від покоління в покоління монахів і був записаний аж в 1905 році, зо всіма оригінальними особицями гармонії й голосоведення.



Отже XVІІ. й XVІІІ. століття були добою найбільшого розквіту нашої церковної музики. Століття XVІІ., взявши все, що можна було, з досвіду попередніх віків європейської музики, й так високо розквітвши нашу музику, само було неначе реваншем за ті потрясення, які пережив наш нарід у своїм державнім життю. Воно разом було й підготовкою до Золотої Доби нашого мистецтва, яку замаркували твори наших славних майстрів: Березовського (1745-1777), Д. Бортнянського (1751—1825). А. Веделя (1770-1806) і П. Турчанінова (1779-1856). З працею тих велитнів, що дали найкращі зразки не тільки нашої, але світової музики, українська музика сходить на найвищі шпилі мистецтва, а разом започатковує свою власну музику світську, — головне оперову. І хоч в їх творах наша музика стає на рейки італійські, бо це була тогочасна найвища технічна школа композиторського письма, первень же український залишається в її підкладі весь час. Особливо у Артема Веделя, в творчості якого об'єдналися всі первні національного мистец-

тва, Лаврівський спів, релігійний кант, козацька дума і народня пісня. І хоч творчість їхня (крім Веделя) провалилась на чужому, московському полі, але була остільки національна, українська, що в московському співі утворився характерний напрям — “малоросіїзм”, який започаткував Бортнянський, а затвердив гармонізацією знаменного напіву Турчанинів. І з цим напрямком в церковній музиці й співі Придворної царської Капелі повинні були боротись компоністи національного великоросійського напрямку, як напр. Балакірев (1885 р.) і другі.

Тож ХVІІ. і ХVІІІ. століття були добою високого підйому композиторської творчости Українського Духа. Зі смертю Бортнянського (1825. р.) вона наче завмирає, щоб потім відновитись, в визвольному зриві нації 1917 р. В ці часи разом з автокефалією української церкви, виникає й нова школа церковної музики, національно-українська, яка базує своє творення на народній пісенній творчости, як у вільній композиції (К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Яціневич, П. Козицький, Вериківський, П. Гончаров й інші), так і в гармонізації прадавніх мельодій Знаменного співу (Кошиць, який звязує перервану в ХVІІІ. ст. нитку нашої церковно музичної традиції з сучасним, та гармонізує Ірмолійні (Знаменні, Київські й інші) мельодії на підставі народнього голосоведення української пісні).

Релігійні канти.

Реформація на початку ХVІ. ст. сколихнула всіма ділянками релігійного життя й поставила католицькій церкві до розв'язання нові питання. Одним і найважливішим з них (в богослуженню) було — висвітлення святого тексту в поліфонічній музиці для більшого зрозуміння віруючими та наближення церковної музики до мас, щоб вони могли брать участь в богослуженню. В тій цілі протестантство утворило в формі (і на підставі) народної пісні хорал з простою гармонізацією (Лютер 1483-1546), а католицтво свої прості й зворушаючі “Лавді Спірітуалі”*) (Джовані Анімуччія 1570), які народ починає залюбки співать масово (в процесіях конгрегації Филипа Не-

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

рійського (1515-1595). Ця течія дійшла й до Польщі, а також і України, де утворюються напівцерковні пісні: “Кантички в Польщі” і “Канти” в Україні. Зокрема в Україні був давно вже готовий ґрунт для цього у вигляді її релігійних пісень (про які мова була вище), та в співанню хором Колядок і Щедрівок християнського змісту. Тож ці мельодії зразу попадають в ділянку цієї музики. Осередком, де випрацьовуються канти стають братські школи, особливо Київська Академія й монастирі. Потреби релігійної пропаганди, а також потреби релігійного театру, різних “Пасій”, шкільних “Драм” і “Трагедій” заставляли працювати над кантами масу авторів відомих, а більше невідомих, які утворювали тексти тодішньою книжною напівцерковнословянською мовою й пристосовували до них мельодії народних пісень, або популярні інші, чи оформлювали по своєму народну релігійну пісню. Гармонізували вони ці твори в найпростіший спосіб, до виконання мали чудові братські хори, а до популяризації хмари студентів, які розносили їх геть по Україні, разом з мандрівним театром — “вертепом”, в репертуар якого вони входили. Це все було одним з засобів релігійної боротьби Правослов'я й Католицизму.

Отже Канти відіграли не тільки величезну роль в бурхливій релігійній життю України в XVI.-XVII. ст., але й стали чинником переведення в народні маси засад європейської музики, бо самі були найпростішим і найкращим до сприймання її зразком. З боку музикального канти є оригінальне, своєрідне вживання й пристосовання до українського матеріалу європейських засобів музикальної композиції XVI.-XVII. ст. Хоч в європейській музиці, світська і релігійна, нема цілком схожих до кантів зразків, але й без порівняння видно, як канти користуються засобами європейської композиції того часу, що стали вже стандартними, типовими й популярними на кінець XVI. ст. Це помітно особливо в мельодійно-гармонічних зворотах церковного характеру, фігураційних дрібницях, в каденціях, ясно підкреслюючих мажор і мінор (неясні в середині композиції) та в голосоведенню з дуже рухливим басом, інструментального характеру при цілком простій основній мельодії, переведеній тер-

ціями в теноровій секції. В подібність з німецькими народними піснями XVII. ст. та хоралом, канти є строфічні й мельодія симетрично поділена каденціями. Канти зложено на три голоси дуже просто і це улекшувало можливість їх співу та давало шлях і спосіб до передачі їх усною традицією, що сприяло їх популяризації. Багато кантів перейшло в нарід (особливо тих, що взяті були з народної релігійної пісні чи мельодії) і там вони улягли новій переробці: народ викинув з них все ненародне і вони стали знов чи колядою, чи релігійною народною піснею, хоч з деякими наверстованнями, які говорили про шлях, пройдений кантом.

Над Кантами багато попрацювали монахи Василяне і деякі імена їх можна бачити (за літературною модою того часу) в так званих “краєгранесіях”, себто в акростихах деяких кантів. В василянській-же Почаївській Лаврі надруковано й перший збірник кантів — “Богогласник” в 1790 р., який був перевиданий потім в рр. 1805, 1821, 1850. В “Богогласнику” мельодія кантів написана для одного голосу квадратовою нотою (так званою “Київською”) без означення тактових поділів. В ті збірки увійшли канти з різних збірок, починаючи з 1710 р. й до 1788 р. Хоровіж уклади (невідомих авторів) можна зустріти тільки в рукописах. Вони були такі прості, що легко запоминались і також легко передавались і популяризувались хоровою практикою традицією “по слуху”. Їх типові мельодійно-гармонійні та каденційні звороти поступенно стали типовими зразками й твердими схемами хорового співу (особливо серед духовної кляси). Завдяки цьому канти стали ґрунтом хорового (інтелігентського) співання й нашої народної пісні, а далі й ґрунтом перших спроб її хорової гармонізації. Разом з тим вони були початком утворення штучної хорової пісні. Треба сказати, що наші канти мали великий вплив та запліднили світську музичну творчість не тільки в Україні, але й в Росії. Перекинувши церковну*) та зевропеїзувавши там всю музику в

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

XVII. ст. канти викликали й світську музичну творчість, а їх впливу через Бортнянського не уникнули навіть такі велитні цієї музики, як Глінка, Чайковський, Римський-Корсаков, та Бородин. Не буде недоречним згадати і те, що в Росії наші канти перейшли довгий шлях еволюції не до ліпшого: з релігійних, якими вони залишилися в Україні, вони стали спершу панегіричними (для царів і вельмож), далі застольними (до чарки), а далі ліричними (еротичними) з властивою для росіян цинічною закраскою**)

Аранжовка української пісні для хору.

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

**) Цей нахил росіян до цинізму, соромицьких слів, лайки й пісень відмічено не тільки чужинцями, Олеарій, Катошіхін, Сам. Коллінс, Юсть Юль, Петро Петрей де-Ерзелунд. “Історія в Великом князстві московському”, Маскевич “Дневнік Польських послов” (XVII. ст.), але й самими москвинами пр. Б. І. Кураків “Гісторія о царе Петре Алексеевіче” (XVIII. ст.).

(1877-1919) Степовий (1880-1920) і Ступницький. До напрямку Леонтовича належить М. Гайворонський, що живе тепер в Америці.

Для популяризації української пісні між чужинцями багато спричинився Ол. Кошиць, якого аранжовки української пісні для хору видано на німецькій, чеській, французькій і англійській мові (у виданню “Вітмарк & Сонс” в Нью Йорку).

Оперове мистецтво.

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

Вже в половині ХVІІІ. ст. опери наших корифеїв — Бортнянського — “Алкід” (1778), “Квінт Фабій” (1779), “Фенеон” (1786), “Стратоніка” (1787) та Березовського “Демофон” (1772), що з'являються на афішах європейських театрів (спершу італійських) уявляють собою фахові опери найвищого тогочасного гатунку, хоч правда характеру загально європейського (ближче італійського), але з підходом української мельопеї. Правдива наша національна опера, перейшовши шлях дилетантизму через Гулака-Артемівського, Ніщинського, Вербіцького, Воробкевича, Аркаса та Січинського, встає на повний зріст в партитурах М. Лисенка (1842-1912) й П. Сокальського (1832-1887). Головнеж, — що в їх творах при всій європейській техніці музичного письма на першому плані стоїть національний дух як в характеристиках персонажів, так і в

загальному подиху музики. Нове покоління наших компоністів з початку ХХ. ст. підняло українську оперу на вершки сучасного мистецтва, ввівши в оперове письмо всі здобутки новішої музики, включно з так званим “модернізмом” (Лятошинський, Рудницький). Давать історичну оцінку тим численним творам ще рано, — вони належать до критики*).

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

Щож торкається хорового мистецтва, то в Україні його прапор не схилявся ніколи. Наша батьківщина була все скарбницею хорових співаків і хорового співу. Ще Літописи наші з XII ст. свідчать про народній хоровий спів наших предків. “Студійський Устав Київсько-Печерської Лаври”, запроваджений там св. Теодозієм 1029 р. головну вагу віддає хоровому церковному співові, школа “Деместиків” (співаків) заснована при Десятинній церкві в Києві ще св. кн. Володимиром в X. ст., наші збірки двоє-строчного, й трое-строчного співу, з XIV-XV.

*) Загально на цей час маємо: композиторів 36; опер (нових) 12; симфоній 34. Фортеп'янових великих концертів 25; балетів (на оркестру) 4; ансамблів різних 28; хорів з оркестрою 7; і безліч творів вокальних. — сольових з фортеп'яном або оркестрою, “а капелля” хорових та хорових з фортеп'яном і оркестрою.

ст. твори наших компоністів з XVII. ст. на 4, 6, 8, 12 і 24 голоси, — все це каже нам, що хоровий спів в Україні ніколи не замовкав, а все йшов вгору й досягав найвищої техніки. Хори Київського Братства чарують чужинців — Гербінія в 1675 р. й диякона Павла Алепського 1654 р.; Російська Царська Капеля, складена з українців, під диригентством Бортнянського дивує співом Гайдна й Бетговена в 1769 р. у Відні. Приватні капелі при дворах українських панів і вельмож, у гетьманів — (Розумовського), при церквах, монастирах, єпископських катедрах визначаються знаменитими голосами і співають найтрудніші композиції. Знаменита капеля Як. Калішевського (1856-1923 р.) при Київській Софії вважається композитором Чайковським за найкращий хор в Європі, а “Українська Республіканська Капеля” (Український Національний Хор) О. Кошиця в світовій подорожі здивував увесь культурний світ найвищим хоровим мистецтвом та здобув лаври і тріумфи українській пісні й українському народові.

Тепер деякі з наших мистців працюють в Америці на славу нашого народу — Кошиць, Гайворонський, Придаткевич, Рудницький, Голинський, Углицький, Любка Колесса, Марія Сокіл, Марія Гребінецька, Петро Ординський. Всі вони, може не однаково, але високо тримають прапор українського мистецтва, та поширюючи рамці американської мистецької палети.



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

МАКСИМ СОЗОНОВИЧ БЕРЕЗОВСЬКИЙ (1745-1777).

М. С. Березовський народився в м. Глухові на Чернігівщині 1745 р. Вчився в Київській Академії, звідки попав до царського хору (“Придворна Капеля”) в Петербурзі, куди забирали з України кращих співаків. Це було за царювання цариці Єлисавети й Придворна Капеля була тоді під кермою італійця Цопіса, до якого в науку композиції й попав був Березовський. Свої композиторські здібності виявив він рано, бо вже в 1766 р. на Царському Дворі виконувався його якийсь хоровий “концерт”. Скоро потім Березовського післано було до Італії, де в Болонській “Академії Філармоніка” він почав студії композиції у славного вчителя Падре Мартіні-старшого, та де мав шкільним товаришем Моцарта.

В 1771 р. він скінчив Академію з титулом “маестро ді музика” й його ім'я було записане на мармуровій таблиці в Академії (поруч з іменем Моцарта) як видатного лавреата Академії.

В 1774 р. він вернувся в Петербург і вже рік пізніше виставив свою оперу “Демофон”, а від Потьомкіна, царициного коханця та самовласного керманіча всіх справ, одержав запрошення на директуру в будучій консерваторії в Катеринославі, що тоді тільки розбудовувався. Тим часом положення його в Царській капелі було дуже тяжке і матеріально і морально. Капеля була цілком в руках Італійців, які почали переслідувати будучого конкурента інтригами та пакостями. Неприємності, пониження, нужда й ображена гідність вивели нарешті Березовського з духової рівноваги і він в нападі меланхолії перерізав собі горло (1777 р.).

Музикальна спадщина Березовського не велика: надруковані дві опери “Демофон” та “Інфігенія”, духовний концерт — “Не отвержи мене во время старости”, “Отче наш”, та 4 Причасники. Літургія ж, концерти: “Отригну сердце мое”, “Милость і суд воспою”, “Слава в вишніх Богу”, “Не імамі інія поміші” та ще два причасники в рукописах. Але й того, що він залишив досить, щоб ім'я Березовського залишилось в історії нашого співу безсмертним, бо все що написано відмічене подихом великого таланту та солідною школою. Всі його твори вважаються класичними.

ДМИТРО СТЕПАНОВИЧ БОРТНЯНСЬКИЙ (1751-1825).

Д. С. Бортнянський народився в тім же Глухові, де й Березовський, в знаній козацькій родині в 1751 р. Вчився в співацькій школі, яка підготовляла співаків для Царської Капелі, бо вже в 1759 р. знаходимо його в списках Капелі, а разом, яко “дворянина” — в “Шляхетному Сухопутному Корпусі” учнем. Голос мав видатний і хлопчиком (13 років) співав жіночу роль у опері Раупаха “Альцеста”, яку виставлено було при Царським дворі (1764 р.). На чолі Капелі тоді стояв італійський композитор Галюппі, у якого Бортнянський почав музичну науку. Як Галюппі вернувся в Венецію 1769 р. - до нього послано було й Бортнянського, який там і скінчив науку. В Італії появились і його перші опери, що були виставлені: “Алкід” у Венеції 1778 р., а “Квінт Фабій” у Модені 1779. Біля 1800 р. Бортнянський вертається до Петербургу, де стає придворним чембалістом у budouчого царя Павла Петровича, тоді наслідника, а з 1796 р. директором Царської Капелі, в яким становищу й пробув до смерті — 1825 р. Написав багато творів та ще комічні опери на французький текст: “Сокіл” (1786), “Стратоніка” (1787), а окрім того різні вокальні номери.

Головна ж праця його життя полягала в реформуванні православного церковного співу та в писанні церковної музики, в якій найбільше виявився його великий талант.

Крім безлічі дрібних церковних співів, він написав 35 концертів хорових чотирьохголосних, 10 восьмиголосних (на два мішаних хори), 14 номерів “Тебе Бога хвалим” на два хори, співи на Літургії, спеціальні “Причасники”, співи для Велико-го посту і т. д. У всіх його творах є знамените сполучення тексту з музикою, висока технічна школа, глибоке релігійне почуття, безконечна музична інвенція, знамените знання хорового діла, а головне величезний талант, якого музичні впливи сягають і до наших часів, і то не тільки в духовній музиці, а і в світській, і не тільки нашій, але й російській. Таким же він був і диригентом, та довів Царську Капелю до небувалих верхів досконалости, так що співом її дивував Гайдна й Бетовена у Відні підчас своєї концертної європейської подорожі 1796 р.

АРТЕМІЙ ЛУКІЯНОВИЧ ВЕДЕЛЬ (1772-1808).

А. Л. Ведель син київського міщанина, учень Київсько-Могилянської Академії. Ще за студентських років став відомий як віртуоз-скрипак, артист-співак (тенор), геніальний диригент та компоніст церковної музики. Відзначився глибокою релігійністю, якою відмічена й його музика. По скінченню Київської Академії, де був диригентом, був запрошений в Москву організувати й вести хор у губернатора Єропкина, але пробув там короткий час і скоро вернувся в Україну, якій віддав весь свій талант, та за яку поклав життя, як політичний в'язень. Року 1792 став ченцем Київсько-Печерської Лаври, але скоро кинув монастир та пішов у мандри, прийнявши на себе "подвиг самовідречення". Можливо, що зробив це під впливом релігійно-філософічних настроїв, які панували тоді в Академії, та за прикладом її вихованця, — мандрівного філософа Г. С. Сковороди (умер 1794 р.), — а швидче з інших мотивів, про які можна догадуватись з того, що за ним почала пошукувати поліція за подання ним цареві Павлові І-му "політичної записки" з приводу заворушень в Україні після введення панщини та руйнування Січі (1775 р.) Попавши до рук російського уряду, був оголошений божевільним та запроторений в "смірітельський дом", де божевільня лікували биттям. Там він і помер в глибокій меланхолії на 36 році свого життя. (То був тогочасний російський спосіб порохунку з небажаним політичним елементом).

Веделя треба вважати першим і найбільшим речником національної субстанції в українській церковній музиці. Коріння його мелодики простягається у всі шари й галузі нашої музичної стихії того часу, однаково як в канти, якими повна була тодішня Академія, так і в народну пісню, козацьку думу, народні "голосіння", релігійно-моралістичну псалму лірницьку, спів Київсько-Печерської Лаври та церковний Ірмолай. З цих джерел походять релігійні настрої музики Веделя, живиться її тематика, формується її мова.

Але національні первні в музиці він не "опрацьовує", а перетоплює в своїй душі. Він національно "творить" при чому так, що національна стихія не уяремлюється, а застається завше ясною, динамічною і активною без огляду на італійсько-європейську форму, в яку вона вилилась. Це тим більше цікаво,

що в часи Веделя не було ще взагалі мови про “національні течії” в музиці. Творчий розмах Веделя перевищує його технічні засоби й можливості, і часто відчувається, що його талант прагне ширших просторів ніж церковна музика, стремить до більш грандіозних, ораторіяльних форм. Він і сам часто нарікав, що не може висловити в музиці того, що думає й відчуває. Але й в тому розмірі, в якому маємо його, він уже є творець пишних, так би мовити, “барокових” форм нашої церковної музики в його мотетах — “концертах”. На жаль великі технічні труднощі його сольових партій, широкий звуковий амбітус, та необхідність великих хорових мас для виконання, роблять твори Веделя мало приступними для звичайних хорів і це не сприяє його популярності.

Як на короткий час життя, Веделєв залишив по собі досить велику музичну спадщину: біля п'ятнадцяти концертів (два двохорні), Всеночну, Літургію, Ірмоси Пасхи, Покаяння двері” і багато дрібних річей. Патос музики Веделєва був чужий московській душі та московському православию, — і твори його заборонено царським указом (з 12 травня 1797 р.), яко “невідповідні до православного духу”. Але в Україні, особливо в Київській Академії, вони виконувались на богослуженні до останніх часів.

Вогнистим метеором пройманув над Україною талант Веделєва, полишивши загадку психологам та тайну біографам.... Його музична творчість та трагічна доля чекають свого дослідника, а твори видавця.

ПЕТРО ІВАНОВИЧ ТУРЧАНИНІВ (ТУРЧАНИНОВ - 1779-1856.

Народився в Києві. Вчився в Київській Академії, де співав в хорі Веделєва, у якого вчився композиції, та якого наслідувачем був у власній творчості. З 1803 р. застаємо його вже в Петербурзі священиком, далі диригентом Митрополичого хору й учителем в Царській Капелі. Як що Турчанинєв є мало оригінальний у власній творчості, де він іде цілковито шляхом свого вчителя Веделєва, то в ділянці обробки Ірмолєйних співів для мішаного хору, є він цілковитий піонір, що не мав собі попередників. В цих обробках він є представником тієї україн-

ської пісенності, яка домінує в київському напіві та яка криється в старій хоровій традиції українській, маючи коріння в співові Києво-Печерської Лаври (з кінця XVI ст.) та українській мельопеї, а також в нашій канті, що проймав тоді все музичне життя України. Через те й всі переклади Ірмологійних напівів Турчанинова мають в собі чар мельодійності й ніжності, яка є головною ціхою української пісні. Опрацьовуючи мельодії Ірмолая, Турчанинів не тримався ригористично оригіналу, а брав його в аспекті (вигляді) української (ближче сказати—київської) пісенної традиції гомофонного стилю, і через те наче продовжував ту велику працю, яку започаткувала в XVI ст. та донесла до наших днів Києво-Печерська Лавра. В цьому його цінність для нас як композитора українського, національного, хоч і працював він не в Україні, та без ближчих українських завдань.

Найкращими творами його треба вважати 10 Херувимських та Задостойники на “дванадесяті празники”. Його Літургія на 3 чоловічі голоси дуже цікава з музичного боку, але мало оригінальна. З других дрібних творів найбільше відомими є “Воскресни, Боже, суди землі” (на Велику Суботу) та “Да ісправиться молитва моя”.

Турчанинів перший пробудив цікавість до мельодій нашого Ірмолая і дав початок цілій ділянці церковної музики: “Переклади й опрацьовання Ірмологійних мелодій”, — і в цьому його велика заслуга перед Церквою.



