

**МІК. ГРІНУЄНКО**

**ІСТОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
МУЗИКИ**



МИКОЛА ГРІНЧЕНКО

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

ДРУГЕ ВИДАННЯ



---

ВИДАННЯ  
УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ  
В НЮ ЙОРКУ

1961

Copyright 1961  
by the  
Ukrainian Music Institute  
in New York

---

Printed by East Side Press, 71 East 7th St., New York, N. Y.



*M. Гринченко (1888—1942)*



## **ПЕРЕДМОВА ДО ДРУГОГО ВИДАННЯ**

„Історія української музики” Миколи Грінченка, що з'явилася друком 1922 р. в Києві у видавництві „Спілка”, була першою сміливою спробою відтворення образу розвитку українського музичного мистецтва від найраніших часів до початку 20-тих років ХХ ст. Ця книжка, написана в добу українських визвольних змагань молодим ще тоді автором, що був у той час лектором університету в Кам'янці на Поділлі, передає об'єктивно погляд на історію української музики. Авторові повелось опубліковати її за комуністичного режиму в роках, коли могли залишитися ще непоміченими т. зв. „націоналістичні ухили”. Проте згодом М. Грінченко попав у неласку, в 1933 р. його арештували, усунули з становища ректора Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка в Києві, примусили „каятися” за ухили, а його книжка сталася рідкістю, доступною тільки для одиниць, що використовували її анонімно для себе. Також поза кордони України продісталося небагато примірників цієї праці, тим то її не подибумо ні в одній публічній бібліотеці Західної Європи, ні Америки. Та й нам довелося довгі роки вести розшуки, поки накінець пощастило дістати один примірник.

Під кінець 50-их років історію музики Грінченка почали вже згадувати в Радянському Союзі і напр. В. Довженко в своїй праці „Нариси з історії української музики, част. 1”, виданій 1957 р., міг подати таку характеристику нашого історика музики і його праці: „Музичний критик М. Грінченко виступав з численними рецензіями в укра-

їнських і російських радянських журналах, написав ряд великих робіт. Його діяльність була плодотворною в галузі музичної критики... Історія української музики М. Грінченка була побудована на великому фактичному матеріалі з друкованих і архівних джерел. Ця праця вперше розкривала всьому світові багатство національних музичних скарбів України, давала загальне уявлення про багатовікову музичну культуру талановитого українського народу. Значення цієї роботи полягало передусім у тому, що вона поклала початок науковому вивченню української музики. Тому Грінченка слід розглядати як першого висококваліфікованого професіонала-історика музики України". Проте автор не забув додати ще таку „kritику" книжки, йдучи по лінії московських вимог: „Історія української музики" М. Грінченка не була вільна від ряду помилок, у деяких місцях досить істотних, як наприклад: невірне висвітлення ролі Київської держави у розвиткові мистецтва трьох братніх народів, зовсім недостатнє розкриття творчих зв'язків між українською і російською музикою тощо."

Редакції другого видання залежало на тому, щоб праця Грінченкова з'явилася в можливо незміненому вигляді. Проте в книжці знайшлася безліч друкарських помилок, які слід було виправити; треба було теж змінити ортографію згідно з сьогоднішніми нормами та поробити найнеобхідніші мовні коректури, щоб книжка була зрозумілою для нашого молодшого покоління. Пропущення декількох неактуальних речень, що затмрювали цілість образу, зазначено в примітці. З доступних нам тут книжок (Сарніцький, Харлампович, Бюхер, Ф. Колесса, Дилемський, Смоленський, Грушевський, Архівъ Юго-западной Россіи, Памятники изд. Кіевскою Коммісією тощо — їх наголовки подані докладно в бібліографічному показнику —) перевірено більшість цитат і музичних прикладів, поданих Грінченком, і виправлено в них друкарські та мовні помилки. Цитати з церковно-слов'янської

і московської мови, де автор здебільшого пропускав т. зв. тверді знаки (ъ), залишено невиправленими також у новому виданні, за виїмком бібліографічного показника. Фотографії композиторів у першому виданні вийшли технічно зовсім незадовільні; їх треба було заступити кращими, при чому іноді доводилося замінити їх портретами пізнішими, що походять з часів після появи первого видання.

Ми вважали за відповідне перевидати нашу первую історію музики не тільки з уваги на її історичну вартість, але й на практичні потреби нашого музичного шкільництва, бо не зважаючи на деякі недоліки, які мусили застинувати при писанню першої спроби того рода праці, та на поступ науки в дальших десятиліттях, книжка не втратила своєї вартості і містить багато фактичного матеріалу та цінних думок про українську музичну культуру, що їх автор у пізніших роках, приневолений політичними чинниками, не міг би був вже публікувати.

Від хвилини написання Грінченкової праці промінуло майже 40 років і за цей час з'явилися нові музикологічні праці, які поширили й доповнили наші відомості з історії української музики. Отож щоб заповнити їх цю прогалину, видавництво Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку вирішило видати в недалекому часі збірну працю „Нарис історії української музики ХХ ст.” за редакцією нашого фахового музиколога проф. д-ра З. Лиська.

Таким робом наша молодь і прихильники музичного мистецтва дістануть в руки підручники, що їх потреба вже давно відчувалася.

Видаючи цю книжку, почувасмося до милого обов'язку подякувати всім, що причинилися до її появи, передусім п. М. Скрипникові з Дітройту, який наполегливими розшукаками роздобув примірник Грінченкової праці, з якого ми могли перевидати цю книжку, д-рові М. Антоновичеві та керівникові Музею-Архіву УВАН проф. В.

Міяковському за позичення нового видання праць Грінченка „Вибране” (з 1959 р.), п-ні Н. Драй-Хмарі за додаткові відомості про життя Грінченка, п-ні проф. Д. Карапонович за постачання фотосвітлини, проф. др. З. Лиськові за цінні поради та молодим колядникам Українського Музичного Інституту, що допомогли створити фінансову базу, яка дала змогу друкувати книжку.

Нью-Йорк, дня 25 грудня 1960 р.

**Ігор Соневицький**

## ВІД АВТОРА

Умови нашого життя складалися так, що ми й досі не розвинули своєї науки до тої міри, як то треба було б. Особливо торкається це до науки про музику, — в цій області ми майже нічого не маємо.

Випускаючи оцю невелику книжку „Історія української музики”, — я мав на увазі подати хоч в стислому виді більш-менш повну картину музичного життя українського народу, і тим самим допомогти громадянству свідомо поставитися до явищ нашого культурного музичного життя. В сучасний мент в цьому я вбачаю велику потребу.

Не вважаючи на всі великі труднощі такої роботи, — коли вона є першою спробою систематизування того невеликого історично-музичного матеріалу, який історико-ві доводиться не лише приводити доладу, а й відшукувати та вивчати, — думаю, що найголовнішого в цій галузі українського культурного життя я не обминув.

Звичайно, я далекий від гадки, що моя книжка бездоганна, — їй може багато чого бракує, — але, при сучасному стані нашої музичної науки, і в цьому вигляді вона безперечно мусить мати і певний інтерес і свою цінність.

Мик. Грінченко



## В С Т У П

З того часу, коли первісні, елементарні почуття людини під зовнішніми впливами переформовуються в системи вищого порядку, в почування, коли у людини вперше процидається думка, що систематизує ці нові форми його душевних настроїв, завданням життя його стає — перетворити ці форми його внутрішнього життя в конкретну форму твору чи то науки, чи то мистецтва, зматеріалізувати, сконкретизувати свій внутрішній, покищо нікому невідомий, світ.

В процесі такої конкретизації і треба вбачати початок мистецтва.

Воно народилося того дня, коли людина вперше спромоглася виявити своє почуття, що було викликане у неї тим чи іншим впливом на її душевну організацію, в цілковито продуманій формі, хоч може ще й далекій від справжньої форми художнього твору, як те уявляємо собі в сучасному розумінні цього поняття, але у всякому разі в формі, що є початковою стадією художнього твору.

Годі дошукуватись, коли саме виникають перші твори людської духової творчості; з певністю означити перехід від елементів почуття до складніших систем внутрішнього життя людини не дано людському розумові, хоч і дуже цікаве це питання, і не один раз спинялася людська думка на ньому, алеж нічого не досягши, задовільнялася лише одними гіпотезами.

Годі шукати й нам перших появлень музичного мистецтва: це майже так само трудно, як і знайти причину вічного світового руху. Але все ж таки безперечно цікавими мусять бути ті думки, погляди й теорії, що висуну-

ла сучасна наука в питанні про походження музики; обминути їх, здається, не можна; тому, гадається, не зайдим буде подати коротенький огляд тих теорій.

Серед мільйонів голосів, що звучать в природі, музичних звуків, або тонів<sup>1</sup>) ми не знаходимо; для музики природа не має зразка; це мистецтво є виключно витвір вільного духу людського, — і в цьому є велика відміна музики від групи мистецтв пластичних: мальства, архітектури та скульптури, для яких природа безперечно має багато готових форм. Це ж саме покревнює музику з поезією. Тому то ніде в інших галузях мистецтва не виявляється так яскраво ця ознака людськості, ніде так реальністично не виступає душа людини, її суб'єктивні почування та переживання, як у музиці та поезії. Тому то й не можуть вони існувати одна без другої, — вони взаємно доповнюються: те, що не всилі висловити музика, додається поезією, і навпаки — можуть бути моменти, коли слово, не маючи змоги передати всі невловимі нюанси в переживаннях душі людської, іде за допомогою до музики, яка по самій природі своїй більше рідна усьому неясному, невловимому... Новітня музична драма (Вагнер, Штравс, Стравінський), а також так звана програмова музика, коли до чистої музичної краси додається поетичний зміст її, в тій чи іншій словесній формі (Скрябінські симфонії, програмова музика „Нової російської школи“ і т. і.) — ось апотеоза синтезу музики та поезії.

Це все пояснюється почасти тим, що в походженні звуку й слова, як основ музики й поезії, знаходимо багато спільногого, аналогічного. Спенсер, що студіював це питання, просто каже, що тон також треба відносити до мови, яка, на його думку, складається зі слів та тонів; перші є знаки ідей, другі — знаки почувань, і що виразність звука, через посередність якого вимовляється слово, значно сильніша за нього самого. „Разом з рухами тіла та виявами лица, переміни голосу надають життя мертвим словам, в які розум втілює свої ідеї“.

Проблема походження музики — так само, як і проблема сфери її діяння, належать до питань, що їх ще не вирішено остаточно. Багато тут гіпотетичного, тільки на-міченого, багато є прогалин, темних, заплутаних місць, але багато є й вирішеного і вже доведеного. Питання про походження музики — питання однаково близьке істо-риї музики та її естетиці; таким чином, воно для нас є подвійно цікаве. Але з'ясовуючи його, ні на одну хвилину не треба забувати, що для нас музика є цілком само-стійне мистецтво, здатне до власного життя і розвою; ми мусимо вбачати в ньому один із проявів великого люд-ського духа, і цей погляд повинен бути нам вихідною точкою у всіх наших положеннях та висновках.

Існує немало різного роду теорій та наукових гіпотез щодо походження музики, але всі вони можуть бути зве-дені до двох головних поглядів. Одна група вчених пояс-нює походження музики наслідуванням людським го-лосом звуків природи, друга — в своїх дослідах і виснов-ках має на увазі людину з її людською організацією і, базуючися на цьому, виводить музику з крику, виклику, вигуку людини; вважаючи, що виклик є найелементар-ніший вислів почувань людини, а із перетворення тих по-чувань в ту чи іншу конкретну форму виростає мисте-цтво, крик, вигук людський рахують вони за початок му-зики.

Детальніше ці обидві теорії стають перед нами в тако-му вигляді.

В першій з них роль людини в будуванні мистецтва музики пасивна, якщо можна так висловитися; тут її ін-дивідуальності, тому, що в ній є специфічно людське, на-лежить дуже мало, — вона користується вже всім готов-шим; діло чоловіка перейняти, а перейнявши, зробити ли-ше деякі зусилля, щоб репродукувати перейняте. Але за відсутністю в природі чисто музичних звуків трудно об-ґрунтувати цю теорію. Той матеріал музичний, що дає нам природа в своїх співах, то ще є музичний матері-

ял, або краще сказати, не є матеріал для музики, як мистецтва. Якщо першій людині і приходилося чути „співи природи”, як от, наприклад, тихий шум від шепотіння листу на деревах, журливий біг струмка, гуркотіння морської хвилі, завивання вітру, лютування хуги і, врешті, пташиний спів, що найбільше наближається до справжньої музики, то це ж не є ще те мистецтво, що про нього увесь час іде розмова, — тут ми масно діло не зі звуками-тонами, а лише з шумами, що більш-менш наближаються до тонів. Підроблюватися під ті шуми важко, але і в цьому підроблюванні навряд чи є щось такого, що дасть нам можливість говорити про музику як про самостійне мистецтво. Правда, тут можна було б нагадати цілу низку музичних творів так званої „програмової” музики, де досить часто можемо почути, як звучать у тих творах ті самі „співи природи”, про які вище згадувалося. Але це говорити властиво лише про те, що сучасна музика в своїх засобах досягла великої сили виразу, що тембри окремих інструментів, сполучення їх в групи, сполучення і характер гармоній, ритмів, комбінації мелодійних тем та всі інші засоби музичного висловлення останньою опанував сучасний композитор, що для нього з'явилася можливість більш-менш виразно вказати другим на те, що саме зворушило його творчість. Але це все не дає ще певного ґрунту цій теорії походження музики, теорії „наслідування”. Власне, виходячи з суті речей, треба сказати, що бажання наслідувати щось викликається в нас лише в тому випадку, коли ми знаходимось під великим враженням об'єкта наслідування; враження ж виникає і складається в нашій психіці завдяки тим настроям, що ми переживали або переживаємо, а знаючи, що настрій є чуття складне, де концентрується багато всіляких дрібніших почувань, то наслідування звуків природи має тут інший товк, а саме: наслідування не існує для нього самого, воно завжди викликається якоюсь іншою причиною, а такою є чуття людини. Воно є імпульс до всього,

що творить людина в сфері мистецтва музики. Ця теорія „наслідування” в проблемі походження музики, таким чином, має вигляд чогось штучного, механічного, неживого, і дуже мало відповідає духовній істоті людини, тоді як по вислові проф. Овсяніко-Куликовського „точка погляду мистецтва цілковито людська. Його завдання, стремління, мета — пізнати людськість і все людське. Мистецтво є процес самопізнання людськості. І все, до чого не торкнеться мистецтво, приводиться ним до людськості. Уся природа, увесь космос у його безмежності служить для мистецтва лише матеріалом для пізнання людини й людськості. Коли художник малює пейзаж або море, то завдання його не в тому, щоб дати картину, на якій можна було б вивчити певний куток природи, а в тому, щоб поділитися своїми думками, почуваннями, настроями, для яких малюнок є лише засіб їх виявлення”. Це, звичайно, ще в більшій мірі, відноситься і до мистецтва музики, справжнє походження якої ми повинні бачити в виявленні нею людини, її почувань, настроїв та думок.

Отже, таким чином, ми підійшли до другої теорії походження музики, що виводить це мистецтво від крику, вигуку людського, від акцентації людської мови, як виразу того чи іншого душевного стану людини. Ця теорія вже тим більше має під собою ґрунт, що головним положенням її є жива людина, за допомогою якої ми й пояснююмо собі походження мистецтва у всій його цілокупності, а тому і мистецтва музики.

В світовому оточенні нема ані фарб, ані звуків, самі по собі предмети не мають ні паҳоців, ні офорбування, — всі ці властивості надаємо їм ми завдяки певній діяльності наших органів почувань. Ми пізнаємо не дійсність, не природу, а себе в ній; на першому пляні у нас завжди буде людина, а потім вже все інше; в природі пізнаємо дух людський, своє власне „я” і через нього вже природу. „Світ з’являється перед нами лише як низка пертур-

бацій, що робляться в нас самих” (Потебня). Іншими словами, про світ ми знаємо, поскільки явища його відбиваються на нас.

Говорячи про походження музики в цьому розумінні, безперечно цікавою мусить бути вказівка тут на фізіологічну причину виникнення звука. Про це Спенсер пише: „Музика спершу була вокальною, всі вокальні звуки постають через діяння певних мускулів. Ці мускули, разом з мускулами тіла взагалі, примушуються до скорочення приемними або тяжкими (сумними) почуваннями. Через це страждання людини виявляються не лише в коркових рухах тіла, але й в криках, зойках, — через це гнів, жах, сум ідуть завжди в супроводі вигуків та зойків; після приемних почувань ідуть вигуки радості, задоволення. Отже, ми маємо тут принцип, що лежить в основі всіх вокальних явищ, включаючи сюди і явища вокальної музики, а значить і музики взагалі”. Коли в настрою людини виникне бодай найменше хитання, не кажучи вже про виникнення якогобудь більш-менш певного почуття, моментально м'язи збуджуються, і особливу зворушливість в цьому відношенні мають м'язи глотки, наслідком чого з'являється звук, і хоча цей звук у першій своїй стадії і не має того характеру музичності, якої вимагаємо від звука, що утворює художній твір мистецтва музики, але все ж у ньому більше почувається початків справжнього мистецтва, ніж у тому звукові, що з'явився як продукт наслідування.

Ось такі в головних рисах ці дві основні теорії походження музики. Все, що по цьому питанні виникало в науці, так чи інакше годиться з одним або з другим поглядом на проблему походження музики. От хоч би взяти думку німецького вченого К. Бюхера („Праця й ритм”), що в основу походження музики кладе ритм робочих рухів, ритм, рідний ритмові музичному, що завжди є одним з найголовніших елементів усякого музичного твору<sup>2</sup>). Думаю, що ця остання теорія є досить влучне

з'єднання перших двох. Справді, в нашому оточенні ми досить часто натрапляємо на явище ритмічності: тупіт коня, що швидко перебігає десь по степовому просторі, рівномірне падання крапель дощу, ритмічно закінчені моменти в співах птаства і т. і. — це все приклади природної ритмічності. Ритм у природі був уже тоді, коли ще не існувала людина на землі; та й будування світу йшло за великою допомогою ритму.

Оточена явищами, де так рельєфно відрізнялася ритмічна одиниця, людина в своїй роботі цілком натурально прагнула до того, щоб наслідувати ті явища. „Ритм — каже Ніцше, — викликає непереможне бажання годитися з ним”. Тут вже може бути мова навіть про музичну творчість, для якої явища природної ритмічності дали певний імпульс.

Приклади, що їх дає Бюхер у своїй роботі, мусять погляднути нам народження музичного мистецтва з ритмічності робочих рухів. Взявши об'єктом своїх досліджень дикі народи, вважаючи, що досить низький щабель їх культурного розвитку дозволяє йому порівняти їх з загальним культурним станом людства за початкової доби його життя, Бюхер наводить записані ним пісні прялі, мірошників, дзвонарів, пісні водочерпів, гребців, пісні при танках, де виразно виявляються моменти ритмічності.

### *Adagio*



Пісня жінок Нового Південного Велзу під час лову риби (намотування й розмотування сітки).

Не можна, звичайно, думати, що самий факт такого влучного й тісного погодження людини з ритмом природних явищ з'явився в даному випадку лише як простий механічний акт наслідування; треба гадати, що тут с щось таке, що більш-менш ясно показує на присутність свідомого творчого руху людської думки. В той час, коли, додержуючись першої теорії походження музики, людина прагнула лише до того, щоб якомога правильніше перекласти все, що вона підслухала в шумах природи, тут, в цій останній теорії, керуючу ролю відограє присутність тої ритмічної здібності в душі людини, завдяки якій вона сама **самостійно** перероблює всі ті явища, що отримала зовні, в музичні явища вищого порядку; тут у всякому разі творчий момент проглядає виразніше; адже ми знаємо, що справжнє мистецтво може бути лише там, де є творчість. Таким чином, ця теорія Бюхера тільки більш підтверджує грунтовність теорії Спенсера.

Але все таки треба сказати, що остаточного вирішення проблеми походження музики ми ще не маємо. Сучасна наука в цьому питанні не зупиняється на чомусь старому, а шукає нових шляхів. Імена проф. Лапшина,

Пісня, що її співають, коли намотують лініву (канат), щоб тягти берлину.

Оршанського, Комбарьє та ін. — це імена найвидатніших діячів та дослідників у цій галузі.

Отже, крик є початок музики, він первісна форма її. Навіть тоді, коли людина не почувала себе ані трошки вище за тих тварин, що оточували її, і тоді у неї була музика, музика вигуків, що з'явилися як наслідок тих чи інших почувань. Але звичайно, такого роду музика була далека від справжнього розуміння цього мистецтва; то й була почасти музика природи. Довгу низку віків прийшлося пережити людству в печерах скель, в гущавині лісів, на стоках озер, поки воно досягло тої степені спокою, що дала йому можливість вилити свій настрій, свої почування, які все ускладнялися, в мелодіях співу. На хвиляхдалекої давнини прийшла до нас монотонна пісня дикуна-людини, ця дитяча мова початків життя великого мистецтва; і з того часу музика в своїй невпинній еволюції дійшла до геніальних зразків сучасності, де ми дивуємося усьому багатству її різноманітності за-собів цього мистецтва та його здібності в задоволенні найглибших потреб духу людського. Довгий шлях між цими бігунами і багато стадій перейшла музика в своєму розвиткові перше, ніж досягнути того стану, в якому бачимо її в цей мент, але вона завжди була й буде формою тої „вічної думки”, в яку вкладає людина всі враження, всі переживання свого життєвого шляху. Ми знаємо, що перші виявлення людських почувань і думки досить примітивні, — примітивні й ті форми мистецтва, які є наслідком цих виявлень. Ускладняються почування, удосконалюється думка, розвивається життя — слідом за цим іде ї музика. Але вона, як окрема, цілком самостійна галузь мистецтва, робиться цікавою історикові лише з тої пори, коли мряка легенд, що сковує її на первих порах існування, розпадається, коли людина стає здатною не тільки до музичного співу, але й до музичного думання, коли помічається у того чи іншого народу утворення логічно обґрунтованої музичної системи. То є початкова пора життя

музики; з тої пори музика стає на щабель можливості самостійного існування, як окремого мистецтва, можливості свого власного життя. Звичайно, утворення тої чи іншої музичної системи приходить значно пізніше від тих творів, що збудовані на ґрунті тої системи, тому що кожний художній твір, а особливо твір народній, в першій своїй стадії виникає сам собою під безпосереднім впливом тих обставин, що оточують людину, він є мимовільний відсвіт або зовнішніх вражень, або відблиск власної душі людини. Спершу творчість і лише за нею іде систематика та класифікація.

Головною підвальною існування музики є, як знаємо, музичний звук, або тон. Він є необхідний музиці так, як мальарству фарба, як скульпторові мармур або глина, як поезії слово. Музичний звук — це с початок музики. Художник-композитор поперед усього має діло з ним, це засіб його думання, його почувань; в ньому він живе і ним висловлює своє творче „Я”, наповнюючи свій твір змістом власної творчої душі. Маючи подвійне значення — як самостійний елемент музичної форми та як засіб до висловлення почувань (емоціональність звуку) — музичний звук відкриває безмежний простір для утворення не лише гарних звукових форм, але й наповнювання їх змістом живої творчої душі художника.

Музичні звуки, або краще будемо звати їх тонами, можуть складатися в мелодію, себто таку звукову лінію, де тон за тоном ідуть в певному порядку по щаблях скалі, утворюючи мотив, або цілком закінчену музичну думку. Тони можуть звучати й одночасно, складаючись у різni акорди, сплітаючись у ряди гармонійних комбінацій. Додавши до цих двох елементів ритм, що вносить порядок, стройність до музичної будови, будемо мати все для збудування тої чи іншої форми музичного твору.

Грунтом для збудування всякого музичного формування є так звана діятонічна гама — ця проста послідовність корінних тонів нашої теперішньої звукової системи:

C — D — E — F — G — A — H						
1 тон	1 тон	$\frac{1}{2}$ т.	1 тон	1 тон	1 т.	
2 тони			3 тони			
— c — d — e — f — g — a — h — c <sup>1</sup> ...						
$\frac{1}{2}$	1 тон.	1 тон.	$\frac{1}{2}$	1 т.	1 т.	1 тон
2 тони			3 тони			$\frac{1}{2}$ т.

Історія дас нам приклад, що такий тоноряд охоче вживаючи протягом довгих віків (усі музичні твори, що дійшли до нашого часу збудовано на подібному тоноряді, або його уривках), і таким чином, за ним установилося законне право давності. Крім того, якби ми забажали обґрунтувати реальнішими доказами натуральність і логічність походження та існування цього тоноряду, то в математиці та акустиці ми легко знайшли б їх. Правда, не всі тони цього основного тоноряду ввійшли відразу до вживання; мелодії давньої пори, наприклад, збудовані досить часто на 2-3 тонах<sup>1</sup>), яскравим прикладом чого можуть бути, між іншим, мелодії сучасних нам народів-дикунів, щабель культурного розвитку яких ми цілком можемо прирівняти до щабля розвитку давніх народів за початкової доби їхнього культурного життя, — спосіб, що часто вживається історією, стаючи їй у великій допомозі при освітленні фактів далекого й темного минулого; приклад дитячого музичного думання теж наводить нас на аналогічні думки.

Потім, на зміну цього коротенького тоноряду приходить також дуже давній тоноряд з п'ятьох звуків, уривок діятонічного звукоряду, але без півтонів; це так звана п'ятиступнева гама, (давня хінська або шотляндська<sup>1</sup>). Написати її можна так:

$$f^1 — g^1 — a^1 — c^2 — d^2.$$

Мелодії давніх народів — хінців, персів, індусів, а також і народів слов'янського племені і взагалі всіх народів на початку їхнього музичного життя — всі вони збудовані

на подібному тоноряді. З часом до нього додано було півтони, а ще далі його поширино в цілу систему, спершу грецьких, а потім церковних ладів і лише в 16-18 століттях, завдяки дослідам Царліно (1517-1590), Рамо (1683-1764), а в новіших часах Рімана, Гавптмана, Етінгера та ін. утворилася система двох головних ладів: мажору та мінору.

Така, в схематичних рисах, історія звукової системи від перших кроків її народження до сучасного стану, від дитячого лепету, що тільки накреслював короткі лінії мелодії, „цеї першої художньої будови в царстві згуків”, до грандіозних творів всесвітніх музичних геніїв, де всі три елементи музичного мистецтва: мелодія, гармонія й ритм у своєму невпинному розвитку досягли такого стану, коли окремого існування їх не можемо подумати, це й є саме та точка в поступі музичного мистецтва, той момент, коли людський дух може будувати такі твори, що житимуть цілі віки.

Оце той матеріал, що ним орудує художник-композитор в своїй творчості. Всі переживання своєї творчої душі вкладає він в найрізноманітніші музичні формування від коротеньких, досить простих пісенних форм до грандіозних симфонічних та драматично-музичних збудувань.

Отже, історія музики — то є еволюція її форм, поскільки під поняттям цим розуміється все, що зв'язано не тільки з технікою цього мистецтва, але й з історією тих художніх ідей, що завдяки творчій діяльності художника перетворюються в той чи інший зовнішній вид.

Музична форма — то не лише зовнішня оболонка твору, де ми розрізняємо окремі музичні мотиви, фрази, речення, каденції, модуляційні зміни і т. і., — то самий твір, в якому живе душа художника, його творча думка, для якої він знайшов відповідне реальне виявлення. От чому ми й можемо, не вагаючися, сказати, що історія музики — то історія розвитку її форм.

Таким чином, завданням історика музики і буде —

простежити цей шлях еволюційного поступу музики від простих форм народної пісні до найновіших музичних форм в творчості сучасного композитора. Такий огляд дасть змогу нам взагалі доповнити загальну картину культурного життя людства, бо музика є найнеобхіднішою галуззю загальнолюдської культури, — і з цього боку вивчення історії музики повинно мати глибокий філософічний інтерес.

Натуральний потяг людини до того, щоб зrozуміти й обґрунтувати все те, що хвилює її, що тішить її серце й дух, ми в великій мірі можемо задовольнити переглядом минулого життя людства; в ньому ми знайдемо відповідь майже на всі пекучі питання сучасності. Це загальне й правдиве твердження, і ми можемо перенести його й на музику.

Звідки й куди простуємо в своєму музичному розвої, які шляхи будуччини накреслило нам наше минуле — ці питання може розв'язати нам лише історія музики. Крім того, історичний шлях є найкрачий до зрозуміння й теперішнього стану музики. „Корисно часом оглядатися назад. Ми краще збережемо свою оригінальність, коли не забудемо своїх попередників” (Гете).

Отже, якщо вважати музику за найнеобхідніший засіб виявлення духового життя людства, то треба й ставитися до неї серйозно й свідомо. Треба поширювати свій музичний обрій, студіюючи музику в її історичному розвої. Еволюція музичних форм, розвиток теорії музики, історія музичних інструментів, біографічні матеріали музичних діячів — все це дасть нам можливість правдиво зrozуміти й оцінити вагу музики в житті людства, з'ясувати її значення для зрозуміння всієї культури народу, — це є головне. „Справа не в тому, щоб зачаровуватися всім, а в тому, щоб зrozуміти все” (Бас).

## I. ЗАГАЛЬНІ УВАГИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Кожний народ пізнаємо в тому, що він утворив. Явища його культурного життя в проявах його творчого духу — це той матеріял, що дає нам змогу з'ясувати собі, що то за народ, чим багатий він і чи є у нього можливість самостійного культурного існування. Своєю культурою народ виявляє своє національне обличчя, себто чим відрізняється він від інших народів.

Зо всієї великої кількості культурних чинників, що творять культуру народу, музиці належить найвидатніше місце. Справді, навіть у тих народів, які стоять на низькому щаблі культурного розвою, — музика, пісня відограють важливу роль; я сказав би, що навіть там, де немає майже ніякої культури, що народи, яких рахуємо за дикунів, — і вони мають свою музичку, свою пісню, свої танки, і все це має досить оригінальну будову, свої власні характеристичні риси. Музика, власне, є початок культурного життя людини; вона є перший крок до пізнання себе духовною істотою. А якщо так, то чи можемо пройти мимо цього важливого факту в житті народу?

В культурі українського народу музиці належить безперечно одно з перших місць; музика є найбільша пам'ять тих духовних надбань, що заховує в собі український народ. А надбання ці були великі: з давніх-давен утворив у себе український народ державний лад, збудувавши велику Київську державу (княжий період), вбрав у себе здобутки інших культурних народів (Візантія), перетворивши їх на своїх оригінальних зразках; широ-

ким шляхом прямуючи до культурного розвою, дав він оригінальні зразки політичного устрою (Запоріжжя), утворив великі культурні осередки, що несли полум'я світла далеко на північ, до менш освіченої Москви. Скажемо більше, — українське євангеліє бачимо навіть у далекій Франції і там на ньому присягають королі. І в цьому житті, власне, в утворенні цього життя, музика мала велике значення. І не винен наш народ, що всі ті культурні надбання, що утворив він, не прийшлося розвинути йому до тої міри, як то можна було гадати, маючи на увазі всю цінність здобутого та велику здатність українського народу до культурного поступу. Географічне становище України на роздоріжжі того великого шляху, що ним мандрували кочові народи Азії, спричинилося до ослаблення Української держави, занепаду її культури, підпадення під впливи дужчих народів, що під захистом України зміцнювали свою державність, розвивали свою культуру. І все ж, не зважаючи на такі несприятливі обставини свого політично-культурного життя, на всю силу впливів, що зо всіх боків насували на Україну, — вона жила й розвивалася в значній мірі своїм власним, осібним шляхом, незалежно від культурного розвитку монгольського Сходу, Польщі та Москви, лише в деякій мірі відбиваючи на собі цей сторонній вплив, завжди перетоплений в горні власної народної душі.

На сторожі своїх культурних прав поставив український народ своє рідне слово, свою мову та свою пісню, що заховали в собі всі найбільш типові ознаки культурної окремішності українського народу. Отже в музиці маємо один з тих чинників, що допомагають утворенню своєї оригінальної культури. В розвитку українського народу музика грала велику роль; в ній, кажемо, найяскравіше відбилися характерні риси його; через його пісню доходимо до розуміння його, як нації.

Музика була його вірою, його життям, вона підтримувала його в тяжкі хвилини його існування, вона будила

його думку і врешті, разом з письменством, вона спричинилася до його національного відродження.

Вбираючи в себе все, що заховано в народній душі, музика повертає народові всі його переживання, настрої та думки в звуках його пісні. Все його власне життя розкривається перед ним в яскравих картинах пісенних музичних форм і нема кращої історії народу за ту, що написана звуками його пісень.

Дослідників історії українського мистецтва остільки небагато, що всіх їх досить легко можемо перечислити. Імена Широцького, Щербаківського, Пеленського, Голубця, Сіцінського, Біляшівського, Павлуцького, Ернста — от і всі, які звертають увагу того, хто цікавиться нашим мистецтвом. Щодо музики, то тут справа ще простіша: ім'я проф. Ф. Колесси та д-ра Людкевича в Галичині, а в Наддніпрянській Україні славного Лисенка, Квітки — то все, що маємо цінного для історії нашої музики; та й то, власне, праці згаданих вчених музик скоріше треба віднести до теорії української музики, ніж до її історії, як побачимо далі; тому сучасний історик української музики може дати лише спроби коротенького схематичного нарису її, не маючи під рукою необхідних матеріалів: студій, монографій, історично-теоретичних дослідів і т. і. Це особливо стає помітним при викладі історії української музики давньої доби, приблизно до 17 століття. З тої пори занадто мало збереглося історичних пам'яток нашої музики, які крім того розкидані по всіх культурних центрах старої України, а також і наших сусідів — росіян та поляків, що дуже часто видають їх за своє власне культурне придбання. Отже, перед істориком української музики виникає ще одно досить тяжке завдання: відділити своє від чужого, а серед „чужого” розшукати своє. Такої роботи вистачить ще на цілі десятиліття і лише з того моменту з'явиться можливість написати більш-менш повну та критично розроблену історію музики українського народу; всі ж теперішні роботи в цьому на-

прямку будуть лише передстудії, лише джерела, короткі схематичні нариси для означення найважливіших моментів історії української музики.

Найбільше розроблено і до деякої міри досліджено українську народну музику. Власне, тільки ця ділянка української музики й звертала на себе увагу дослідувачів, бо наша музика дуже довгий час тільки й існувала в формі народної, і лише з творчістю Лисенка з'явилася можливість говорити і про українську художню музику, розуміючи під цим словом поняття музики, скомпонованої не колективом-народом, а окремими одиницями, художниками-композиторами, вкладаючи в це поняття художньої музики всю різноманітність форм сучасного музичного мистецтва.

Щодо української церковної музики, то тут справа майже не починалася. Перш за все, наша церковна музика майже цілком вважалася надбанням наших сусідів росіян, і якщо вона й досліджувалася, то завжди з погляду суто-московського і тому дослідувачеві українцеві до таких праць треба ставитися з певною критичною обережністю. Український церковний спів, його походження, техніка його будови, залежність його від народніх мелодій, сторонні впливи на нього, його еволюція — все це навіть не намічалося до розроблення, і тут ще безліч праці для археолога-дослідника, який мусить зібрати музичний матеріал для оброблення його істориком-музигою. Немало також роботи й музиці-теоретикові, що має за завдання проаналізувати з боку форми церковні мелодії і розкрити їх технічну конструкцію. Конечним завданням історика буде узагальнення тих висновків, що здобудуть для нього і археолог-музика і музика-теоретик. Лише тоді, через історію, наше художнє музичне думання в області церковної музики зможе прийняти певні, сталі й правдиві форми, збудовані на розробленому й дослідженному ґрунті; лише тоді з'явиться можливість регулюван-

ня художньої творчості в області церковного співу своїм певним оригінальним шляхом.

Про художню світську музику й говорити нема чого; вона є витвір останнього часу, малохто звертає на неї свою увагу, бо нема у нас ні своїх спеціальних журналів, ні своєї власної музичної критики, взагалі нема нічого, що будило б інтерес до музики з одного боку, а з другого — стало б у допомозі роботі історика музики.

Трохи більше матеріялу щодо історії української музики дає Галичина, де коли-не-коли все ж можна побачити коротеньку замітку про те чи інше питання української музики, про того чи іншого композитора, але, зрештою, і там більше сирового матеріялу, що потребує ще перевірки, окремих студій, дослідів і т. ін.

Зважаючи на все згадане, доводиться обмежитися вказівкою на матеріяли з досліджування й вивчення народної української музики; щодо музики церковної, а також і світської, то тут дослідженого матеріялу до історії її остільки мало і остільки він коротенький та епізодичний, що досить буде подавати його в своєму місці в примітках.

Року 1818 кн. Цертелєв видав перший збірник українських історичних пісень, далі такий же збірник видають Максимович, потім Срезневський, Метлинський, Ко-стомарів, Куліш, Антонович, Драгоманів та інші. Але, на превеликий жаль, переважаюча більшість цих збірок без нот і тому дослідникові української музики вони не цікаві. Перший збірник, де находимо деякий нотний матеріял, то „Собрание русских простых п'есен с нотами” камер-гусліста В. Трутовського (1776-1799). Тут, разом з піснями російськими, знаходимо й низку українських пісень, які вмістив автор-українець до свого збірника. Звичайно, вартість їх лише історична, наукової ж ваги, як матеріял до вивчення та дослідження української народної пісні, вони мати не можуть. Тому для дослідника української народної музики більшу цінність мають 7 збірників українських пісень, виданих в 1818-1820 роках в Києві, які вже мають ноти.

їнських пісень Лисенка, його 12 десятків народніх українських пісень у хоровому розкладі, його ж таки обрядові пісні; галицько-руські народні пісні з мелодіями — Ів. Колесси в „Етнографічному Збірнику” Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові т. XI; галицько-руські народні мелодії Йос. Роздольського і Ст. Людкевича (Етногр. Збірн. т. XXI і т. XXII); гайки Роздольського в „Матеріялах до української етнології” т. XII; два томи українських народніх дум в запису проф. Ф. Колесси (Матеріяли до Етнології т. т. XIII, XIV); гуцульські пісні проф. Шухевича і Ф. Колесси (Шухевич — „Гуцульщина”); мелодії українських народніх пісень з Поділля та Холмщини — Плосайкевича і Сенчика (Матер. до Етнології т. XVI); дуже цінний етнографічний збірник Клиmenta Kvіtki — „Українські народні мелодії” (Етнограф. збірник українського Наукового Т-ва у Києві т. II); його ж два зшитки українських народніх пісень, записаних з голосу Л. Українки; збірники Кошиця, Демуцького, Стеценка (колядки й щедрівки), Конощенка, Верховинця (Етногр. збірник Наукового Т-ва у Києві), Леонтовича, почасти Рубця, записи Маркевича („Записки о Южной Руси”); Сєрова, Сокальського та деякі інші. Якщо додати до цього поодинокі історично-теоретичні студії про українську музику проф. Ф. Колесси, Людкевича, Kvіtki, Лисенка, Сокальського, Сєрова — це буде майже ввесь матеріял, що стане в допомогу сучасному історикові української музики. У всьому іншому йому доведеться звертатися до документів, джерел, або оригінальних творів композиторів, до яких ще не торкалася рука дослідувача-історика.

Всі зазначені труднощі — новизна самого предмету, майже повна відсутність необхідних матеріалів для складання історії української музики, що примушує сучасного історика збирати, почасти систематизувати, а не викладати та аналізувати, — звичайно відіб'ються і на характері самої праці: замісць того, щоб у ній з'єднати й історика-археолога, й музику-теоретика, що змогли б

критично поставитись до здобутого вже матеріялу, дати йому внутрішню оцінку, класифікувати його, розглянути його в певній перспективі, замісць того всього доводиться обмежитися в цій книжці скоріше так званим бібліографічним принципом, занотовуючи всі найвидатніші явища нашого музичного життя і, оскільки те можливо, накреслюючи в ньому ті шляхи, що ними йшло воно в своєму розвитку. Звичайно, багато тут темних місць, що потребують вказівок, роз'яснень, багато лише натяків на те чи інше явище нашого музичного життя, але це все є наслідком того, що ця праця являється першою спробою історії нашої музики і як така, вона звичайно не може бути ані повною, ані бездоганною щодо систематичності викладу.

Доля не судила нам розвиватись вільно і в остаточних формулах закріпляти здобутки своєї культурної еволюції. Замість такого синтетичного зформулювання по всіх галузях нашого культурно-національного життя нам доводиться з великим терпінням та напруженням видобувати ще сировий матеріял нашої творчості, не даючи йому того чи іншого остаточного вигляду; це діло будучих поколінь.

## ІІ. УКРАЇНСЬКА НАРОДНЯ МУЗИКА.

Царина української народної творчості це може єдина ділянка української культури взагалі, де українцеві не доводиться вступати в боротьбу за своє власне добро; тільки тут не доводиться йому відстоювати своє право на власне придбання, поділяти його з другими. Українська народня творчість то є той відправний пункт, звідки починається вся історія культури українського народу; звідси починаємо й історію його музики.

Усім відомо, як багато обдарований самою природою український народ, скільки в ньому тонкого музичного

почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любови, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств. Хто в наші часи не знає або не чув українських пісень, чию увагу не зупиняла на собі їх мелодія, то буйно-розкішна, широка, як українські степи, то проста, тихо-задумлива, як тихий вечір десь на березі Дніпра...

„Характер музики (української пісні) не можна визначити в одному слові — каже Гоголь — вона надзвичайно різноманітна. В багатьох піснях вона легка, граціозна, ледве торкається землі, і здається, бавиться і пустує звуками, іноді набирає вона мужньої сили, звуки її становляться дужими, міцними... іноді робляться вони вільними, широкими, що силкуються обхопити безмежну просторін'... Цілком музики жалю, то ніде так не чути її, як у них... звуки її живуть, печуть, шматують душу... Ніщо не може бути дужчим за народну музику, коли тільки карід має поетичний нахил, різнобарвність та діяльність життя, коли гніт насильств і непереможних постійних перепон ні на одну мить не давали йому заспокоєння, витягаючи з серця його жалі, і коли ці жалі не мали зможи інакше і ніде інше знайти собі виразу, як тільки в їого піснях... Музика в українських піснях злилася з життям: звуки її такі живі, що, здається, не звучать, а промовляють словами, і кожне слово цієї яскравої промови проймає душу”<sup>5</sup>).

В одному з листів гр. О. К. Толстого зустрічаємо такий панегірик української пісні: ..., мій брат у перших (Л. М. Жемчужників), повернувшись з України, привіз з собою чудові національні мелодії. Вони перевернули моє серце... Ніяка національна музика не виявила досі свою народність з такою величністю і силою, як українська музика, — навіть краще великоросійської, що така виразна.

Слухаючи її, ти побачила б, як відкривається перед

тобою історія України, ти краще зрозуміла б характер народу, ніж читаючи Гоголя або Кониського"...").

Відомий російський музика-критик Сєров так пише про українські пісні: „це квітки, що з'явилися на світ не-наче самі собою, що вирости в пишному, близкому вбранні, без найменшої гадки про авторство або „сочинительство”... Мов лілея, в своєму пишному, непорочному вбранні затемнює вилиск парчі та коштовних самоцвітів, так народня музика своєю дитячою простодушністю в тисячу разів багатша й сильніша за всі хитроці шкільної премудрости, що проповідують педанти-музикуси в консерваторіях та музичних академіях””.

Дуже цікавими свідоцтвами про нашу пісню є ті, що знаходимо їх у чужоземних письменників та діячів, як от, наприклад, у німецького поета Фр. Боденштедта, що в своїй передмові до видання кращих українських пісень німецькою мовою (*Die poetische Ukraine. Eine Sammlung kleintrussischer Volkslieder*) досить чуло висловлюється про красу та музичність наших пісень.

Як останній приклад впливу і враження української народної музики наведемо, що на зложення однієї з перших українських граматик, а саме граматики Павловського, велікороса з походження, вплинуло те, що Павловський, закохавшися в наших піснях, полюбив їх, полюбив українську мову і український народ, і, чим міг, прислужився йому, видавши оцю свою граматику.

Ми маємо змогу в декілька разів побільшити такі приклади, але й наведеного досить, щоб бачити, як ставляться до української пісні, яку зацікавленість викликає вона.

В молодій історії української музики народня пісня це „кутній камінь”, що покладено в основу її. До того моменту, поки на шлях української музики виступив Лисенко, почавши нову еру в історії її розвитку, українська музика існує майже виключно в формі народної пісні. Тому цілком логічно буде почати нарис про історичний розвиток української музики з народної творчості; це

зрозуміло буде ще й з тої причини, що народня творчість завжди є ґрунтом художньої творчості. Нашу художню українську музику не можемо уявити собі відірваною від музичного життя українського народу, і з цього боку українська художня музика глибоко національна. Нашого композитора не уявляємо собі поза сферою музичної народної творчості. Власне, це не є прикмета виключно нашого народу: Глінка, Мусоргський, Бородін, Римський-Корсаков у Москві, Гріг — у Норвегії, Шопен у Польщі, Сметана в Чехії, німецькі романтики Шуберт та Шуман в Німеччині і багато інших тільки стверджують цю думку, і ми лише підкреслюємо, що ця риса виступає у нас на перший плян вже через те, що довгий час історичного життя українського народу він власне не мав своєї національної музики, а мав лише народну пісню. Національна музика з'явилася у нас з того часу, коли народня пісня, пройшовши крізь призму творчості такого таланту, яким був покійний Лисенко, а також його талановитих нащадків — сучасних українських композиторів, що продовжують його роботу, — перетворилася в форми художньої музики. Так починає своє життя національна українська музика, і як вона розвинеться — покаже будучість. Але треба сподіватися, що, маючи такі величезні й цінні народні скарби, а також природний нахил до співтворчості, ми утворимо й свою національну музику, — це питання сучасного. Тут ще підкреслимо, що з творчістю Лисенка і ми врешті пережили, або краще сказати переживаємо, ту фазу нашої музики, що спільна всім культурним народам і що характерна власне для XIX століття, коли стремління народів до вияву свого національного обличчя в мистецтві дали близкучі музичні школи „Нову Російську”, Німецьку, Північну (Норвегія, Фінляндія) і т. і., зі згаданими вже представниками їх. І наш Лисенко хоч і не утворив своєї школи, але у всякому разі був творцем початкової стадії в утворенню основ нашої національної музики; в його худож-

ній творчості етнографізм, розуміючи його як сирий художній матеріал, перетопився в справжнє мистецтво, набрав всесвітньо-визнаних форм художньої музики, прилучивши тим самим до неї.

В культурно-історичному житті українського народу помічаємо кілька окремих періодів, що мають певні характерні ознаки, які накладають свій вплив на всю епоху. Так, наприклад, яскраво виступає перед нами козацька доба, де так багато оригінального, гарного й цінного для мистецтва; для музики вона дає матеріал історичним пісням та думам. Перед-козацька доба є доба самостійного державного життя Київської Русі, коли запанувала християнська віра — це доба формування нашого церковного співу, головних основ його, що пізніше виявилися в своєрідному „Київському розспіві”. Ще раніше — маємо поганську Русь, зі всією красотою її поганського життя, — тут безмежний простір для високопоетичної обрядової співотворчості українського народу.

В історичному розвою музики всіх культурних народів помічаємо деякі спільні шляхи, спільні точки, що відзначають найбільш характерні, найбільш виразні музичні явища. І якщо в художній музиці людства ще можна було б у різних народів знайти в цих спільних шляхах великі іноді відміни (хоч в основі своїй вони все таки лишаються спільними всім), то в народній музичній творчості всіх культурних народів ця єдність виступає досить виразно.

„Музика — каже Комбарье — почала своє існування, як магічна сила, від якої дики народи вимагали якихось особливих, надзвичайних чудес. Людина, що в ворожих явищах природи бачить вплив злих духів, протиставить їм заклинання в формі пісні, — і це її зброя і для оборони, і для наступу: таке походження музики. Трансформація цих духів у богів більш милостивих, перетворення попереднього заклинання в релігійний ліризм, організований соціально, а потім у мистецтво, що культивується

для нього самого, задля чистої насолоди, — оце три фази еволюції, що у кожного народу можуть дати схему історії музики".")

В цих словах відомого французького вченого вбачаємо ті широкі узагальнення, що дають можливість втілити всю різноманітність проявів музичного життя того чи іншого народу в певні рамки, поділити його на окремі головні епохи, що цілком допустимо і для історії української музики, звичайно, доповнивши і розвинувши деякі з наведених думок французького історика музики, пристосувавши їх до всього типового, що є в нашому музично-му житті.

Студіючи форми народньої пісенної творчості, що утворилися протягом віків культурно-історичного життя українського народу, не можемо не помітити виразного поділу їх на окремі групи, принадлежні до того чи іншого періоду в історії нашої музики, в залежності від тих типових пісенних форм, що домінують у той чи інший час: перша доба, передхристиянська, що постала, як поганський культ, що відзначає потяг людини до змагання з божеством, — ця доба дала нам величезну кількість обрядових пісень. Колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські й троїцькі пісні і врешті пісні весільні — от ті форми пісенної народньої творчості, які переважно бачимо в той період. Як і у всіх народів, обрядова пісня виavljaє найбільш чисту, недоторкану, незіпсовану стороннім нашаруванням форму творчого народнього духу. Тому такі дорогі нам ці пісні, що тхне від них паощами глибокої давнини, тому найбільш цікаві вони для фахівця-музики, що розкривають їйому очі на той первотвір, від якого починає він своє дослідження історії народньої музичної творчості.

Нескладність конструкції обрядової народньої музики постала з тих причин, що ця музика є витвором народу, все життя якого проходить ще в дуже примітивних формах. Звичайно, не може бути вийнятку і для україн-

ської обрядової музики: вона підлягає тим самим правилам, тим самим законам. А закони ці більш-менш спільні для всіх народів індо-европейської сім'ї, до якої належить і український народ. Порівняння музики індо-европейських народів наводить на думку, що першою добою в історичному розвитку їх музики була доба діятонізму; за основу творення музичних форм цієї доби треба вважати згадану вже нами натуральну гаму з її виразною рисою — діятонізмом усіх ступенів скалі, що разом ще з деякими характеристичними ознаками надає мелодіям цієї доби архаїчний відтінок.

Переважно на пісенних формах саме цієї доби спостерігаємо цікавий факт поступового збільшування діяпазону мелодій, факт, спільній музиці всього культурного людства, і українська музична творчість ще раз є доказом цього. Досліди проф. В. Петра, що слідом за П. Сокальським студіювали будову індо-европейської народньої пісні<sup>10</sup>), виявили досить виразно „три епохи розвою аріо-европейської і значить української пісні:” 1) найдавнішу діхордову добу, 2) середню трихордову добу і 3) нову тетрахордову добу — восьмизвучні ряди старовинно-грецьких ладів, що перейшли потім у церковні, а ще пізніше перетворилися в наш сучасний мажор та мінор. Так накреслено той історичний шлях організації звукового матеріялу від нижчих простих до вищих, складніших форм народньої музичної творчості.

В великій кількості музичних форм пісенних цього давнього періоду досить трудно встановити певну послідовність у виниканні тих чи інших видів музичної народньої творчості. Але все ж можна сказати, що значна частина обрядових пісень, в яких часто натрапляємо на відзнаки культу сонця, сягає до глибоких діб пралюдства. тих поганських часів, коли все життя людини проходило в безпосередній залежності від сил природи та її осередка-сонця. Колядки, щедрівки, веснянки, гайви<sup>11</sup>), далі обжинкові пісні, пісні весільні, похоронні голосіння — це

форми музичної творчості українського народу, що панують в ту давню добу. Всі вони відзначаються більш-простою двоколінною або трьохколінною формою вірша, менш простим складом мелодії, чистим діятонізмом її, неясним почуттям тональності через те, що нема певної, сталої тоніки. Це все наближає наші мелодії до старовинно-грецьких ладів, якщо не в повному їх обсягу, то в уривках з виразними ознаками того чи іншого ладу. Взагалі ввесь технічно-музичний склад пісень цього давнього періоду робить враження чогось специфічного, музично-особливого.

В розпізнаванні часу виникання тої чи іншої обрядової мелодії на допомогу історії знову приходять ті самі типові ознаки в формуванні первісних звукорядів, що їх ми вже згадували: інтервали кварти, квінти й октави (діхорд) — [c-f] [g-c'] звукоряд, зложений з двох кварт, далі китайська або шотляндська гама, тетрахорд, пентахорд і восьмitonовий лад.

Розглядаючи окремі види української обрядової пісні, найбільш ранніми з них повинні ми визнати ті, що безпосередньо постали як наслідок стосунків людини з природою. То — веснянки, з яких у свою чергу найдавнішими є ті, що висловлюють простий заклик людини до природи; останні в більшості складаються з діхордового звукоряду або китайського; цікаво, крім того, в піснях цього часу відмітити присутність ще й такого мелодично-го устрою, що не піддається зразу теоретичному обґрунтуванню, не підійде під ті чи інші з зазначених нами теоретичних формул. Але все ж, завдяки деяким загальним прикметам в їх музичній будові, їх треба віднести саме до найдавніших; на давність походження пісні вказують ще й другі дані, наприклад, дані філології. Таке явище в нашій народній музиці наводить на думку, що хоч теорія організації музичного матеріалу народніх мелодій і правдива в загальних своїх положеннях, але відносно української народної музики може потребувати перегляду і у

всякому разі доповнення, а в зв'язку з винайденими Лисенком українськими звукорядами, може й іншої постановки цього питання, іншого обґрунтування, іншого освітлення його. Тому, на нашу думку, цілком остаточної, конечної музичної системи в історії походження й розвитку народної української музики ми ще не маємо і лише до деякої міри користуємося тими даними, що добула сучасна наука про музику в цій царині<sup>12</sup>).

З заведенням християнства обрядова пісенна творчість українського народу набирає іншого вигляду, збагатившись на нові теми, навіяні впливами Візантії, а разом з тим втрачач вона і дещо з своєї архаїчності: діятонізм не проводиться так строго, межі мелодійного рисунку поширюються, ритмічна будова пісні ускладнюється. На зміну давніх первісних звукорядів приходять, так звані, церковні лади, перероблені з старовинно-грецьких. На пісні стас помітним вплив того церковного співу, що запанував на Україні-Русі в перші віки по заведенню християнства. Характерні коротенькі мелодійні звороти богослужебного співу іноді подибуємо і в обрядових піснях, що дає нам можливість встановити якщо не пізніше їх походження, то у всякому разі дальші нашарування в їх музиці під різними сторонніми впливами. Крім того, в цю приблизно пору починає з'являтися ціла нова форма народної піснетворчості, форма релігійної пісні, так звані канти, псалми і т. ін.

Вся характерна ознака церковних ладів, що прийшли на зміну первісних звукорядів, полягає в тому, що в них не помічаємо ясно тоніки, до якої стремлять усі інші звуки ладу, нема так званого уводячого тону, що утворює звичайну каденцію (закінчення), взагалі нема того об'єднуючого осередку, який один панує в сучаснім мажорі або мінорі і примушує нас мислити сучасний лад лише в гармонійному його значенні, тоді як старовинно-грецькі або церковні лади і по своєму устрою, і по залежності одногого щабля звукоряду від другого мають значення ли-

ше мелодійне, як певна звукова лінія, що не має сталої звукової точки (тоніки), або краще, має їх кілька: тут помічається якесь ніби роздвоєння тоніки — то перша нота відограє її ролю, то четверта або п'ята; це виникло завдяки будуванню церковних ладів (на зразок старовинно-грецьких) за допомогою сполучення двох тетрахордів.

$$[d - e - f - g] + [a - h - c - d]$$

або  $[d - e - f - g] + [g - a - h - c] - (d)$

Звичайно, мелодії пісень, збудованих на основі цих ладів лише незначно відрізняються від пісень попередньої епохи, тим більш, що пісні і давнішої доби іноді складалися на уривках (тетрахордах) того чи іншого старовинно-грецького (церковного) ладу, стаючи тим самим тою зв'язуючою точкою, що єднає всі пісні діяточної доби в одну спільну групу. „Мелодії сего типу — каже проф. Ф. Колесса — виказують зложеніс із кварти і квінти (знову ті ж первісні інтервали), основні тони яких проходять по черзі до значіння осередків мелодії. Боротьба межи тими двома осередками о панованні над мельодією удержанує увагу слухача в напруженню і надає сим пісням старинний характер”<sup>12</sup>).

Найбільш розповсюджений в українських народніх піснях є так званий церковний дорійський лад; але та-ж часто можемо здібати й інші лади, як от йонійський або еолійський, що нагадують нам сучасний мажор або мінор.

Появу церковних ладів у нашій музиці можна пояснити впливом Візантії, що давно вже мала їх і перенесла на наш ґрунт разом з християнством, богослужебними нотними книгами та письменством. Але можна допустити й те, що народні мелодії, збудовані на ґрунті церковних ладів, з'явилися й самі собою, без жадного стороннього впливу, без раніш продуманого пляну і, звичайно,

без жадних натяків на якесь теоретичне обґрунтування, а просто виникли з природного почуття людини до певного музичного порядку, до певної музичної системи.

Нижче наведено приклади, що показують згадану вище поступову градацію в утворенні обрядової української пісні:

*Moderato*

На-та Ду-на-е-чку, край бе-ре-  
ри - ну - ла во-да з Ду-  
жечку з Ду - на - ю ти-хо - го,  
на-ю, з бе - ре - га кру-то - го.

Ця „веснянка”, побудована на трихорді  $fis' - a' - h'$  і своїм музичним складом безперечно показує на давність свого походження: невеликий обсяг діапазону (квarta — е, що її стрічаємо в першому такті, до основного звукоряду не належить — вона є там лише як допомагаюча нота; так само треба вважати і  $g$  в першому і четвертому та-ктах), проста ритмічна форма, чистий діятонізм — все це свідчить про найдавнішу добу постання цієї пісні. Взято її зі „Сборника Українських пісень” Рубця, вип. II

Благо-сло-ви, ма-ти,  
весну за-кли-ка-ти, весну закли  
ка-ти, зи-му прово-жа-ти.

№ 2. Звідти ж і друга „веснянка”, збудована на п'ятитоновому звукоряді (шотляндська гама) G-A-c-d-f-[g].

Наступним прикладом буде досить цікава по простоті своєї мелодичної конструкції „щедрівка” (записана Леонтовичем), яку також треба віднести до обрядових пісень давньої доби:

Ще-дрик, ще-дрик, ще-дри-воч-ка!  
При-ле-ті-ла  
i т. д.

Побудована вона лише на трьох тонах: g'-a'-b' (h'') і є скоріше уривком якогось ладового тетрахорду, зв'язуючи таким чином в одну групу обрядові пісні доби діхордної або трихордної з добою ладів, з якої нижче наводимо четвертий приклад, написаний в так званому дорійському ладі (грецькому):

Ой, за-в'ю він-ки на всі на всі пра-з-ни-ки, Ой, ле-ле, ра-но та ра-щоб сонце гляну-ло ве-се-не-ко, сен-ко, сен-ко.

Ця дівоча обрядова пісня „троїцька” ясно вказує на ладове її збудування, не вважаючи навіть на присутність

чистого h в першому такті, що треба рахувати як проходчу ноту. Основний звукоряд її такий:

(G) — [A — B — c — d] — e

четири ноти зв'язані дужкою то тетрахорд грецького дорійського ладу (або церковного фригійського); тони g і e, що подибуюмо в цій пісні також є тонами повного восьмitonового дорійського ладу, який тут цілком не проведений, а лише в уривку. Що це не є звичайний a-moll, свідчить тон b, а також мелодійна модуляція в 4-му такті, де мелодія зупиняється на g<sup>15)</sup>.

З другої половини XVI століття вступаємо в наступну добу в розвитку української народної пісні, в добу, що мас вже зовсім інші музичні ознаки, що утворилися як наслідок східного впливу на народну творчість. Цей східний вплив, звичайно, був і раніш, це за часів половців, печенігів, хозарів, але умови політично-державного життя України-Руси тоді були такі, що сила опору цим впливам була досить велика, та й самі ті впливи ще не були остільки значні, щоб залишити свій слід в музичній культурі українського народу. Не те помічаємо в після-монгольський період існування України, коли вона втратила свою державну самостійність, підпавши під владу Польщі, яка утворила з військової української сили, козацтва, форпост на своїх східних кордонах проти нападів татарських орд. Ці безпосередні і досить довгі в історії України стосунки з монгольським Сходом і дали для української народної пісні багатий музичний матеріал, офарбований специфічним орієнталізмом.

З другого боку залежність України від католицької Польщі, що мала в своїй культурі багато від європейського Заходу, не могла не відбитися й на культурі українського народу. Але в українській музиці цей польський вплив з'являється трохи пізніше за орієнタルний, він стає більш помітним в штучній творчості народній, впливи ж східної музики на українську відбуваються в цей період на так званих думах козацьких та історичних піс-

нях. Невпинна боротьба українців з татарсько-турецькими племенами, козацько-польські війни, гайдамаччина і т. ін. — були причиною появилення цих форм української музичної творчості. Це зовсім осібний цикл української музики і може цей період музичного життя українського народу є головний, центральний. В піснях цього періоду заховано ті характерні ознаки української народної музики, що відрізняють її від народної музики інших сусідніх племен. Коли історичне життя України-Руси стало на зовсім інший шлях, коли напади степових хижаків — татарів та турків, примусили населення стати до запеклої боротьби з ворогами його державного життя і в цій боротьбі добувати собі „слави й волі”, — годі було думати про поважний, спокійний чистий діятонізм минулих часів. Для висловлення великого жалю, нестерпних страждань козаків у турецькій неволі, для оспіування геройчних подій величної боротьби Хмельницького з Польщею за віру та волю українського народу треба було шукати інших засобів — нових, найдужчих, найвиразніших. Ясно, що настрій людини того часу не можна було втілити в прості звуки діятонічного ладу. Отже, в піснях цього періоду і, особливо, в думах козацьких з'являються нові елементи, що утворюють специфічні українські звукоряди; в мелодії співів з'являються надмірні інтервали — секунда, кварта — через офорбування цих ступенів скалі, з'являється уводячий в тоніку тон, якого раніш ми не знали, хоч роля цього тону трохи інша, ніж в європейській октавній системі, бо, знов таки, він частіше відограє тут ролю самостійного в мелодії пісні тону, а не гармонійного засобу каденції. Мелодія пісень цього періоду — а період цей треба вважати за головний в історії української музики — не пориваючи остаточно з діятонізмом давніх церковних ладів і набираючи нових характерних і своєрідних<sup>16</sup>) елементів, надає всій українській музиці дуже оригінальний вигляд. У своїй розвідці „Про музичні народні струменти на Вкраїні” славний М. В. Лисенко по-

дає три своєрідні мінори, вироблені зі старих ладів; ці три звукоряди можемо вважати за суто-українські:

I. a - h - c - d - e - f - gis - a

це сучасна гармонійна мінорна гама,

II. a - h - c - dis - e - fis - gis - a

штучна мінорна гама з підвищеннем долішньої квінти, яка має значення уводячого тону, і врешті

III. a - h - c - dis - e - f - gis - a

підносна хроматична гама, так званий, мадярський тетрахорд.

На цих звукорядах збудовано більшість оригінальних українських пісень; але треба сказати, що багато українських пісень будуться і на звичайному мажорі або мінорі, як про це вже згадувалося вище. Однака появі тих двох головних ладів це прикмета останньої доби пісенних формувань — пісень лірично-побутових, танкових мелодій, жовнірських або рекрутських пісень, що під впливом сучасної музичної системи з її октавним укладом, з перевагою гармонійного елементу в самому способі будування мелодій втратили індивідуальність та своєрідність української народної музики попередньої доби, яка лучила в собі всю музичну красу давнього грецького ладу з оригінальними елементами східньої музики. Сучасна українська народня мелодія, це в більшості сумний елегічно-теплий мінор, але і в ній досить часто подибуємо щасливі ремінісценції характерної народної української музичної будови.

Головною формою другого періоду історичного розвитку народної української музики безперечно є думи козацькі та близькі до них історичні пісні. Перше свідоцтво про думи находимо в Аналах польського історика Сарницького; там під 1506 р. записано: ..Per idem tempus duo Strusii fratres. adolescentes strenui et bellicosi. a Valachis oppressi occubuerunt. De quibus etiam nunc elegiae. quas du mas Russi vocant. canuntur. voce lugubri et gestu canentium se in utramque partem motantium. id. quod canitur. exprimen-

tes: quin et tibiis inflatis rustica turba passim modulis lamentabilibus haec eadem imitando exprimit".

Тут Сарницький каже про двох хоробрих юнаків, братів Струсів, яких було знищено волохами... „про них ще й тепер співаються елегії, що звуться у русинів думами” Далі про думи згадують Стрийковський, Морштин, а в другій половині XVII ст. вони стають остильки відомими, що на них звертає увагу навіть шкільна пітника: так Bicollis Parnassus 1670 р. на запитання, що таке поезія, відповідає: „duplex est in sui prima divisione, scilicet, quod sit naturalis et sola facilitate ingenii et felicitate comparata, ut sunt nonnulli Paeanes, dumy Kozackie, non artificio sed natura laborante”.

Польський вчений Ф. Равіта писав колись, що тільки думи вповні виявляють дух і ввесь духовний склад українського народу. І це відноситься не лише до самого змісту думи; „Її мотив, її мелодія є теж дійсний, живий голос нашої історії, а обидві частини творять одно ціле, органічно зв'язане, що обопільно пояснює і доповнює” (Сластіон).

Для аналізи музики українських історичних дум у нас с досить матеріялу: назовемо реферат Лисенка „Характеристика музикальных особенностей малорусских дум и п'есен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем”, надрукований в I-му томі „Записок Юго-Западного Отдѣла Императорского Географического Общества”, до якого додано ноти дум і пісень, що виконував О. Вересай. Всіх п'ес надруковано там 16. В „Київській Старині” Лисенко надрукував ще думу „Про Хмельницького та Бабаща”, записану ним від кобзаря Павла Братиці.

Друга значна збірка дум належить Науковому Т-ву ім. Шевченка у Львові, яке пропонувало одному з своїх членів, відомому дослідникові української народної музики, проф. Ф. Колессі виїхати в наукову екскурсію, щоб за допомогою фонографа списати від кобзарів російської України думи та історичні пісні. На цю мету якимсь ама-

тором народної старовини, що його ім'я і досі невідоме, було пожертвовано 565 корон; наслідком цієї екскурсії були ціа томи „Мелодій українських народніх дум”, надрукованих в XIII і XIV томах „Матеріалів до української етнології” згаданого Товариства. До цих мелодій проф. Колесса додав велику і дуже цікаву розвідку „Про музичну форму українських народніх дум”, а також коротенькі біографічні замітки про декого з кобзарів. Крім того, той же проф. Колесса, зацікавлений українськими думами, як найвиразнішою формою української народної музичної творчості, дав ще одну великої наукової вартості працю: „Варіянти мелодій українських народніх дум, їх характеристика і групованнє”, уміщено в „Записках Наукового Т-ва імені Шевченка у Львові” т. CXVI.

Цікаво відмітити факт, що при улаштуванні екскурсії для списування дум професорові Колессі російський уряд (це було в 1908 році) заборонив їздити по селах і вишукувати кобзарів і тільки за допомогою відомого українського артиста-маляра Опанаса Сластіона, директора художньо-промислової школи імені Гоголя у Миргороді, який зібрав до себе по можливості всіх відомих йому кобзарів, професорові пощастило довести свою працю до кінця.

Згадані вище праці і дають можливість подати деякі думки щодо музичної форми українських народніх дум.

Майже всі вони, у всякому разі більшість, основуються на зміненій дорійській скалі. Ця зміна виявляється в підвищенні 4-го ступеня скалі, що надає кобзарським рецитаціям орієнタルний характер, бо надмірна секунда, яка з'являється між 3 й 4 ступенями скалі є характерна ознака східніх мелодій, які, що було вже вище згадано, мали вплив взагалі на всю нашу музику цього періоду<sup>17</sup>). Мелодія думи не має якоїсь сталої музичної форми, що її можна було б пристосувати до сучасних музичних формувань; з'явившись як імпровізація у співця-кобзаря, во-

на, завдяки його настроєві, немає цілої музичної лінії, а складається з окремих музичних періодів мелодійно-речитативного характеру, який більш відповідає тим почуванням, що переживає кобзар у хвилину творчості. Давні мелодії дум спокійно-прості в своєму рухові, а по самому устрою дуже близькі до церковних звукорядів. Переважаючим елементом в них є музична декламація (речитатив), і лише в закінченнях періодів мелодійний фактор переважає, даючи нам широко розвинену каденцію з барвистими тріолями та мелізматичними прикрасами. Що пізніша дума, то більш вбирає вона в себе пісенного елементу — мелодики, то дальша вона від церковних ладів, то ширший її мелодійний діапазон, який в давніх думах обмежується часто лише невеличкою групою тонів, то близчча вона до сучасного мінору з його уводячим тоном, що є ознакою скоріше історичних пісень козацьких, ніж дум. Мелодійна лінія думи переважно спадного характеру; вгору вона йде скоками, що сягають до інтервала квінти, сексти і навіть септими (див. думи Вересая, Братиці); це робить враження напруження, піднесення, мелодійного дисонансу, — вдолину ж спадає вона поступовим рухом по секундах. Такий устрій мелодії періодів дум надає цілісну, цілком викінчену в музичному відношенні форму.

Гармонійну будову дум можемо простежити завдяки акомпаньментові кобзи, самий устрій якої, а головне — гра на ній кобзаря, дає нам можливість занотувати гармонійне тло цеї форми народної музичної творчості, що утворюється із сполучення співу кобзаря та супроводу кобзи. Звичайно, гармонійна канва акомпаньменту кобзаря до цього співу досить примітивна і може далека від того поняття гармонії, яке надаємо цьому музичному елементові в сучасній музиці. Так, наприклад, можна здібати акордовий супровід у тій чи іншій його функції в тих місцях мелодії співу, де сучасний музикант його не поставив би. Присвялюючим акордом супроводу є безпека

речно тонічний тризвук, то в повному своєму вигляді, то (частіше) без терції; часто проводиться він протягом цілої музичної фрази, утворюючи при ній щось подібне до своєрідних органних тонів. Домінантовий же тризвук, який також часто подибуємо в супроводі кобзаря, найчастіше вживається з терцією (часто без квінти), а іноді дає навіть комбінації септакорду (особливо помітно це на речитациях кобзаря Михайла Кравченка). Цікаве крім того в гармонійному відношенні явище сполучення оригінального українського мінору мелодії думи з мажором супроводу, що дає багато незрозумілих для нашого вуха комбінацій; але й ці дисонуючі сполучення співу з інструментовим супроводом, які фахівець-музика відніс би до категорії безграмотної музики, остільки своєрідні і часто навіть музично-ефектні, що примушують нас поставитись до цього оригінального явища з іншими критеріями, ніж то ставить нам сучасна гармонія. Залишаючись на тому погляді, що форма думи є все ж таки форма гомофонічної (одноголосної) музики, не зважаючи навіть на досить ясне вживання тонічного або домінантового тризвуків, які особливо виразно виступають в каденціях (закінченнях) окремих уступів думи, думаємо, що подібне гармонійне оффарбування основного співу думи виникло, в більшій мірі, мелодійним шляхом, шляхом своєрідної контрапунктації мелодії, шляхом у всякому разі далеким від вимог новочасної гармонії.

Ритмічні особливості дум цілком залежать від ритму слів думи. Мелодія її має завжди форму речитатива, себто такого музичного стилю, що пристосовується до потреб тексту і до ритму слів, передаючи по можливості правильно природну декламацію, стараючись передати музикальною ілюстрацією зміст тексту, добиваючись тої „правди в звуках”, якої так домагалися вже в наші часи провідники ідей цеї правди: Вагнер, Даргомижський, Мусоргський, і якої досягли наші народні музики, кобзарі й бандуристи, з давніх-давен. Зважаючи на це, в думах

не може бути й такого правильного поділу на рівнозначні такти, не може бути окремих ритмічних частин мотиву, періоду, музичної фрази, там цілком свободна ритмічна форма, що наближається до ритму декламаційного, відкидаючи тим самим сучасну форму будови музичного твору на принципах тактової симетрії, припускаючи цю останню лише в певних, хоч і широких, межах (поділ думи на окремі уступи, які, правда, можна трактувати як поширеній період, складений з несиметричних тактів).

Близькими до дум є так звані історичні пісні. Треба думати, що в перші часи вони теж постали як думи і лише з плином часу, піддавшися впливам народної пісні, вони втратили характерні ознаки дум, наблизившися мелодійно-ритмічною конструкцією своєю до звичайної пісні. Це можна підперти фактами, що й тепер іноді можна

почути „думу” в виконанні співця-лірника, але та дума багато втратила в своїй типовій архаїчній красі — то вже

с історична пісня. Темп історичних пісень значно повільніший від дум, рецитація не така виразна, через надання майже всім нотам її однакової протяжності, нема тої жвавості, напруження, того піднесення. Хто знає, може пройде час і від наших дум залишиться тільки спомин про колишнє їх існування та записи їх, що дадуть можливість дослідувачеві-музиці простежити шлях перетворювання думи в пісню. В цьому нас переконують усі останні редакції як старих дум, пізніше перероблених вже сучасними кобзарями (Пархоменко, Кучеренко), так і новіших музичних формувань цього роду, що в своєму музичному устрою досить далекі від форми справжньої думи в її первісній формі.

З появою дум тісно також зв'язане існування народних співців-рапсодів: кобзарів-бандуристів та лірників. „Се переважно сліпці-каліки” — каже Колесса — „позбавлені найбільших радоштів життя, вони концентрують у собі силу почування, уміють вглиблюватися в духовне життя та перейматися людським горем”<sup>18</sup>). Були часи, коли вся Україна повна була таких співаків. Вони розходилися по всьому просторі рідної землі, несли свої пісні тим, від кого взяли їх. Колись існували цілі організації співців-сліпців, так звані співацькі братства або цехи, з певними звичаями, традиціями; найбільший розвиток цих організацій припадає на XVII-XVIII століття. На лівобічній Україні й досі заховалися та існують окремі „пан-майстри”, що до деякої міри зберегли давні цехові традиції і подекуди нагадують давні співацькі школи-цехи „нищенських” братств. Це цікаве явище своєрідного українського майстерзінгерства ще раз підкреслює факт великого значення — ролю музики в житті українського народу. Утворення подібних співацьких організацій з їх цеховим устроєм<sup>19</sup>), що безперечно є впливом західно-музичної культури, спричинилося не лише до поширення серед народу пісні, воно цікаве для нас ще й у другому відношенні — як імпульс співотворчості народ-

ньої, співотворчості, що постала цілком на оригінальному своєрідному ґрунті.

Остання експедиція для записування дум дала нам таких співців-бандуристів: Михайла Кравченка, Скубія (лірник), Говтваня (лірник), Дубину, Гончаренка, Пасюгу, Кучеренка й Древченка. Одні з них, заховавши в своєму співі чисту народню співочу традицію, донесли до нас думу в більш-менш чистій архаїчній красі її, другі ідуть на „виправлення” мелодії думи, додаючи дещо від себе, а іноді користуються навіть і вказівками освіченого інтелігента-музикі; звичайно, спів останніх, не виявляючи вже того побожного збереження всіх традицій народнього інтерпретування співу, не дає нам справжньої думи, її чистої форми. Не можна обминути тут і таких знавців кобзарського репертуару, як цитований вже Опанас Сластіон, відомий письменник Гнат Хоткевич, Ємець, що разом з тим являються і віртуозами гри на кобзі-бандурі. Вони багато прислужилися і збереженню думи і зацікавленості нею українського громадянства, яке так легковажно ставиться навіть до того, що найбільш характерним є в культурному житті нашого народу, до його музики. А були часи, коли майже при кожному панському дворі можна було здібати бандуристів або торбаністів. Є звістка, що навіть Петро I мав у себе при дворі простих козаків-бандуристів, що співали свої думи на царських урочистостях, а цариця Прасковія Івановна так і надто любила козацькі співи; мала також у себе в домі бандуристів і тодішня меценатка кн. Черкаська. А при Лісаветі Петровні наші кобзарі були в осібно великий шані: адже сам граф римської імперії Олексій Григорович Розумовський був колись простим придворним бандуристом<sup>20</sup>). Одним з відомих також бандуристів при дворі Лісавети Петровни був Григорій Михайлович Любисток. Про нього зберігся указ імператриці Анни Івановни, якого об'явлено по всіх світських і духовних установах. Справа в тому, що перебувши деякий час при дворі

цісарівни Лісавети Петровни, Любисток не зміг пристосуватися до придворного життя і втік до себе в Україну. Цісарівна звернулася до імператриці з проханням, щоб його було відшукано, і в наслідок її прохання був указ... „Велено публіковать объ ономъ Григорію къ синодаль-нымъ членамъ и во всѣ епархіи ко Архісреямъ въ духов-ную дикастерію въ Санктъ-Петербургское Духовное Пра-вленіе и ставропигіалніе монастырѣ къ властямъ указы послать, чтобы его, какъ въ домъхъ Архіерейскихъ, такъ и въ монастыряхъ и пустыняхъ и нигдѣ отнюдь не по-стригали и въ которыхъ мѣстахъ онъ объявится, то взять и прислать его въ Москву въ Святѣйшій Правительству-ющій Синодъ за калауromъ для съсканія ко двору Ея Величества по прежнему. А оной бандуристъ росту сред-няго, глазами слѣпъ, лицомъ бѣлъ, и гладокъ, волосы русые”... Через рік бачимо Любистка знову при дворі, а двадцять років після того скромний сліпий бандурист Любисток перевернувся в російського дворянина й заможного поміщика, що мав досить звучний титул: „Дво-ра Ея Імператорскаго Величества спѣвальной музыки тенористъ и російской дворянинъ”.

Закінчуочи огляд цього другого періоду в історії роз-витку української народної музики, разом з проф. Колессою треба сказати, що цей період є „дoboю розцвіту української народної творчости, що виробила взірці сти-лю і форми для пізніших часів”.

Третім і останнім періодом історії формування української народної музики є доба, що характеризується вже ознаками сучасної музичної системи, з октавним устроєм мелодій пісень, ясно означеного тонікою, замітним поділом на мажор та мінор, як два головних лади: світлий, радісний та сумний, модуляцією в рівнобіжну тонацію.

Форми пісень цього періоду досить різноманітні: пісні лірично-побутові, чумазькі, жовнірські, танкові мелодії, — шумки, коломийки, козачки, метелиці — і багато ін-

ших. Вони оспівують усі важніші моменти індивідуального життя людини, всі різноманітні настрої його душі виливачаються в тих мелодіях. Смуток-журба, радість, духовне піднесення, хвиля танечного весілля, всі найтонші переживання — все находить відгук у цих піснях. І тому так багато маємо пісень цього періоду.

Наближаючись своїм складом до новітньої сучасної музики, музична народня творчість цього періоду все ж таки і тут не пориває остаточно з оригінальною красою своєрідного укладу пісень давньої формaciї; все ж іноді почуються ті ж самі церковні лади, ті ж самі оригінальні українські звукоряди, але, правда, більш пристосовані до сучасної музичної системи, більш европеїзовани. Але ця европеїзація йде ще й у другий бік — негативний: ускладнення життя, місто з фабриками, військова повинність спричинилися до зіпсування чистих народніх мелодій, за смічення їх стороннім елементом, за яким ми вже часто не бачимо тої природної своєрідної краси, що така дорога й рідна нам у народній пісні, а що найбільш прикро в житті української музики, це те, що пісня, відірвавши-ся від свого натурального ґрунту, не маючи в народній товщі нових імпульсів до творення, занепадає в своєму розвитку, майже припиняється творчні нових пісенних форм, або вироджуються вони (під чужим впливом) у щось остильки неприродне й далеке духові нашого народу, що вважати їх за культурно-музичне надбання не можемо<sup>21</sup>). Тим більш відрадним явищем є те, що все ж таки з процесом ослаблення й занепаду поетичної творчості українського народу, що цілком природно в тих умовах життя, які прийшлися на долю його, ми до деякої міри помічаємо і виникнення нових пісень, власне, може й не зовсім нових, а тільки перетворення старих у той спосіб, що в давні форми вливається новий зміст. Таке перетворення можна простежити над коломийками, що так поширені в Галичині.

Отже, закінчуочи огляд конструкції пісень цього тре-

тього періоду в розвитку української народної музики, треба відзначити факт, що пісні цього останнього періоду вже легко вкладаються і в поняття сучасної гармонії з її головними акордами тоніки, субдомінанти та домінанти. Тому серед пісень новішої доби досить часто здібасмо пісні поліфонічного складу (хорові). Правда, іноді гармонія їх не може претендувати на сучасність і навіть бувас досить далека від гармонії сучасної європейської, що має своєю підставою простопадний (вертикальний) себто акордовий склад тої чи іншої музичної форми, тоді як гармонія української пісні, в даному разі, в першій природі своїй складається з поземих мелодійних ліній, так званих підголосків, які в своюму рухові складаються іноді в сполучення, заборонені сучасною гармонією, як от рівнобіжні квінти, октави, тощо. Така конструкція наближає наші пісні до пісень російських. Звичайно, такий устрій не виключає конструкції пісень і по законах сучасної гармонії, що і спостерігаємо на аранжировках Лисенка, Кошиця, Леонтовича, Степового та інших.

Отже, таким чином, спробуємо тепер подати в загальних рисах ті типові ознаки української народної пісні, що відрізняють її від пісень інших народів, що надають їй своєрідний, цілком оригінальний вигляд.

Завдяки тому, що українська пісня зародилася в ті давні часи, коли музика не могла знати тої чи іншої продуманої системи, а спиралася лише на природне кожній людині музичне почуття, яке все ж було початком такої системи, звичайно, і мелодійний склад пісень наших значно відрізняється від пісennих формувань нашого часу. Від простого мелодійного устрою давніх пісень на основі чистого діятонізму, де мелодія обертається у вузьких межах діхорда-тетрахорда, вона еволюційним шляхом приходить до досить широкого діапазону сучасної пісні, вбираючи в себе на цьому шляху деякі типові риси, що згодом допомагають встановленню кількох характерних сuto-українських звукорядів. Так, церковні лади через

офарбування (хроматизацію) деяких ступенів скалі творять нові звукоряди, що дають основу українським мелодіям. В самому мелодійному рисункові українська пісня також проходить довгий шлях від просто-спокійного, я сказав би, об'єктивного руху голосу до величезної сили почуття в ньому і навіть драматизму (думи) завдяки вживанню збільшених інтервалів, мелізматичних фігур, наглих скоків у мелодії, зміни деяких тонів скалі (невтральна терція). І в цьому українська пісня не має собі рівних. Пануючим ладом українських мелодій треба вважати мольовий, сумний; хоч, правда, є в українській народній музиці багато і мажорних мелодій, але в них бачимо менше того типового, чим означуються українські сумні мелодії; а крім того є ще багато, як бачили ми вже, давніх мелодій, що по своєму укладі не підійдуть під поняття сучасного мажору або мінору, мелодій характерних ладових, дс теж скоріше почувається строго-сумний спів, більший до мінору.

Про гармонію українських пісень, у сучасному розумінні цього музичного поняття, говорити можна лише до деякої міри, та й то в відношенні до пісень пізнішого походження, давні ж пісні безперечно були гомофонічні (одноголосні), — принаймні, нема жадних даних, що вказували б нам на гармонійну конструкцію давніх народніх пісень. Не зовсім підійде сучасна думка про гармонію до пісень пізнішого походження: велика частина їх утворилася штучно, шляхом аранжировки (розкладу) одного-голосової народньої мелодії на хор, так би мовити, шляхом штучного оброблення мелодії, одягання її в ту одіж, в якій вона не вродилася, і тут, звичайно, не доводиться розбирати гармонійної структури таких пісень, бо вона не є первісною (а тільки така може дати матеріал для аналізи); та ж частина пісень, що навіть у першому своєму вигляді має поліфонічну форму, також відкидає поняття сучасної гармонії; гармонійна будова цих пісень виникає з руху голосів у той спосіб, що один голос відограс

головну роль, а другі підспівують йому, утворюючи досить оригінальний народній контрапункт, який, звичайно, не підлягає навіть основним вимогам сучасної гармонії. Рівнобіжні терції, квінти, унісони й октави — ось ті інтервали, що утворюють гармонію українських пісень; ці контрапунктичні мелодії, переплітаючись одна з другою, складають оригінальний гармонійний рисунок пісні, що так відрізняється від акордових сполучень сучасної гармонійної музики. Все ж треба сказати, що гармонічна будова українських народніх пісень досліджена найменше і, власне кажучи, чекас ще свого дослідника, який розкрив би нам з більшою повнотою закони гармонії нашої народної музики.

Ритмічні особливості української народної пісні базуються з одного боку на тісному сполученні тексту пісень з їх музикою, з другого — висовують наперед чисто ритмічну будову мелодії, так що досить часто ритм її навіть не сходиться з граматичними акцентами тексту; таким чином, ритміка українських пісень являє собою широко розвинений елемент музичної форми, починаючи від вільного речитатива (похоронні голосіння, думи козацькі) до ясно означених ритмічних форм танкових мелодій з пісенними колінами, періодами, мотивами, взагалі зо всіма тими елементами, що складають музичну форму твору. Ми повинні сказати, що з боку ритміки українська пісня найбагатша між піснями інших народів. Праці проф. Колесси, Сокальського, деякі уваги в етнографічному збірнику Людкевича майже вповні з'ясовують нам ритмічну будову українських народніх пісень.

Таким чином, українська народня музика і по своєму походженню, і по тій загальній лінії свого розвитку є, як бачимо, парость музики загально-европейської і навіть іndo-европейської, бо виходить з тих основ музичних, що покладено для неї в віки глибокої давнини, десь в осередку прадавнього культурного світу. Але особливості історичного життя українського народу зробили те, що

українська музика, відокремившися від загально-європейського музичного мистецтва, пішла в своєму розвитку власним шляхом: заховавши в собі всі свої найоригінальніші своєрідні національні ознаки, багатство і красу своїх народних мелодій, вона даліше від них не пішла і, власне кажучи, ще й досі живе, обвіяна пащами народного мистецтва, народної співотворчості. Утихи та гноблення з боку Москви зробили те, що, роз'єднавшися з художнім мистецтвом культурного Західу, ми не утворили ще свого і живемо, повторюю, ще тими багатствами, які створив наш народ в часи, що найбільше сприяли його співотворчості.

В цьому своєму історичному житті українська пісня народня так багато перетерпіла, що ми тільки дивуємося силі та витривалості народу, який доніс її до нас у всій її пишній красі, дав нам чудову квітку у всій повноті її аромату.

Церква, що суворо і нетерпимо ставилася до народної творчості, вбачаючи там лише поганський блуд, половецькі та татарські навали, що взагалі нищили культуру старої Руси-України, а в так близько минулому влада російських царів, що була для нас не краща за ті татарські погроми і, нарешті, фабрика та негативні боки життя в касарнях — ось ті скорпіони, що нищили українську пісню, але задушити її не змогли. „Коляди з міст і сіл ученим виженіте, — каже Іван Вишенський, — не хочет бо Христос, да при його рождестві диявольські коляди місце мают, але собі їх в пропасть свою занесет”.

„Щедрий вечір із міст, із сіл в болота заженіте. — исхай з дияволом сидить, а не з християн ся ругас”.

„Волочельнос по Воскресенії, з міст і з сіл виволокши, утопіте. Не хоче бо Христос при своїм славнім Воскресенії того сміху і руганя диявольського іміти”...

Гетьман Скоропадський року 1719 видає універсал: „Універсал рейментарскій о вечерницах, кулачках і прочих зборах, аби викоренити”. Під загрозою „кійового

бою" наказувалося цим універсалом „сотникам, атаманам і воятам городовим і селским, а пані державці духовніс і свіцкіс дозорцам маєтностей своїх повеліли на-кріпко того постерегати, жеби од сего часу в городах, в городках і селах на помянутіс по вечерницах сбори, а комуто на богомерзкіс купалніс ігриска в Петров пост зви-кли і на кулачніс бої, через которое многіс здоровя, а іншіс лишаються і житія, що все з образою Божкою дієт-ся, ніхто нікогда і нігде сходиться і жадного безчинія, галасов і звадок, барзей з контентуючими великороссій-ськими жолнірами, через що нам особливая трудност, за-тівати не важился"...

Тасмне розпорядження міністра внутрішніх справ Валусва, видане по „Височайшему повелінню" в липні 1863 р. і далі такий же тасмний указ 1876 р. доводили до того, що на концертах такі невинні пісні як ..Дощик, до-щик капає дрібненько" — приходилося перекладати французькою мовою; звичайно, що траплялись сканда-ли, коли на всім відомий мотив публика слухала:

La pluie, la pluie,  
Qui tombe doucement...  
Je pensais, je pensais.  
C'est un Zaporoge, maman!

Про негативні наслідки впливів фабрики та касарень на пісню нема що й казати: вони на наших очах.

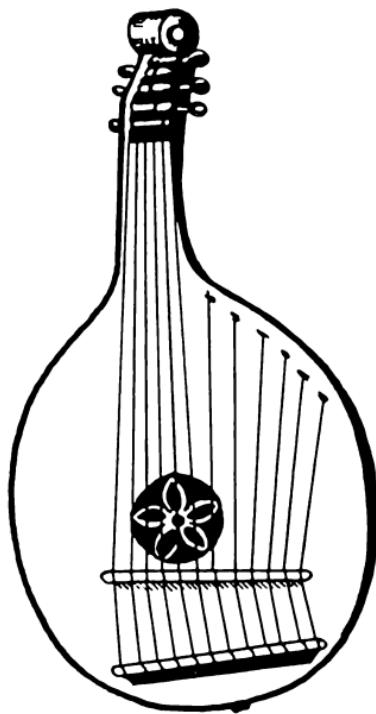
Отже, намалювавши в більш-менш повних рисах картину музичного життя українського народу від давніх часів до наших, з'ясувавши до деякої міри той музичний ґрунт, який спричинився до появи пісень, вважаємо не-обхідним сказати декілька слів і про українські музичні струменти, що мають величезне значення в музичному житті нашого народу.

По всьому просторі української землі знаходимо чима-ло струментів, які вживає наш народ. Одні з них, як от

кобза, бандура, ліра — були і є українськими національними струментами; вони найбільш улюблені і тому найбільш поширені; — другі вживаються лише в окремих місцевостях України; ще інші, мовити б, струменти інтернаціональні, наприклад, скрипка, — хоч і охоче вживаються нашим народом, хоч і любимі ним, але не є так характерні для нього.

Тепер кобза й бандура, як два окремих струменти, не існують. Але були часи, коли вони строго розрізнялися: це було два зовсім різних струменти. Кобза (угорське *koboz*, турецьке *çaruz*) — це давній струновий струмент, поширений в XVI—XVII стол. серед українського народу. Історичні дані свідчать, що кобза існувала ще у половців, татар та інших східних народів, що межували з Руссю-Україною. Половецька кобза мала дві струни, пізніше, коли вона перейшла до Русі, маємо кобзи в 8 і 16 струн. Інших відомостей про кобзу не збереглося.<sup>22)</sup>.

Те, що маємо тепер під назвою кобзи, є не кобза, а бандура, теж струновий струмент, але багатший на струни і досконаліший від кобзи, про яку Рігельман каже, що вона була в XVIII стол. мужицьким струментом; бандура ввійшла до вжитку спершу в багатших домах та між козацтвом запорозьким, а там, трохи згодом, перейшла до рук народніх співаків, остаточно усунувши з ужитку давню кобзу та перейнявши її назву. В руках цих співаків бандура-кобза збереглася і до нашого часу, тому цікаво буде трохи більше зупинитися на цьому струменті. Бандура складається з овального випуклого кузова, який зверху має настілку, що зветься дейкою; по середині дейки вирізана кругла дірка — голосник. Від кузова йде гриф або ручка з невеличкою головкою, куди застремлено кілочки, на які намотано 6 струн — бунтів. Крім того вздовж дейки проходять ще 6 або й більше коротших струн — приструнків з постійним строєм. Стрій бандури звичайно такий:



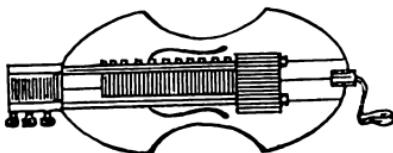
*Бандура*

б а с и									
g	c	d	g	a	d'	g'	a'	h'	cis <sup>2</sup>
тер- при- ція ма				п р и с т р у н к и				d <sup>2</sup> e <sup>2</sup>	
б у н т и									

Але бувають бандури і з іншим строєм, як от у Кравченковій бандурі:

B'—B—f—F—B—c'—d'—es'—f'—g'—a'—b'  
c'—d<sup>2</sup>—es<sup>2</sup>—f<sup>2</sup>—g<sup>2</sup>—a<sup>2</sup>—b<sup>2</sup>—c<sup>2</sup>—d<sup>3</sup>—es<sup>3</sup>—f<sup>3</sup>

Трапляються ще й інші строї, але й наведеного досить, щоб ознайомитися з цим нашим національним струментом.



*Ліра*

Ліра — теж дуже давній і оригінальний струмент, занесений до нас із Заходу, де в X—XII стол. відгравав значну роль.

Деякі історики музики кажуть, що були часи, коли ліра на Заході мала значення сучасного фортепіяна. З XV століття значення її підувало, але з XVI віку й досі вона стає найбільш поширеним струмента, і особливо на Україні. Ліра має три струни, дві з них, крайні, настроєні в квінту, а середня — в октаву до третьої. Мелодія на лірі виграється за допомогою дерев'яних клявішів лише на одній струні, дві ж другі, як незмінний оргельпункт, дають гармонійне оригінальне тло для неї.

Стрій ліри:

$\text{e}$ $\Lambda$	ліві крайні струни	середня	$e^1 - fis^1 - gis^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 -$ $e^2 - fis^2 - a^2$
-------------------------	-----------------------	---------	--

або: $a$ $d$	ліві крайні струни	середня	$a^1 - b^1 - cis^2 - d^2 - e^2$ $fis^2(f^2) - g^2 - a^2 - b^2 - c^3 - d^3$
--------------------	-----------------------	---------	---

Між українським людом окрім згаданих струментів, трапляються й інші, іноді дуже цікаві, як от струменти, що їх вживають гуцули: флояра та денцівка, зроблені на зразок сопілки, трембіта, — довга до 3-х метрів дудка, — ріг, дудка або коза, дримба, свиріль<sup>23</sup>), цимбали, бубон і, нарешті, поширена згадана вже вище скрипка; ці три останні струменти складають так звану тройсту музику, що приграє до танку.

Цікаво згадати ще торбан (панську бандуру), що походить з сімейства лютень і має характерну особливість — подвійний гриф; у всьому ж іншому торбан нагадує кобзу.



Торбан

Звичайний торбан має з приструнками до 30 струн.

Іноді ж були торбани, що мали навіть 60 струн, так званий „цілий торбан”<sup>24</sup>). Із українських співців торбаністів найбільш відомими були Григорій Відорт та син його Кастан<sup>25</sup>).

### ІІІ. ЦЕРКОВНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ПЕРІОДУ ОДНОГОЛОССЯ

З часу охрищення Україна-Русь вступила в нову fazу свого культурного життя: завдяки новим для неї формам християнського релігійного культу, що так глибоко відрізнявся від релігійних форм поганського культу, мінявся ввесь світогляд народу. Високі ідеї християнства давали імпульс для творення життя на нових підвалах, у них молодий народ бачив незчисленні багатства й велику силу для свого культурного розвою. Світ поганства вже не міг бути тим живим джерелом, що міг творити — він вмирав і на його руїнах зароджувалися нові форми релігійного (духовного) життя, які несли освіту, науку, мистецтво, культуру в безмежності свого розвою. Цю життєву силу християнства, його духовну цінність Русь почувала вже давно, недурно серед вищих верств її (князі Аскольд та Дир, кн. Ольга, а також найбільш культурно-розвинена торговельна кляса населення — купці,) ще за півтораста років перед офіційним охрищеннем Руси-України при Володимири Великім здібасмо в Києві значні християнські громади, що купчилися тут коло церкви св. Іллі на Подолі над Почайною<sup>\*\*</sup>); чужоземні джерела (Ібн-Хордадбег) також розповідають про руських купців, що називали себе християнами; в договорі Ігоря з Візантією 944 р. Русь християнська виступає поруч поганської; ще раніше слідом за походом Руси на Візантію в році 860, коли зав'язалися союзницькі стосунки між двома цими державами, царгородський патріярх Фотій посилає на Русь єпископа.

Таким чином ґрунт для прийняття нової релігії в Києві вже був, — і натуральний розвиток життя держави вимагав того, щоб вона офіційно стала на шлях загально-людської цивілізації, а це могло дати тільки християнство, яке перейшло до нас з Візантії, осередку тодішньої культури.

Разом з християнством прийшов на Русь-Україну і ввесь ритуал нової релігії і як необхідний атрибут її з'явився у нас богослужебний спів, клір співаків, богослужебні нотні книги. Звістки про цеходимо в Густинському літописі, який доводить, що князь Володимир привіз з собою з Корсуня першого митрополита Михаїла і інших єпископів, ієреїв та співаків; Іоакимівський літопис про це саме каже, що з Греції цар та патріарх Володимирові „прислаша митрополита Михаїла, мужа вельми ученаго, болгарина суща, и с ним четыре епископа и многи іереи, діаконы и демественники от славян”. З царівною Анною, що стала дружиною князя Володимира, прибув до Києва цілий клір грецьких співаків. Пізніше, за часів князя Ярослава (коло 1051—1053 р.), „придоша богоподзвізаеміи тріє п'євцы гречестіи с роды своими, от них же начат быти в русской земли ангелоподобное п'єніе, изрядное осмогласіе, найпаче и трисоставное сладкогласованіе, и самое красное демественное п'єніе в похвалу и славу Богу”.

Всі ці звістки, що трактують про початок церковного співу на Русі-Україні, дають ґрунт для багатьох гіпотез щодо самого походження богослужебного співу, а звідси також і його характеру. До останнього часу в дослідах історії давнього церковного співу України-Руси панувала думка, що спів цей не має безпосередньої залежності від співу грецької церкви, що на Русь пройшов він через посередництво південного слов'янства, і найскорше через болгар, які в історичному житті руських слов'ян відігривали значну роль, — а якщо грецький елемент і помічається в українському церковному співі, то це пояснюється фактом залежності болгарської церкви від грецької, що просвітила світлом християнства все південне слов'янство (Розумовський, Кашкін, Металлов). „Київські поляни, отримавши наприкінці Х в. Службу Божу, богослужебні книжки, ієрархію, кліриків та співців від болгар, і церковний спів змогли дістати лише такий,

який був у болгар, себто руські дістали від південних слов'ян грецький спів, але протягом двох віків перероблений слов'янами в народнім дусі, з мелодійними та ритмічними особливостями, з своєрідним фразуванням тексту, спів, що вилився в форми національно-слов'янські, близькі й рідні музичному почуттю слов'ян київських<sup>23</sup>). Звідси Розумовський (а разом з ним Кашкін) називав перший розспів руської церкви „греко-слов'янським”, вказуючи самою назвою на найбільш натуральний історичний шлях його походження. Доказом цеї першої гіпотези походження й характеру нашого співу може бути не лише наведене вище свідоцтво Іоакимового літопису. В історичному житті руських слов'ян ще до їхнього охрищення були періоди найтісніших стосунків з південними слов'янами і особливо з болгарами, що були християнами вже кілька століть. Такі стосунки не могли не дати належних наслідків, і от чому, ще задовго до охрищення Руси, масно в Києві і церкви християнські і християнську громаду і, звичайно, богослужебний спів, занесений сюди з Болгарії. Св. княгиня Ольга тримала у сібе повний церковний клір і мабуть складався він зі слов'ян-болгар; трудно припустити, що то були греки, по-перше тому, що і християнська руська громада та й сама кн. Ольга навряд чи знали грецьку мову, а подруге — почуття недовір'я, підозріння (про це не раз кажуть літописи), яке завжди було у слов'ян до греків, виключали цю можливість. Захисники цього погляду щодо походження українського церковного співу, задля обґрунтування своїх думок, звертаються ще до нотних книжок того часу (XI-XII в.—• давніші нотні рукописи українського церковного співу не збереглися; можливо, що вони не існували); прот. Розумовський каже: „порівняння грецького і нашого знаменного розспіву говорить лише про їх різницю”.<sup>24</sup>) З усієї кількості нотних богослужебних книжок того часу більша частина відрізняється від меншої тим, що має нотне письмо осібне, простіше, неподібне до

того, що вживалося в Візантії. Якщо припустити безпосереднє персмання церковного співу руських слов'ян від Візантії, то як пояснити факт, що нотні книжки з характерним типово-візантійським письмом менше вживалися, ніж ті, що мали нотне письмо простіше і носили сліди впливу слов'яно-болгарського? Очевидччи, тут може бути дві можливості: одна та, що залишає домінуючим елементом в церковному співі руських слов'ян елемент болгарський, підpirаючи це твердження і історичними умовами життя цих двох слов'янських народів, і свідоцтвами літописів, і порівнянням семіографії нотних книжок — грецьких та слов'янських і, врешті, логічними міркуваннями, для яких вище наведені дані є необхідними передпосилками; друга можливість — це існування в грецькій семіографії двох систем, з яких одна зберігає всю вибагливість, складність та заплутаність візантійського нотопису (давні кондакарі) і досить далека від того, що було звичайним у наших слов'ян, друга — навпаки — цілком подібна до нашого давнього знаменного письма. До останнього часу ця гіпотеза не знаходила собі певного підтвердження і лишалася тільки догадкою, проти якої було багато даних. Але в останні часи, завдяки дослідам К. Попадопуло-Керамевса, А. Преображенського та ін., удалось знайти з одного боку кілька справжніх грецьких нотних рукописів з відмінною семіографією, ніж та, яку знаходимо в давніх кондакарях (Попадопуло), з другого встановити спорідненість семіографії цих рукописів з нотними рукописами XI—XII в., що вживалися нашими слов'янами (А. Преображенський<sup>11</sup>). Це ставить питання в яснішому освітленні.

Третя гіпотеза С. В. Смоленського<sup>12</sup>), що проводить ту думку, що давнє-руський церковний спів має всі дані на предикат самостійності, національності, як по своєму походженню, так і по деяким сторінкам в своєму розвитку.

Здається, що у всіх цих трьох гіпотезах є чимало спіль-

них точок, що могли б з'єднати їх в одну широку гіпотезу, яка більш повно з'ясувала б нам питання про походження й характер давнього церковного співу України-Руси. Не торкаючись покищо цікавої думки Смоленського про самостійність походження й розвитку нашого церковного співу (хоч деякі міркування наводимо і з приводу цеї теорії), зупинимось на перших двох: греко-слов'янській (болгарській) та грецькій.

Історичні свідоцтва майже в рівній мірі багаті на матеріал, що підpirає як ту, так і другу гіпотези, і тому покладатись лише на них нема рації задля конечного висновку і з'ясування цеї справи; власне, здавалося б, що саме цей факт може помирити обидва погляди, з'єднавши їх в одну — греко-болгарську, але в трохи іншому її вигляді, ніж той, що знаходимо його у Розумовського, Кашкіна, а саме: маючи на увазі, що найдавніші богослужебні нотні книжки з'являються на Україні не раніше XI віку, а церков християнська існувала на Русі вже з IX віку, треба припустити, що найдавніший церковний спів прийшов до руських слов'ян не шляхом вивчення його з нотних книжок, — чи то болгарських, чи то грецьких, — а просто з голосу, через співоцьке минуле, традицію. Це цілком природно і для того культурного розв'язня руських слов'ян і завдяки тій здібності їх до співотворчості, яку завжди вони мали. А якіцо це так, то також природним буде й те, що чисто грецький церковний спів чи в складній, чи в простій своїй формі був би чужий і незрозумілій, і досить трудний для вивчення нашим слов'янам в значно більшій мірі, ніж церковний болгарський спів; тому, ідучи по лінії найменшого опору, ми повинні прийти до думки запозичення церковного співу від болгар. народу, що мав більше спільногого з Руссю.

Таким чином період християнського життя України-Руси до офіціяльного її охрищення проходив під безпосереднім впливом болгарської культури, яка цілком припускала можливість навіть самостійного розвитку русь-

кої культури; звідси стає зрозумілою і гадка Смоленського про своєрідний національний давній церковний спів на Русі. Вплив же грецький міг відбиватися на ньому лише остільки, оскільки він був помітний у болгар, та навіть і того менше, бо якщо болгарська культура могла ослабити його, то те ж саме можливе було і в культурі українській; отже цей грецький вплив на останню ставав ще менше помітним.

Так було до охрищення Руси. З кінця ж Х століття, коли Володимир Великий оголосив християнство пануючою вірою у своїй державі і коли в справах релігійних були зав'язані тісні й безпосередні стосунки з Візантією, вплив грецького церковного співу на спів української церкви виявляється в більш активних формах: так, менше ніж через 100 років після охрищення Русь має вже грецькі нотні книжки (кондакарі), грецький церковний спів та грецьких учителів співу — доместиків, протопсалтів; „царицин” клір, що прибув з Греції разом з царівною Ганною, мабуть складався цілком з греків і можливо, що в своїй внутрішній організації нагадував придворні візантійські хори з усією їх пишнотою; в Києві наприкінці XI та з початку XII століття стає відомим двір доместиків (співців) за Десятинною церквою, — „идѣже есть двор деместников за святою Богородицею над горою”, — як каже літописець; Києво-Печерський Патерик говорить про Стефана, що під час ігumenства преп. Теодосія був обраний братією монастиря за доместика або розпорядчика церковного уставу; з літописів довідуємося про Мануїла (1053) — співака і учителя церковного та світського співу за часів князя Ярослава, Мануїла-скопця, теоретика й знавця церковного співу. З поширенням християнства за межі Київського князівства здибаємо Кірика-диякона, доместика церкви св. Богородиці, Луку, домественника Володимирського. При дворі галицького князя-короля Данила здибаємо в Перемишлі Митусу — співака. Під керівництвом грецького духовен-

ства закладаються при руських церквах школи, де між іншим учили й церковного співу; проте не збереглося ніяких відомостей, як саме учили в тих школах співу, не збереглося також від того часу жадного підручника або теоретичного твору про церковний спів.

Таким чином, якщо початок християнства на Україні-Русі проходить у безпосередній залежності від болгар, то дальший розвиток його набирає і чисто-грецьких впливів, що особливо виразними стають з XI віку. Але до тої пори церковний спів на Русі остатільки міг усталитися, зміцнитися, набрати оригінальних циро-слов'янських (а може вже й українських) рис та форм, що міг витримати й сильний натиск грецької церковної культури, міг уже змагатися з нею за свої набуті ним, своєрідні, форми. Не кажучи про деякі менш помітні сліди західно-латинського церковного співу, а також більш виразні ознаки співу східно-грецького (сирійсько-єгипетського), ми з даних історії та церковної археології, а також палеографії, зупиняємось лише на двох моментах в нашему церковному співі, а саме: на слов'яно-болгарському та грецькому (візантійському).

Отже, аби розкрити питання, який то був наш давній церковний спів, ми повинні раніш відповісти на подібне питання в відношенню до болгарської церковної музики й до грецької; розкривши його, дальшим нашим завданням буде: що саме з церковного співу та з церковної музичної системи цих народів перейшло до музики української церкви. Лише в такий спосіб можливо було б підняти хоч трохи завісу над тим досить темним місцем українського культурного життя, що маємо в нашему давньому церковному співі.

Але по тих даних, що наука досі здобула, не багато можемо з'ясувати.

Про болгарський церковний спів історія не дає нам жадних певних вказівок. Церковні книги з болгарською нотописсю до нас не дійшли, — те, що маємо від болгар,

належить пізнішому часові — XIII або ~~XVI~~<sup>XV</sup> віку, та й то тяжко сказати з певністю, що в тих пам'ятках нотопись болгарська. Можна б гадати тоді, що болгари вживали церковних книг з грецькою семіографією, але й таких в період VIII—X в. в. не знаходимо. Лишається одне: по-ле для здогадок, логічних міркувань та гіпотез. Вони приводять нас до того, що первісний грецький церковний спів, розроблений по осьмогласію, перейшов до болгар через посередництво македонських та солунських греків, що завдяки сусіству зі слов'янами часто добре розуміли їхню мову, їхні звичаї та взагалі весь уклад їхнього життя. Теж і з самого боку болгари могли поволі знайомитися з грецькою культурою і переносити її до себе. Ці два елементи: еллінізований болгарин та слов'янізований грек могли дати сприяючий ґрунт для утворення церковного співу в слов'янських землях, і в першу чергу в Болгарії. Не маючи зафіксовання в сталій співочій семіографії, цей спів з плином часу все більш відходив від свого прототипу (грецької церковної музики), вбираючи в себе або елементи власної (народньої) співотворчості, або елементи музики інших культурних народів, наприклад латинського Заходу. Так, із грецького осьмогласія у болгар могла виробитися своя власна система осьмогласія, свій богослужебний спів, осібний від грецького. Перенесений же на Україну-Русь, він ще більше втрачає спільність з грецьким і творить сприяючий ґрунт українсько-слов'янським племенам для утворення своєї власної музичної системи та свого власного церковного співу. Тут і з'являється можливість говорити про оригінальність та самобутність нашого давнього церковного розспіву — знаменного.

Що ж знаємо про церковну музику греків тої ж доби? За часів до Івана Дамаскина (IV—VII в.) церковний спів грецької християнської церкви остатільки було вже розроблено практично, що залишилося тільки привести все здобуте до певної системи, що під силу було тільки такій

високо-освічений і талановитій людині, як був Іван Дамаскин. Це тим більш було необхідно, що теоретичного розроблення питань церковного християнського співу не було зафіксовано в якомусь теоретичному трактаті і взагалі не було навіть просто записано. Система осьмогласія, що упорядкував Іван Дамаскин, виросла з давнє-грецьких ладів, які вже мали досить стало теоретичне розроблення. Головною характеристичною ознакою ладу були так звані пануючі та конечні звуки його, вони з'ясовували всі особливості того чи іншого ладу; ці властивості ладового устрою давнє-грецьких мелодій передалися і до церковного грецького співу і вмістилися в системі осьмогласія. І тут „пануючі і конечні звуки займають центральне положення в мелодійному будуванні і звичайно обертаються серед підлеглих їм ступенів ладу: кінцевий звук оточується тонічною групою ладу, а пануючий — домінантовою”<sup>31</sup>). Октоїх Івана Дамаскина має вісім гласів, до яких додано назву давнє-грецьких народніх ладів: дорійського, фригійського, лідійського і т. і. На ноти, що писалися тоді особливим написанням, було покладено лише перші стихири кожного гласа („самогласні”) і перші тропарі кожної пісні канону (ірмоси), по їх зразку співалися всі інші тропарі канону. Теорію восьмигласового співу склав Ів. Дамаскин разом з Козьмою Маюмським; розроблено її в граматиці та книзі „Святоградець”<sup>32</sup>).

Головні області обертання гласових мелодій в діятонічних ладах наступні:

D — E — F — G —	— A — H — c — d —
плагальний 5.	
— e — f — g — a	

автентичний 1.

автентичний 2.

E — F — G — A — H — c — d — e — f

плагальний 6.

— g — a — h

автентичний 3.

H' — C — D — E — F — G — A — H (B) — c —

плагальний 7.

— d — e — f

автентичний 4.

C — D — E — F — G — A — H — c — d — e —

плагальний 8.

— f — g

Крім цього до характеристичних особливостей кожного гласу треба віднести типові мелодійні уривки-мотиви („попівки”), себто такі звороти мелодії, що, належачи до певного гласу, дають можливість пізнати по них останній. Уесь устрій давнє-грецького церковного співу носив мелодійний характер, не допускаючи гармонізування мелодій; так церковний гречський спів зформувався із гречкої ж світської музики, що також не знала гармонії.

Окрім гласового устрою церковних гречських мелодій Ів. Дамаскинові приписується ще й введення в практику церковного співу особливого нотного письма (невматичного), що було переходовим ступенем від хірономії, нотопису повітряного, який склався на підставі тих знаків від руки диригента, що вказували співцям ті чи інші особливості в співі. Деякі історики та музики-археологи (Фетіс, Фляйшер) знайшли навіть рукописи з нотними знаками з надписанням на них імені Івана Дамаскина.

В X—XI в. візантійський церковний спів втрачає свій

строго церковний вигляд, вбрали в себе елементи світського співу: пісенно-театральний характер мелодій, ку-черявість та мережаність їх, розвинену ритміку, а також театральну добірність у виконанні. Церковний спів того часу віддалився від строго молитовного настрою співу попередніх (VII—IX) віків, ставши необхідним атрибутом пишних релігійних церемоній та служб візантійського двору. Історик Кедрен докоряє сучасників Константина Порфирогенета (Х в.) патріярхові Теофілакто-ві, що при ньому проникли до Служби Божої світські пісні з непристойними обрядами. Георгій Скліца (XI в.) говорить про того ж таки Теофілакта, що він поставив співакам за доместика церковного Евфимія Касні — і вони навчились „диявольським оргіям, нечестивим воплям, співам земним”.

Приходячи до тої думки, що церковний спів давньої України-Руси та його семіографія прийшли до неї не безпосередньо з Візантії, а через посередництво східного слов'янства, а саме через болгар, ми тим самим повинні визнати і деякий самостійно-національний кольорит цього співу і кольорит не тільки загально слов'янський, але й національно руський, що відбивав навіть до деякої міри і характер народної музики; візантійський же вплив на нашу церковну музику прийшов пізніше, коли знамений розспів (давнього періоду) в своїх основних мелодійних рисах був уже зформований. Візантійський характер співу скорше відбився на нашому так званому демественному розспіві, що в скорому часі по охрищенні Руси-України проник туди разом з демественниками-співцями з греків. Не ґрунтуючись на осьмогласії, маючи багато елементів далеких від строгої церковної музики, цей розспів зайняв в історії співу давньої української церкви другорядне місце в порівнянню його з знаменим, можливо, що власне через нього та ще через кондакарний грецький спів з його особливою семіографією ми втратили певний шлях для з'ясування й зrozуміння нашого

давнього знаменного розспіву; поновити його можемо лише за допомогою ретроспективної методи, розкриваючи основний голос (*cantus firmus*) розспіву шляхом по-слідовного розкриття знаменної мелодії, спершу в нотно-лінейному його вигляді; потім через рукописи XIX, XVIII та XVII ст. доходимо до Мезенцівських перекладів, які рахуємо за досить авторитетні і при тому, завдяки дослідам С. Смоленського, цілком зрозумілі для нас; далі йдемо до рукописів періоду давнього хомового співу, рукописів безпризначничих і, таким чином, доходимо до первісного *cantus firmus* нашої давньої знаменної мелодії. Звичайно, оскільки легко простежити знамений спів по рукописах та книжках XIX—XVII ст., остільки трудна ця справа з XVI століття і даліше, до моменту складання давнього знаменного розспіву; тут знову доводиться користуватися лише гіпотезами.

Кажучи про знаменну крюкову семіографію, Александр Мезенець в своїй праці „Ізвѣщеніе о согласнѣйших помѣтах во кратцѣ изложенныхъ: (со изящнымъ наимѣреніемъ) требующимъ учитися пѣнія” 1668 р. такоже про початок церковного співу на Русі: „Первіе же убо бѣша въ началѣ сего знамени творцы и церковніи пѣсно-рачители, во столичномъ россійскія державы богоспасаемомъ градѣ Киевѣ. По нѣколикихъ же лѣтѣхъ отъ Киева сіе пѣніе и знамя нѣкими люборачителями принесеся до великаго Нова града. Отъ великаго же Нова града распространяся и умножися толикимъ долговременьствомъ сего пѣнія ученіе, во вся грады и монастыри великороссійскія епархіи и во вся предѣлы ихъ... Сие же убо таинственное, сирѣчъ скрытое и сократительное знамя учинено и снискано и сими имены прозвано прежними славенороссійскими церковными пѣснорачителями и знаменотворцами, до настоящаго сего времене за четыре ста лѣтъ и вищае: понеже во многихъ харатейныхъ ірмологіяхъ и прочаго церковнаго пѣнія съ симъ знаменемъ книгахъ обрѣтохомъ лѣтописная подписанія: кто которую знаменного пѣнія кни-

гу писал; и яже в ней писанная любомудрствовал, и в коем градѣ, или монастырѣ, и в которое время, и при каковом случаи"...

Отже для нас цікаве тут свідоцтво Мезенця про початок церковного співу власне в Києві, а також і час його виникнення („за четыре ста лѣт и вищше”); звичайно, останнє для нас не може бути конечним, тому що історія подає нам і значно раніші джерела про існування на Русі церковного співу, ніж ті, про які каже Мезенець (ХІІ—ХІІІ в. за його вказівками).

Києво-Печерський монастир, що з перших же років свого існування почав проводити ідеї християнства серед руського народу, не міг бути байдужим і в справах церковного співу. Так, по дорученню преп. Теодосія, інока Печерського монастиря Єфрем списав „в порядкѣ весь Устав студійского монастыря, как воспѣвают иѣсонопѣнія и читают чтенія”. Устав, що склав патріарх Олексій (1025—1043), відбиває на собі разом з чинами богослужебними і порядками студійськими, які домінують там, іще й чини і порядки єрусалимські, атенські, константинопольські. У нас збереглися списки цього Уставу від кінця XI ст. Цей Устав у відношенню до практики церковного співу, ідучи за правилами студійськими „з одного боку встановлював чин, розмір і порядок осьмогласного співу, з докладною вказівкою, що, коли і як повинно виконуватися при Службі Божій і таким чином вводив у практику церковного співу руської церкви певну впорядковану і закінчену систему церковного осьмогласія („осьмогласіе изрядное”), з другого — давав місце виконанню співу і не по осьмогласію, а в музично-художній способ, по законах і прийомах музично-співочого мистецтва, по знаках повітряно-співочої семіографії, по хірономії”<sup>31</sup>). Крюкові нотні знаки цього Уставу, що дійшов до нас<sup>31</sup>), звичайно, не в оригінальному вигляді, а в пізніших списках, „мають той самий вигляд, ту саму систему крюкових знаків, що ними написані всі богослу-

А Н Н О . 0 0 0 0 Ч Г 0 0 0 0 Г Т Л 0  
 М В Т · К О І О · Л Ю Т Т Б Б ·  
 Б ъ Ч А · М Ч А · Н ю Ч Л И Г А · В ъ ·  
 О К Д · Е Т О Й О · Б О Р И С А · Н Г Л Т Б А ·  
 Э К О · Г Л А Д · Т · П О · Д В А Д Н А ·  
 Т ъ С И Н Н И Н Я · Д Ъ В А Н В · С ъ ·  
 Б ъ б ъ й О П Р Е Х Е Х Е 9 С Л А Г А ·  
 Х А А А В ъ б ъ д П А · Я П А Ч ·  
 М А А А А Т б ъ В А · А Ѹ А ·  
 ю · М О Ч · У И И У Е · О И И ·  
 К А Х Р И Н И И Н С Т О Й О ·  
 Х О Ч В А Х А Х А А Й Г Р О Д М А

Кондакаріє „ знам'я ” XI в., близьке до візантійського.

жебні нотні книжки домонгольського періоду й пізніше і яка існує й до нашого часу лише з невеликими варіантами й доповненнями” (Металлов). Це показує, що вже з того давнього періоду наше знам'я прийняло більш-

менш сталий характер, при чому характер, офарбований елементом самобутності, що видно вже по тих відмінах від грецького кондакарного нотного знамени, коли порівняємо його зі знаменем Уставу.

Таким чином, ґрунтуючись на вищеноведеніх фактах, загальна картина стану церковного співу на Україні-Русі в той давній період виявляється в такому вигляді: увесь перший „Круг” церковного співу прийшов на Русь з Греції, але не простим шляхом, а при посередництві південних слов'ян, і скоріше за все — болгар, що мали вже і слов'янський переклад богослужебних книжок, і грецький спів ослов'янений.

Найдавніші пам'ятки руського церковного співу — нотні книжки — не сягають раніш XI століття; ґрунтуючись на їхньому тексті та крюкових знаках, що до деякої міри вже розібрани, констатуємо, що той спів був мелодійний (одноголосний), і повинен був мати декламаційний характер, де словесний ритм керував ритмом музичним: довгість та короткість складів тексту, а також наголоси в головних та другорядних частинах речення, не тільки впливали на довгість музичних звуків у співі, але до деякої міри вимагали підвищення або пониження голосу. Зрозуміло само собою, що при перекладі грецького тексту на слов'янський всі ці текстові ознаки мінялися, що впливало і на зміну мелодійного малюнку співу: таким чином поволі вироблялися певні форми свого власного церковного співу. Нотні книжки руської церкви перших віків її існування (приблизно до XIV—XV віку) значно відрізняються по формі тексту та нотних знаків від книжок наступних віків, а ті в свою чергу відмінні від дальших. Це дало підставу для поділення всього нашого співу на окремі періоди.

Перший період так званого „истинорѣчія”, себто така комбінація тексту й співу, коли слова богослужебного твору писалися так, як вони чулися; особливості ж тодішньої вимови були такі, що, наприклад півголосні ъ, ь та

й, що тепер не вимовляються, мали над собою навіть окрім нотні знаки і очевидчаки вимовлялися. Нотні знаки, що ставилися над текстом, звалися крюками або „зnamенами”, а перша найдавніша система нашого церковного співу звідси дістала назву „зnamенного розспіву”. „Знаменный распѣв, несомнѣнно есть распѣв греко-славянскій т. е. образовавшійся из древнѣ греческого пѣнія в землях славянских и получившій там свою особенную семіографію”<sup>10</sup>). Але зі сказаного вище можна зробити висновок, що для зnamенного розспіву не був чужим і елемент своєрідно-національний, що підтверджується ще й фактом творчості руських співців: так, в нотних книгах того періоду здібаємо служби руським святым Теодосієві Печерському, Борисові й Глібові, Миколі Чудотворцю.

Основні мелодійні риси і взагалі ввесь музичний склад цього розспіву дійшов до нашого часу і зафіксований нашою нотно-лінейною системою майже в тому вигляді, яким він був і в давні часи. Правда, завдяки тому, що самий мелодійний устрій зnamенного співу складався в той спосіб, коли кожний глас мав ту чи іншу кількість характерних мелодійних фігур або „попъвок”, з яких складалися богослужебні співи, — скоро в зnamенному розспіві з'явилися так звані переводи, себто способи співу тої чи іншої церковної пісні на основі тих гласових, „попъвок”; а зважаючи на те, що таких „попъвок” була досить велика кількість (до 100), то і розспівання одної церковної пісні можливе було в декілька переводів<sup>11</sup>). Але це все не затемнювало основних мелодійних особливостей зnamенного розспіву, строгої церковності та релігійності його музики, що все разом дає вдачний ґрунт для оброблення цього розспіву в вищі форми сучасного церковно-музичного мистецтва.

Щодо нотних знаків зnamенного розспіву — крюків або знамен — то треба сказати, що вони більше мали перерім в своїй еволюції і остаточно зформувалися лише на-

прикінці XVII століття. Система крюкової семіографії в своєму основному вигляді нагадує західне невматичне нотне письмо власне в тому, що як те, так і друге скоріше служать цілям мнемонічним, являються допомагаючим засобом, щоб краще запам'ятати мелодії співу, а не виявляють собою точних даних про високість тону, його ритмічний рух, напрям мелодії і т. і. Не маючи такого усталеного абсолютного музичного значення, передаючися від одного майстра церковного співу до другого шляхом традиції, крюкова система музичного означення співу що дальше, то більше втрачала в своїй ясності, ускладнялася, заплутувалася, що й було причиною переходу до ясної нотолінійної системи. Разом з семіографією давнього знаменного розспіву існувала в ту добу й семіографія грецьких кондакарних церковних мелодій, а також і особливе знам'я демественного співу; але досі цю семіографію не досліджено остільки, щоб була можливість перекласти мелодії тих розспівів на нашу сучасну нотну систему.

Така в схематичних рисах картина богослужебного співу України-Руси приблизно до XV століття; дальший розвиток його набирає інших форм. Завдяки втратенню самостійного державного життя і підпаденню України під владу Литви, а потім Польщі, культурне життя нашого краю йде іншим шляхом, відбиваючи на собі впливи латинського Західу.

#### IV. ЦЕРКОВНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА: ДОБА ГАРМОНІЙНА

Коли саме з'явилися на Україні перші церковно-музичні твори, написані не для унісонового хору, а гармонізовані на хор, що складався з окремих більш-менш самостійних голосів, — трудно сказати; сучасні музичні досліди в цій справі не дійшли ще до певних висновків

і для музики-археолога є ще досить праці на цьому полі. Але гіпотези щодо початку гармонійного співу на Україні були різні; була навіть думка (Митр. Макарій: Історія русской церкви), що гармонійний спів на Україні-Русі існував ще за часів Ярослава „трисоставное сладко-гласованіє”, але пізнішими дослідами цю гіпотезу відкинуто. Звичайно, трудно думати, щоб руська церква, діставши від греків церковний спів одноголосний, змогла перетворити його в гармонійний шляхом власної музичної роботи або творчости. Народній спів (пісня давнього періоду) не мав навіть і зачатків гармонії, музика візантійська, як одноголосно говорять про це її дослідувачі, Беллерман, Фетіс, Амброс, Геварт, Ріман та інші, — також не знала гармонії. Очевидно гармонійний „партисний” спів виник вже на Україні-Русі пізнішої доби і виник не сам собою, а під якимсь зовнішнім впливом, а саме: впливом музики Західу, що значно раніше мала у себе поліфонію. Звичайно, не може бути сумніву в тому, що на характер гармонії церковного співу найдавнішого періоду поліфонії української церковної музики впливали й свої власні, так мовити, тубільні властивості тої музики, як наприклад своєрідна пізніша контрапунктизація народніх пісень (підголоски), але то торкалося характеру гармонійного церковного співу, створення ж його, перші стадії формування його скоріш за все проходили під стороннім впливом і свого власного ґрунту не мали; цей сторонній вплив, повторюю, йшов до нас із Західу через католицьку Польщу, що в своєму церковному співі давно вийшла вже поза вузькі межі гомофонічної музики, переживши всі стадії поступового перетворення мелодійного співу в гармонійний, спершу в примітивному organum-i Гукбалльда, diaphon-її Гвідо Арецького (Х-XI в.в.) і потім у творах контрапунктистів старо-французької та нідерланської школи<sup>1</sup> (XII-XIV в.в.). Таким чином, Захід далеко попередив Схід і в той час, коли пам'ятки богослужебного співу православної української

церкви, нотні богослужебні книжки, були до останніх років XVI ст. виключно одноголосні, — західня латинська церква мала вже в своїй богослужебній практиці всі здобутки славних творців доби контрапункту.

Таким чином, цілком природно з'явився і в українській церкві цей новий гармонійний спів, запозичений у культурного сусіда. Але крім цеї чисто зовнішньої причини для утворення сприяючого ґрунту для проникнення гармонійної музики до нашого церковного співу, були ще й інші, глибші. Католицька пропаганда серед православного населення України зробила те, що частина його стала переходити в „латинську віру”; проголошення унії в Берестю 1596 р. узаконило це роздвоєння. Релігійна боротьба на Україні набирала широких форм. Одним із засобів приваблення православних до католицизму і був той гармонійний спів, що давно вживався в католицькій церкві. Православні українські братства, біля яких гуртувалися свідомі верстви українського населення, звертають увагу на це і роблять зусилля, щоб завести й у своїй церкві подібний спів. Так, львівське братство звертається до патріярха Мелетія Пігаса з запитанням про можливість заведення у православній службі партесного (гармонійного) співу. В своєму посланні до всіх православних Польщі (1594—1598) патріярх каже: „Що скажемо про музику? Те, що восхвалимо Бога живим голосом або голосами, як, де і в кого який звичай співати Богові... Ми не робимо догани ні одноголосовому, ні многоголосовому співові, аби він був відповідним і благопристойним. Але щодо шуму та гудіння бездушних органів, то Юстин-філософ і мученик забороняє його і ніколи це не вживалося в східній церкві”... Очевидччики, що думка проведення гармонійного співу в православній українській церкві була вже давно і православні братства чекали лише на санкцію грецького патріярха. Це можна бачити з факту, як учні школи львівського братства зустріли в 1591 році митрополита Михаїла „тремя лика-

ми", — факт, який свідчить, що у львівській школі справа навчання співу вже тоді була поставлена досить серйозно. Пильну увагу на церковний спів стали звертати православні братства саме тоді, коли їм довелося виступити на боротьбу з унією, що давала себе почувати ще задовго до Берестейського Собору. Тим більш потрібна була в цій справі реформація, бо поруч стройного гармонійного співу католицької церкви у нас був хомовий спів, характерною особливістю якого було розтяження (продовження) кінцевих голосівок, що не тільки затемнювало смисл церковної пісні, а й робило неприємне враження своєю одноманітністю.

З половини XVI століття з різних галицьких міст посилено до Волощини, Молдавії та Болгарії молодих дячків на nauку церковного співу. В одному листі молдавського господаря Олександра до львівського братства від 6-го липня 1558 року читаємо: „Пришилте до нас чотири діяки младенци добрыи, а ми их дамо на наученіе пѣния Греческого и Сербского, и коли ся научат, а мы их зася пустимо до вас, одно чтобы мѣли голосы добрыи, бо из Перемышля також до нас посланы суть дъякове на nauку". Це все вело до того, що скоро від таких випадкових заходів щодо поліпшення церковного співу і правильного вивчення його в братських школах, останні регламентували його окремими артикулами своїх статутів. Так, в уставі Луцької школи читаємо: „Артыкулъ 13. В суботу мают поновляти всѣхъ речей, которых ся учили през тыжден, и учитися мают пасхалии, и лунного теченія, и личбы и рапнования, или мусик церковнаго пѣния...”<sup>37</sup>). Артыкул 20... „Школы словенское наука починается: Напервый научившися складовъ литер, потом грамматики учат, при том же и церковному чину учат, чтаню, спѣваню”<sup>38</sup>). Наглядання за церковним співом доручається окремим братчикам... „Пану Василію Буневскому и пану Константину Медзапетъ украшение пѣния церковного рядъ отданый есть”<sup>39</sup>). Та ж Луцька школа

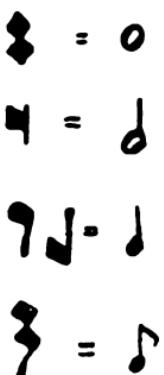
остільки серйозно поставила в себе церковний спів та братський хор, що стала скоро предметом заздрості луцької езуїтської колегії. Так, в одному з документів здібасмо таку скаргу ченців луцького братського монастиря:... „месеца октобра осмого дня, ведаючи од давного часу въ брацстве о спевачку Иванъку, который коштомъ, старанемъ и працею побожного брацства Луцкого ку фале Божои а оздобе церковной цвичоный будучи, зъ иными юркгелтными церкви Божои въ спеваню служилъ, которого не могучи през розные намовы и старанья свое ку собе од церкви Божое приспособити, упатъривъши для одяханя отца игумена, якого старшого, въ потребахъ церковныхъ з манастира, час тому способный, раду сами и намову единстайную на взяте оного кгвалтьтовне зъ школы брацское з собою учинивъши, вперед тых всих верхуменованых студентовъ (Е. Желиславъского, Павла Дембскаго, Гилярого Козловъского і др.) своихъ оружно, с кордами, шаблями и балтами для взятия кгвалтомъ не tolko того, еслибы боронено, спевачъка Иванъка, дышканъцисты, ale и другихъ при ним выборнейшихъ спеваковъ з манастира и з школы брацское, а за ними по малымъ часе иныхъ usихъ студентовъ зо всихъ своихъ школъ, которых было о двесте, с помснными отцами майстрами для даня имъ по силку, помочи и для подеспектования и приведеня оных зо всими законъниками тогож манастира и дозорци албо учителя тое школы, побожного отца Елисея Илковскаго, закононника тоеж рекгулы, до колеюмъ своего, выправили, выслали и той намове и воли своей перед себе взятой досить учинити росказали”.”)

Te ж братство піклується про правильну постановку навчання церковного співу в братській школі... „для вигоди дзвоненя, яко и спѣваня церковного на крылосах обох”.”).

В бібліотеці цього братства знаходимо: „по небожчику Павлу книжокъ позостальихъ розныхъ и партесь:

партесь церковныхъ пятоголосныхъ двое старыхъ, партесь шестоголосныхъ троє, одни погребные, а другіе малые; термѣны (зразки) осмоголосные, с тых же ново переписаные не интролѣгованы; партесы старые осмоголосные"..."<sup>12</sup>)

Треба думати, що до заведення на Україні гармонійного співу спричинилося ще й те, що з того ж таки XVI стол. до закордонних культурних центрів починають виїжджати сини заможної шляхти і міщанства для вищої освіти. Повертаючись в Україну, вони приносять з собою культурні надбання Заходу. Побувавши в музичних осередках Італії, вони приносять багато нових мелодій, переважно церковного характеру; вони вивчають там основи музики західно-европейської і разом з мелодіями переносять їх на свій ґрунт, пристосовуючи до свого життя. Таким чином уже з середини XVI століття, а може й ще раніше на Україні приймається хоральний многоголосовий спів, якого доти вона не знала. Своєрідні „крюкові” нотні знаки міняються на нову нотацію, лінійну, що також перейшла до нас з Західною; вона тут на Україні перероблюється з чотирьохлінійної в п'ятилінійну і під назовою „Київського знамени” існує досить довгий час.



„Київське знам'я”

Як бачимо, українські православні братства, аби запобігти переходові православного населення до католицтва, зброю їх приваблення беруть до себе, заводячи і в своїх церквах хоральний многоголосний спів, якого доти Україна не знала. При церковних братствах Києва, Львова, Луцька здibaємо церковні хори під орудою ос-

вічених диригентів - протопсалтів; вони виконують 4-, 5-, 6-ти, а навіть 8-ми голосні композиції. До кінця XVII віку скрізь по Україні приймається гармонійний многоголосний, так званий „партехній спів”, що безпекенно вийшов із західних взірців. По своєму музичному змісті той партехній спів був нічим іншим, як мелодіями давніх церковних пісень знаменного, київського, болгарського, грецького та інших розспівів, гармонізованих трьох- та чотирьохголосно, спершу для чоловічого, а потім і для мішаного хору. Партитури тих композицій було написано або крюковими знаками, або київським знаменем. Одним із давніх видів гармонійного співу був так званий строчний спів, що вживався в нашій церкві майже виключно в написанню безлінійнім, себто крюковим. Свою назну строчний спів придбав від того, що над рядками тексту церковної пісні було два, три або й чотири рядки („строки“) крюкових нот; в залежності від цього й рукописи таких партитур називалися двох-, трьох- і чотирьохстрочними. Долішній рядок писався тушшю, наступний киноваром, потім знову туш і знов киновар. Головна мелодія, по більшості в знаменному розспіві, містилася в середньому голосі, іноді знизу, але ніколи вгорі; і цей голос, що вів основну мелодію звався путь, інші голоси складали до нього гармонійний супровід і звалися від місця свого положення в партитурі — низ та верх. Іноді до цих трьох голосів додавалося ще четвертий рядок, де мелодійний візерунок було особливо розвинено, так що виходило щось подібне до варіацій до тих трьох голосів. Така рухлива мелодія цього нового голосу нагадувала прийом польських композицій „excellenter canere“ — ексцелентування і з'явилася в наших партитурах під їх безпосереднім впливом. В московській церкві вона дісталася назну демества завдяки своїй близькості до демественного співу.

Щодо самого гармонійного змісту тих партитур, то треба сказати, що був він дуже простий і звичайно відпо-

відав тогочасним розумінням про акорд та про гармонію взагалі. Остання не виходила за межі тризвуку в його різних положеннях; кожен тон мелодії розглядався як самостійна частина акорду і зв'язаний тим акордом тон не міг вирватися з тих пут, що накладено було на нього строгими гармонійними схемами, тому й про вільний голосовий рух супроводу тут не може бути мови. Завдяки цьому часто супровідні голоси розкладалися так, що давали неприскіпні й досить дикі співзвуки рівнобіжних квінт, октав, а іноді й секунд. Виправдання такій гармонійній будові тодішні композитори знаходили з одного боку в тих партесних композиціях католицько-уніяцьких церковних співів, що були їм за зразки, а з другого — загальним рівнем знання техніки композиції, яких набирали вони з тих теоретичних підручників, що їх було в той час уже немало. В одній з таких граматик з датою 1671 р. знаходимо правила про чотирьохголосний склад, а саме, що на „четири розногласія” співати (компонувати) треба так: „путь правий, имже поется, второз, когда отроча осмим степенем возвышается, третіе, когда нижайший глас имущим осмим степенем обнижается, четвертое, когда от обоих сих, от путя, на высоту, на четвертый і пятый і третий степень проходя, но обаче совершенний третий”.

Партитура писалася без музичного ритму, а також без жадних вказівок на музичне виконання, нюансування; також не зазначалося й темпу руху. Завдяки тому, що при такім гармонізуванню загальна звучність церковної пісні виходила досить невдала, то найкращим способом пояснити її було усилення головної мелодії, себто партії путників; це усилення робилося просто збільшенням голосів цеї партії.

Сучасний спів Києво-Печерської Лаври, що так враџає і своєю особливою мелодією і надзвичайно оригінальною гармонією, з своєрідними, часом навіть дикими модуляціями, його міць, урочистість, піднесення, що ча-

сто переходить в екстазу, — то все с також відгукі тої доби, коли формувався український партесний церковний спів. Лаврський спів, що веде свій початок з самого заснування Лаври, маючи в своїй основі старо-грецький розспів Афонських монастирів, шляхом довгої еволюції до кінця XVII віку прийняв ті своєрідні форми, в яких ми застаємо його тепер. Впливи південно-слов'янські, а також впливи тубільні, місцеві, впливи давньо-народньої мелодії — все це відбилося на Лаврському співі, що його тепер чуємо в Великій Лаврській церкві. Лаврський гармонійний спів з давніх-давен, може ще з кінця XVI віку, виконувався при тому голосовому складі співців, як він виконується й тепер, а саме: перші й другі тенори, альт та бас, при чому головна мелодія завжди проходить у другого тенора, до якого перший додас терцеву гармонію, бас же пристосовується до головних тонів гармонії. Така гармонізація виникла сама собою, без спеціальної обробки тих мелодій; клирошани-ченці були разом і творцями свого співу, який так приваблював навіть чужоземців, що взагалі дивувалися тому високому рівневі культурності, яким відрізнявся „народ козацький”: „по всій руській чи то козацькій землі ми, — каже Павло Алепський, що їхав з патріярхом Макарієм до Москви, — дивний і гарний факт спостерігали: мало не всі вони, навіть більшість їх жінок і дочок уміють читати і знають порядок служб церковних та церковні співи”...<sup>13)</sup>

З часу Переяславської умови, ба навіть ще й раніше, український церковний спів проникає до Москви. Разом з українськими вченими, що ще з року 1649 закликаються московським царем і користуються в Москві великим авторитетом, прибувають туди й співці, а також учителі співу, щоб познайомити Москву з тим надбанням, яке Київ уже мав — з новою формою богослужебного співу. Патріярх Никон закладає коло Москви Новоєрусалимський монастир і встановлює там Службу Божу з „київським” співом; царський постельничий боярин Федір Ми-

жайлович Ртіщев також закладас коло Москви монастир та заселює його ченцями з Кисво-Печерського та інших монастирів України, „изрядними в житії, и в чинѣ, и в чтениї, и пѣні церковном”. По дорученню того ж таки Ртіщєва року 1652 при государевій грамоті було післано до Києва путівлюського попа Івана Курбатова „для книжне покупки”. Курбатов привіз до Москви одинадцять чоловіка співаків, між якими були архидиякон Києво-Братського монастиря Михайл і „начальний пѣвець, творець пѣнія строчного” Федір Тернопольський. Курбатов склав з співаками певну умову, яку по тодішньому звичаю було занесено до міських та навіть церковних книг, а також було повідомлено київського митрополита Сильвестра Косова.

Навіть у жіночих монастирях, наприклад у „московськом дѣвичьем”, співають „старици-кіевлянки”.

Цікаво відзначити той факт, що українська влада тих часів не завжди погоджувалась на пропозиції московської влади щодо відправлення своїх співаків до московського двору. Так, у січні 1656 р. до Києва було післано по „старца” Печерської Лаври Йосипа Загвойського, якого наказано було привезти „для начальства к партесному пѣнію” на деякий час. Але і це перед приїздом посланців до Києва Загвойський залишив Лавру. Його розшукувано по всіх київських монастирях, а потім було післано і до гетьмана в Чигирин, де Загвойський стояв на кридосі; але його й там не було. Доповідаючи про те восводі князеві Федорові Волконському, Богдан Хмельницький дав зрозуміти, що Йосип можливо і не забажає їхати до Москви: „по хочет тот старец из воли итти к Москвѣ и он воли его не отымаєт, а будет не по хочет итти — и неволею его послать не мочно”. Тим більш цікава така заява гетьмана, що в чернетці царської грамоти печерському архимандритові Йосифові писалося, щоб він надіслав Загвойського „без задержанія”<sup>14</sup>). Подібний випадок був зі співаком Ваською Пікулинським: київський восвода

дізнався через „вспѣвака Альошку”, що є у київського митрополита співак Васька Пікулинський, що „и начальство к партесному пѣнію знает” і має бажання їхати до Москви, коли на те буде згода митрополитова. Післано було від воєводи до митрополита Сильвестра Косова прохання про відпустку Пікулинського, але в тому було йому відмовлено: „тот вспѣвак Васка у него есть, а отпустить его к государю не мочно”<sup>15</sup>).

Це все свідчить, яка велика була потреба в Москві в українських співаках.

Дійсно, вся справа церковного співу на Московщині з половини XIV століття цілком знаходитьться в руках українців, значно більш освічених і культурних у порівнянню з росіянами. Впливи Польщі й Литви на Україну зробили те, що українці зробилися тими „іноземцями”, що їх так багато здibaємо в Москві в ті часи. Вони принесли росіянам невідомий для них хоровий спів — свою музичну науку, яку починають пильно студіювати. Серед хорів „государевих и патріарших пѣвчих дяков”, цих вищих хорових інстанцій Москви, здibaємо чимало українців-композиторів, співців та вчителів співу. Вони принесли Москві багато нового й само собою відогравали значну роль.

Одною з яскравих постатей тих часів був киянин Микола Павлович Дилецький<sup>16</sup>), славний теоретик-музика. Дилецький народився року 1630 у Києві, „свободнымъ наукамъ” вчився у Вільні у польських композиторів Зюски, Мільчевського, Замаревича — відомого контрапунктиста. Цілком природно, що таке виховання поклало своє тавро і на всю музичну діяльність Дилецького, яка як по характеру, так і по змісту його теоретичних творів значно близчча до польської музики, ніж до православного богослужебного співу української церкви; але коли взяти на увагу взагалі великий вплив польської культури на тогочасне українське життя, то побачимо, що Дилецький був лише одним з найвидатніших виразників

культурних переживань того часу. В 1677 році в Смоленську Дилецький видав „Грамматику мусикійского п'єння”, досить велику книгу в шести розділах. Наступного року він повторює видання своєї граматики на польській мові з деякими змінами у Вільні, під назвою „Ідея граматики мусикійской”, а в 1679 році видає цю працю в Москві на „славенском діалектѣ” з присвяченням ІІ Григорієві Строганову, відому муровському меценатові.

З'явився Дилецький в Москві цілком переконаний у перемозі мусикійського художества над одноголосієм московського „знатенного роспіву”. Признаючи лише за своєний ним в Польщі музичний стиль, всі сили покладає він, щоб переконати й росіян у тому, що тільки така музика є справжня. Він захоплено несе до росіян мелодії з Заходу, як церковні, так і світські. Своїх московських учнів він намагається навчити теорії так званих „музикальних фігур” у тому вигляді, як існувала ця теорія в XVII і XVIII століттях, як теорія музичних форм, переважно для вокальної музики. Ця теорія є якраз основою всіх теоретичних трактатів Дилецького, що говорять про ключі за системою гексахордів, про конкорданції, диспозиції, інвенції, екзордії, контрапункт, каденції, про учебну руку і т. і. Конечною метою цих усіх теоретичних правил є допомогти „изобрѣтсю фантазії”, особливо за допомогою фантазій „концертowych”. Правила музикальної граматики Дилецького — „восхествіе, нисшествіе, правило противное і др.” — це власне музикальна середнєвічна риторика, як, наприклад, теорія контрапункту, який у ті часи на Заході був уже дуже поширеній, але повного знання його бракувало нашому музиці-вченому. Він у своїх працях стоїть ще на старій гексахордовій системі, збудованій на церковних ладах. Мажор та мінор нашої октавної системи відомі йому лише до деякої міри. Так він, наприклад, розрізняє три роди музики: „веселую, печальную и смѣшанную”, але не надає їм значення нашого дур або моль. Щоб полегшити процес будуван-

ня нових музичних творів, Дилецький дас цілий ряд відповідних рецептів: так, у розділі про „диспозицію” Дилецький каже: „стихъ кій либо вземше ко творенію, имаши разсуждати и разлагати, гдѣ будет концерта, сирѣчъ гласа со гласомъ бореніс, такожде гдѣ всѣ вкупѣ”. Ціакве тут ще й те правило, коли радиться спочатку скомпонувати музику, а потім підібрati до неї відповідний текст; Дилецький радить композиторам „фантазію себѣ обрѣтше, без тексту туюжде написати и сохраняти, яже еще не въ семъ, то во иномъ текстѣ положится... Нот мусинкійских строителю подобаетъ имѣти различная изображенія и писанія; услышавше или увидѣвшe фантазію кую совершенного мусинкіи художника, себѣ написати в табліатуру.. итако сію имуще... на свой разумъ прелагати”. Добре також, на думку Дилецького, брати собі „фантазію” від церковного співу, або навіть і від світської пісні: „и сіе есть не послѣднее художество ко слаганію, сгда пѣснь мірскую или ину, превращаю на гимны церковные”.

„Во изображеніе:

Сю фантазію превращаю на гимнъ церковный тако:

Цей же мотив канту релігійного дав згодом матеріял для „Херувимської” дячківського або придворного напіву, яку можна почути і в наші часи. Ось вона по обиході Синодальному 1772 року:

Треба також відзначити спроби Дилецького ввести симетричний ритм до церковних співів, що досі в більшості мали в основі так званий вільний, мелодійний ритм, себто таку форму будови церковного співу, коли просодичні вимоги тексту були головним чинником ритмічної форми; „ирмологіон, ноты и пѣніе ирмоловное, можно ти на совершенный такт превести”.

Оцей „партисний спів”, особливо в пізнішій добі свого розвитку, і був практичним переведенням в життя тих правил, що розроблені були в теоретичних трактатах Дилецького, а ті в свою чергу дали початок для цілого ряду подібних теоретичних праць як на Україні, так і в Москві. Про музичну вартість „партисних” творів того часу С. В. Смоленський в своєму „Обзорѣ исторических концертов” (Москва, 1895) дає таке заключення: „музична вартість цих творів незначна по задуманню, але іноді свідчить про не абияку техніку і гарне знайомство з хоровими ефектами; в деяких місцях ці композиції досить шумливі, мають в собі багато пустих імітацій, що дають лише правдивий малюнок партитури; іноді ж у них почувається справжнє надхнення”.

З кінця XVIII століття церковні співи в Москві оста-

точно ухиляються від форм та мелодій знаменного розспіву, приймаючи собі розспів київський або взагалі південноруський. Справа в тому, що найвидатнішими діячами друку й редактування нотних книг були майже виключно співаки-українці. Вони панували на протязі всього XVIII століття в Москві та Петербурзі. Так, наприклад, в щоденнику Ханенковому під 18 мая 1748 року читаємо: „Пожалованы полковничими рангами из п'евчих дворяне: Петр Лазорович, уставщик, Федор Иванович Коченевский, Кирило Степанович Рубановский, да Григорий Михайлович Любисток, слѣпый, а подполковничим Пучковской”. Це все наші українці, якими така багата наша музикальна та співуча земля. Тому нема й нічого дивного, що наприкінці цього століття найулюблениші мелодії кантів з пристосованими до них богослужебними текстами стали вживатися в московській церкві.

Першу думку до друкування синодальних нотних книг подав ніхто інший, як знов таки українець Гаврило Головня, відомий придворний співець, ще в 40-х роках XVIII століття. Йому в 1742 році доручено було набрати на Україні співців для придворної капелі. Про це зберігся наказ: „По силѣ имяннаго Ея Императорскаго Величества указу от Двору Ея Величества п'евчей басъста Гаврило Головня прислан для набранія из малоросійскаго народа п'евчих к дополненію придворнаго п'евческаго хору... Ежели бы гдѣ оной п'евчей басъста по усмотрѣнію своему п'евчих мог сискать, и в том ему чинить всякое впоможеніе”... В цей набір між іншими попав до Капелі і славний український філософ Григорій Савич Сковорода, що склав багато псалмів релігійно-морального змісту, до яких сам він скомпонував і музику.

Київ з його Академією лишався й тепер кращим музичним осередком. „Церковна музика, найулюблениший спосіб розваги вихованців Академії, з початку XVIII стол. до деякої міри стала різнистися від вживаних у Москві напівів грецького й болгарського. Завдяки близькому зна-

йомству з музикою католицькою, студенти-композитори де в чому ухилялися від монотонних мелодій грецьких партитур, наближаючись до гармонії й мелодії композицій європейських. яскраво репрезентованих творами Севастіяна Баха й Палестрін.. Україні першій належить слава заведення до церковної музики концертів, що строго забороняється на півночі. В цьому відношенні Київська Академія безперечно займає перше місце щодо заведення так званого „партесного співу”.<sup>17</sup>) Згодом хоральний („партесний”) спів, що перейшов до України з католицької Польщі, в своїй еволюції, а також під величим впливом італійської музики скоро перетворився в так званий „італійський церковний стиль”, найбільш яскравими представниками якого треба вважати Бортнянського, Березовського та Веделя. Їхнє значення досить велике і не тільки для української музики, а й для російської, що лише в останні часи стала на свій оригінальний шлях завдяки творчості новітніх композиторів московських, Кастальського, Гречанінова, Чеснокова та інших; доти ж вона була майже цілком під впливом української церковної музики, спершу „партесної” польського характеру, а потім італійського.

Дмитро Степанович Бортнянський народився в 1751 році в Глухові на Чернігівщині; був хлопцем прийнятим до Придворної Капелі в Петербурзі, де вчився музичної грамоти у відомого італійського композитора Галуппі; їздив разом з останнім до Італії закінчувати свою музичну освіту. Повернувшись після трьохрічного перебування в Венеції до Росії, був призначений директором Придворної Капелі і скоро поставив хор її щодо виконання співів на недосяжну височінъ, про що масмо такі авторитетні свідоцтва, як свідоцтво славного французького композитора Берліоза. Природний музичний талант, що народився на співучому ґрунті України, сприяюче музичне оточення з малих років, серйозна музична наука — все це виробило з Бортнянського талановитого музичку, з широкими



Д. Бортнянський (1751—1825)

поглядами на своє мистецтво, з великим розумінням його значення.

Твори Бортнянського, здебільшого церковні, написані в стилі сучасної йому італійської музики. З боку музичної техніки вони бездоганні; чистота голосоведення, правдивість між текстом церковної пісні та її музикою, загальна милозвучність — от характерні прикмети творів Бортнянського. Деякі музичні форми, як наприклад, форма „Херувимської” пісні і досі вживаються так, як склав їх Бортнянський. Не можна не зазначити значення Бортнянського, як упорядчика церковного православ-

ного співу: його заходами були надруковані давні церковні мелодії, він сам і розроблював їх, але треба сказати, що його праці в цьому напрямку не виходили з природи цих мелодій, а пристосовувалися ним до характеру італійської музики.

Музичне надбання Бортнянського досить велике, 29 №№ окремих співів до Служби Божої, 16 двохорових і 14 чотирьохголосових хвалебних співів, 35 концертів на 4 голоси та 10 двохорових. Крім того Бортнянський написав ще 4 опери (на італійський текст). Цікаво тут навести думку згаданого вище французького композитора Гектора Берліоза про твори Бортнянського; він каже: „всі твори Бортнянського проникнуті ширим релігійним почуттям, часто навіть деяким містичизмом, що призводить слухача до великого захоплення; крім того у Бортнянського особливий хист у групуванні вокальних мас, велике розуміння нюансів, звучність гармонії”.

Бортнянський помер 1825 року, 28 вересня.

Сучасником Бортнянського був Максим Созонтович Березовський, теж з Глухова. Народився він року 1745, помер 1777. Ще студентом Київської Академії своїми композиціями Березовський звернув на себе увагу своїх товаришів, а також і вчителів. За свій добрий голос він, як і Бортнянський, попав до Придворної Капелі, а завдяки своїм музичним здібностям та хистові відправлений був для вивчення музичної науки до Італії, в Больонську Академію, де вчився у відомого професора теоретика падре Мартіні. По скінченні Академії, одержавши звання професора й академіка, укритий славою талановитого композитора, переїхав Березовський до Петербургу, мріючи про відповідну своїм здібностям посаду в столиці. Але тут завдяки інтригам італійців, що панували тоді при царському дворі, Березовського було призначено до капелі під керівництво італійця Сарті. Це страшенно ображило нашого музичку, якого талант давав йому повне право зайняти значнішу посаду. Правда, Потьомкін обіцяв

йому посаду директора Музичної Академії в Кременчуці, але це не справдилося, бо самої Академії не засновано. Не знаходячи співчуття своєму талантові, матеріально незабезпечений, Березовський скінчив життя самогубством.

З його композицій знаємо „В'єрую”, концерт „Не отвержи мене во время старости”, чотири причастних стихи та деякі інші. Всі вони носять тавро не абиякого таланту. Сила почуття разом з простотою, повна погодженість музики зі словом, нова форма в самій будові концертів, загальна творча оригінальність та висока композиторська техніка — це прикмети, що відзначають творчість Березовського.

Третім композитором тої ж італійської школи був Артемій Лукіянович Ведель, що народився в Києві 1767 року. Вчився в Київській Духовній Академії, де був диригентом студентського хору, а також першим скрипаком солістом студентської оркестри. Тогочасний генерал-губернатор Москви П. Єропкін взяв до себе Веделя, як знавця церковної музики й гарного співця, диригентом до своєї хорової капелі, що була у нього в Москві. В році 1790 Ведель, по дорученню генерала російської служби Леванідова, склав хор „из солдатских дѣтей и вольных людей”, за що одержав чин поручника, а за іншими відомостями, навіть капітана. Цей час с періодом розцвіту композиторського таланту Веделя; він написав тоді найкращі речі, які швидко ширилися між громадянством і приносили йому славу найвидатнішого композитора. Українські поміщики замовляли Веделеві п'еси і дорого платили за них. Покинувши через деякий час і капелю Леванідова, Ведель вступив до Києво-Печерської Лаври простим послушником, але довго не пробув і там. Дальші відомості про життя Веделя остільки непевні й непровірені, що навіть не знаємо точно, коли саме він помер: за одними відомостями в 1806, за другими — в 1810 році.

В свій час твори Веделя користувалися великим успіхом.

хом, але тепер вони не мають вже того значення, їх рахують за невисокі з боку музичної техніки; все ж таки, не зважаючи на деякі ознаки пересолодженості та сентиментальності в мелодіях композитора, їм не можна відмовити в легкості та чистоті, широму молитовному настрою, багатстві мелізматичних прикрас, в теплоті й безпосередності релігійного почуття, що все є характерною відзнакою творчості Веделя.

З найбільш відомих композицій Веделевих треба назвати тріо „Покаяння отверзи ми двери”, „На ръках Вавилонских”, „Боже, законопреступници восташа на мя”, Літургія, дещо з „Всенощного бдѣнія” та ін.

Сучасна церковно-музична творчість в особах Кошиця, Леонтовича, Стеценка, Петрушевського, Козицького та інших лише в останні часи починає виявляти більш виразно свій характер; досі вона мала сліди музики тої переходової доби, що лучила церковну музику італійської школи, музику з ясними відгуками Веделя, Березовського, Бортнянського, з музикою, де елементи національної мелодії відограють головнішу роль. Але ця остання течія музичної творчості перебуває тепер в своєму зачатковому стані; маємо тут лише окремі, більш-менш яскраві й оригінальні моменти („Панихида” Стеценкова, „Літургія” Леонтовича), виразної ж картини певної національної музичної школи в царині церковної музики ми ще не маємо.

Разом з виробленням в добу XVI—XVIII стол. форм партесного церковного співу, що являється теоретично-творчою роботою цілої низки композиторів та теоретиків, існувала й інша форма церковної музики, яку з одного боку треба вважати за форму мелодійної (одноголосової, монодійної) музики, бо більша частина тих творів дає лише мотив, мелодію, з другого — ті твори не можна віднести до того чи іншого певного імені, з яким би вони зв'язувалися і, таким чином, то є твори, що їх треба віднести до народнього, або у всякому разі до напів-народнього

джерела щодо їх походження: ми маємо на думці тут ту велику кількість релігійних кантів та псалмів, що співалися по всій Україні не лише сліпцями-лірниками, що десь коло Почасва брали матеріял для своїх псальм, а навіть академістами-бакаліярами, граматиками, риторами, філософами та богословами, що ходили попід хатами та співали під вікном, або коло воріт, починаючи з звичайного:

Мир Христов да відво - ря - ет- ся  
во до-мах ва - ших, за молитов  
свя-тих о-тец на - ших Госпо-ди  
и-и-су-се Сы-не Божій помилуй нас,  
А - мінь. Бо же дай вашеці  
ДЕНЬ доб - рий.

У Гоголя знаходимо дуже цікаву картину „міркування” (співання) академістів:... „як тільки траплявся учням десь хутір, зараз же звертали вони з битого шляху

і наблизившись до хати, що була чепурніша від інших, ставали попід вікнами вряд і починали співати кант. Господар хати, якийнебудь старий козак, довго слухав їх, підпершися обома руками, потім прогірко плакав і казав, звертаючись до своєї жінки: „Жінко, те, що співають школярі, мабуть щось дуже розумне; винеси їм сала та чогонебудь такого, що в нас є”. І повна миска вареників летіла в торбу, чималий кусень сала, декілька паляниць, а іноді й з'язана курка вміщалася разом. Підкріпившися таким запасом, граматики, ритори, філософи й богослови йшли своєю дорогою”... („Вій”).

Так звані „Богогласники” і були тими збірками, що вміщали в собі всю велику кількість пісень „набожних” в честь Різдва Христового, Великодня, — найбільших свят християнських, — в честь Богородиці, святителя Миколи, а також пісні про страшний суд, смерть та інші теми, навіть напівсвітського характеру. Таким чином по своєму змісту останні пісні єднали специфічну церковну музику зі світською і були тою переходовою формою музичного твору, що, виходячи поза церкву, відбивала на собі і впливи народніх релігійних поглядів. Всі пісні „Богогласника” призначалися для виконання їх поза церквою, для вживання в святочні дні в родинному оточенні. Були часи (половина XIX стол.), коли російський царський уряд, зважаючи на те, що в „Богогласниках” вміщалися пісні уніяцькі та українські, заборонив вживати їх серед народу, але вже в 1900 році російський Синод видав „Богогласник” у 2-х частинах, хоч, звичайно, в зміненому проти попередніх видань вигляді. Музичний матеріал пісень „Богогласника” досі не досліджено<sup>1)</sup>; ми не знаємо точно ні авторів пісень, ні музичних джерел; ми не маємо аналізи тих пісень ні з боку їх мелодії, ні з боку гармонії, ні взагалі з боку музичної форми. Те, що є про „Богогласники”, те все торкається їх літературного боку, а не музичного<sup>11)</sup>, про який ми лише в схематичних рисах довідуємося з праці П. Безсонова „Кал'ки пе-

рехожіє", та ѿ у тій праці про музичний матеріял „Богогласника" згадується лише між іншим. Як музичний пам'ятник „Богогласник" має вже той інтерес, що на піснях його можна простежити взагалі ті різноманітні впливи, під знаком яких конструктувалися вони, починаючи від суто-народних, з ароматом ще сивої давнини, і кінчачючи мелодіями сучасного утвору, мелодіями, що належать тому чи іншому ченцеві-vasil'janinovі. Для історика музики звичайно найцікавіші перші видання „Богогласника" від 1790 (1791?) р., 1805, 1821 та 1850-го, тому що дальші видання його, маючи на увазі певну тенденцію, з часом втратили ту оригінальність музичної будови пісень, що така дорога нам в перших виданнях тої книжки.

~~Богогла...Свята...Богогла...Свята...Богогла...Свята...~~

2. Песнь є. на Рождество Іисуса Христово.

Бóга на твó ѿ, Бóга на твó ѿ, Ко тай  
 ю збá ви ти, По и дн̄ти во Сí шнѣ

Два рядки з 1-ої стор. „Богогласника" першого видання.

Поруч тих псалмів і кантів з „Богогласника", що так широко були розповсюджені в народі, треба ще зазначити існування так званого „Вертепу"; то була легенька ятка, поділена на дві частини — горішню й долішню; в горішньому поверсі відбувалася поважна подія Христового Народження, в долішньому — комедні сценки з народнього життя; вся ця подія вертепної драми перемежалася співами й танцями, збудованими з одного боку на тих же мотивах, що знаходимо їх у різдвяних піснях „Бо-

гогласника" (колядках), з другого — на чисто народніх, або напівнародніх мелодіях, що мали велику популярність серед мас. Вертепну драму виставляли ті самі особи, що взагалі дбали про подібні вистави: то були славні „дяки-пиворізи”, школярі, спудеї, бакалярі, що „убояшевся бездни премудrosti”, волочилися по всій Україні, шукаючи притулку дяками, вчителями, попами і т. і. В пиворізному „Правилъ увѣщательному пьяницамъ” 1779 р. читаємо між іншим: „Радуйтесь, пиворізи, и паки-реку, радуйтесь. Се радости день приспіваєт, день — глаголю — праздника Рождественьского зближается. Возстаните убо от ложей своїх и восприимите всяк по своему художества орудія, соділайте вертепи, склейте звізду, составьте партеси”... У Галагана в його замітці про український вертеп знаходимо й записи тих пісень, що були супроводом до драматичної події вертепа та до кумедних сцен. Аналізуючи їх музичний зміст та форму, досить виразно бачимо на них відгуки тих впливів, що йшли з Київської Академії. Вся та частина „Вертепу”, де відбувалася подія Христового Народження, йшла в супроводі співів хору, що стояв за коном і співав молитви та духовні канти й псалми, вся музична будова яких, як по мелодійному матеріалі, так і по гармонізації, а також по своєму ритмічному устрою складалася в досить просту музичну форму, в яку невдалі акаадемісти вкладали свої „творчі” надіжнення. Щодо танкової музики, що була головним атрибутом другої частини вертепної драми — побутової, то вона мала цілковито народній характер. Всі оті козачки, краков'яки і т. і. ще й тепер можна почути на селі під час весілля, або якогось свята від оригінальної сільської оркестри — „тройстої музики”, або просто від якогось дноморослого сільського артиста-скрипаля.

## V. СВІТСЬКА МУЗИКА ДО ЛИСЕНКА

Не може бути сумніву, що українська музика, як витвір окремого індивіда, себто витвір не народній-колективний, а художньо-індивідуальний, у своїх вокальніх та інструментальних формах існувала з давних-давен. Згадування про загально-слов'янські інструменти музичні знаходимо в історичних джерелах, як власних, так і чужих. Є літописні звістки, що вказують на існування музики на Україні-Русі княжого періоду; так, змальовуючи Святославів похід на болгар, літопис каже: „пойде полк по полцѣ бьюще в бубны, и в трубы, и в сопѣли”; в тому ж літописі маємо цікаве зіставлення кількости війська князя Юрія Володимировича з кількістю стягів та музичних інструментів (140); в описі боротьби Новгорода з Володимиром також є вказівка, що перша сторона виставила 60 труб, а друга 40 труб та 40 бубнів. Це свідчить не лише про певне відношення кількости війська до кількости музичних інструментів, але також про далеко цікавіший факт існування військової інструментальної музики за тоїдалекої від нас історичної доби. На одному з болгарських рукописів є малюнок, що на ньому змальовано великого князя Святослава Ігоревича на коні поперед „дружини своєї”, при чому деякі ратники трублять у прості, конічного устрою, труби характерного візантійського типу. Над малюнком є підпис уставом „плѣн рускія”. На старовинній фресці Києво-Софійського собору, що її відносять до XI віку, маємо цілий ряд малюнків „ігрецов” на флейтах, довгих простих трубах, а також на арфоподібних струнових інструментах. Знаємо, що при княжому початі було чимало „ігрецов” на різних інструментах, а також і співаків, що були необхідною принадлежністю княжих урочистих „пирів”. „Арабське джерело IX віку — каже проф. М. Грушевський — оповідало про восьмиструнні слов'янські лютні, гуслі та довгі — на два лікті дудки”<sup>50</sup>). Арабський подорожник Ібн-Фацлан в сво-

сму описі похорон багатого руського купця згадує про гуслі, що поклали коло небіжчика. Ще виразнішою вказівкою, що свідчить про існування художньої музики у нас на Україні за тої далекої доби, є постать невідомого нашого рапсода, співця високопоетичної думи про похід князя Ігоря на половців.

Ці всі дані переконують нас в тому, що і в ті далекі від нас часи ми мали вже початки своєї художньої музики, але завдяки повній відсутності будь-яких письменних пам'яток з того періоду, що виразніше розкрили б нам форму й зміст тих музичних витворів, можемо скласти собі деяке уявлення про них хіба лише шляхом гіпотез, порівнянь, висновків по аналогії з тою великою ділянкою музичної творчості, яку звemo народньою творчістю. Завдяки тому, що народня пісня постала ще в ті далекі часи, коли Україна-Русь не жила навіть державним життям, коли обрядовий бік поганського життя, з його великим сприяючим ґрунтом для поетичної творчості також і в сфері музичній, дав можливість утворення тих високопоетичних творів народньої творчості музичної, що їх маємо в цілому ряді так званих обрядових пісень, які дійшли і до нашого часу, — маємо можливість до деякої міри уявити собі картину музичного життя нашого народу за найранішої доби його існування, доби, яка крім сухих літописних звісток про нашу музику та оповідань подорожників, дала ще цілий ряд цікавих по своїй поетичній красі легенд, казок, мітів, що оповідають початок великого мистецтва.

Даліші відомості щодо світської музики, також мало виразні, говорять про особливу верству професійних музик, так званих скоморохів (мабуть ми їх маємо і на фресках св. Софії Київської). Трудно, звичайно, точно встановити початок скоморошества на Україні-Русі, трудно навіть сказати, чи то було явище місцеве, своєрідне, чи появилося воно у нас під якимсь чужоземним впливом, скоріше за все візантійським. Є, наприклад, вказівки, що

в Візантії, під час урочистої царської трапези в честь руської княгині Ольги, себто ще в IX віці, гостей розважали актори, музики, танцівники й співаки<sup>51</sup>); можливо, що все те згодом було перенесено й до нас. Відомості, що збереглися про цих представників музичного мистецтва,кажуть, що скоморохи користувалися не дуже гарною репутацією щодо своїх моральних якостей, хоч і були бажаним, ба навіть необхідним елементом на всяких ігрищах народніх, пирах, весіллях. Такий погляд ішов з боку українського духовенства, що вбачало у всяких забавках скоморохів прояви поганського життя народу і суворо забороняло їхню музику, пісні та гри. Але скоморошество жило й існувало досить довгий час. Так, XVI—XVII століття дають нам кілька звісток про розповсюдження співаків та музик з так званих поборових ресстрів. Правда, „не завсіди вони тут фігурують; діло в тім, що польське правительство оподатковувало їх в одній категорії з усякими людьми без постійних занять (ložni. hultaie). і в сій категорії переважно й тонуть дударі, скоморохи, скрипники й інші репрезентанти музики, співу і усякої іншої забави. Але часом поборці вичисляли їх осібно і тоді стрічасмо про них цікаві дані. Так при поборі 1578 року в Августові (Мостах Великих) записаний один дудар (ausculista), і один гусляр чи скрипак (cytharodus), в Любачеві один дудар, в Тишівцях музика. В Луцьку 1583 р. записано 5 скрипаків, в Володимирі 3, в Клевані 3 скоморохи, в Сокалі 2 дударі і т. д.”<sup>52</sup>). З часом, під впливом переміни умов життя, а також завдяки переслідуванням, що терпіли скоморохи від духовенства та влади, скоморошество потрохи завмидало, набираючи інших форм, які збереглися ще й до нашого часу, як от лірники, сільські скрипалі і т. і.

З другої половини XVII століття маємо вже звістки про цілі музичні організації на Україні, так звані „музикантські цехи”<sup>53</sup>). Так у Києві існував „музикантський цех”, про внутрішню організацію якого довідуємося з

„выписи з книгъ мѣскихъ... ратуша кіевскаго” 1728 року. Головні пункти київського статуту музикантського цеху, що виданий був цій організації ще року 1677, такі:

1. — Членам цехового братства вільно обирати з-поміж себе когось за „старшого брата”. 2. — Музики повинні брати за свою працю помірну платню, а не дуже велику.
3. — Приїжджі та мандруючі музики, а також і місцеві київські, що не входять до складу братства, не повинні грати ні на весіллях, ні в „дворах мѣщанських, а нѣ в шинковних домах”. 4. — Коли хтобудь з цехових музик умовиться за певну платню грати десь на весіллі, а другий, „учинивши перешкоду, тому ж господару за меншу суму поднялсѧ отиграти весіле, теди за доводом слушним послідни, дармо играти весіле будет, а гроши умовленные до скринки братськое музиконое брати назначено и позволено”. 5. — Коли хто з музик забажає вступити до братства, то повинен внести не більше талера. 6. — Всі цехові музики мусять по першому наказі старшого братчика збиратися на сходини. 7. — Кожнїй п’ятниці всі вносяться до братської каси по восьми грошей („по осмаку”), „жебы с того в церкви соборной Успенія Пресвятой Богородицы свѣча на фалу Божію горѣла”. Таким чином, бачимо, що організація київського музикантського цеху дуже подібна до організації взагалі всіх цехів, що існували тоді по містах та містечках України. З наведених пунктів „ухвали” київського музикантського цеху цікаво зазначити досить великий розмір вступного внеску (талер), що свідчить про гарні прибутки як цехових братчиків, так і взагалі всіх осіб, що взяли собі за ремесло музику, а тим самим, то гарний показчик досить широкого вживання музики серед мас міського населення. Про останнє маємо відомості ще й з інших джерел; так, в 1768 році київський магістрат має при своєму збройному корпусі постійну оркестру, що грава щоденно ранком та увечері зорю... „Магістрат ухвалив мати власних магістратських музик, в кількості 16 чоловіка, утримувати для них

капельмайстра і спеціяльну школу для постійного комплектування міської капелі”<sup>51</sup>). Музикам тої оркестри було призначено постійну платню, для них було зроблено церемоніальні (урочисті) та звичайні вбрани. На утримання та освітлення школи, а також на ремонт одягу музик та інструментів ухвалено було відчисляти щорічно по 300 карб. з міських прибутків. Мабуть та же оркестра в певні години з балькону ратуші розважала киян своєю грою...

Звичайно, треба думати, що комплектування тої оркестри не обходилося без допомоги музикантського цеху, як фахової організації, що скоріше могла організувати подібні інституції.

Приблизно в тому ж часі (кінець XVII—початок XVIII століття) в Кам’янці на Поділлі існус скрипковий цех<sup>52</sup>) ; але точних звісток не маємо — чи то був цех музик-скрипалів, чи то був цех ремісників, що вигробляли скрипки; останнє більш правдоподібне вже тому, що такий цех існував серед вірменського населення, яке для музик скоріше стало б уживати своїх національних інструментів. Але і в тому, і в другому разі цікаве саме явище існування подібних організацій, що с показчиком широкого вживання та розповсюдження музики.

В пізніші часи, коли Україна поволі підпадала під владу московських царів, бачимо, як московський уряд звертає свою увагу і на музичні здібності українського народу з метою використати ті здібності для своїх потреб. Так, наприклад, від початку XVIII століття маємо цікавий ордер „правителя Малороссії“ А. Рум’янцева про заснування співацько-музичної школи в Глухові:

„Въ войсковую генеральную канцелярію  
предложеніе.

Понеже по именному ея императорского величества указу повелѣно учредить въ Глуховѣ небольшую школу при одномъ реинтѣ, которой бы въ пѣніи четвероголосномъ былъ совершенно искусенъ, въ которую набирать

со всей Малороссії есть церковниковъ и съ козачихъ и мѣщанскихъ дѣтей и съ протчихъ и содержать всегда въ той школѣ одѣ двадцати человѣкъ, а притомъ сыскавъ искусствыхъ мастеровъ изъ иностранныхъ и малороссіянъ и оныхъ учениковъ обучать и струнной музыки: того радъ войсковой генералной канцеляріи, куда надлежитъ, подтвердить, дабы реинта такого, которой бы четыреголосному и партесному пѣнію дѣйствительно былъ искусенъ и другихъ также бы кто школьнниковъ и струнной музыкѣ обучать могли, сыскать и сыскавъ присланы бѣ были ко мнѣ, а содержа-ны они будут на казенномъ коштѣ.

А. Румянцевъ.

Декабря 27 дня, 1737 г.  
Переяславль (№ 9254)".

І цю школу було засновано, розроблено для неї штати й положення (статут).

Далі, за часів Катерини II-ої, фаворит її кн. Потьом-кін носиться з думкою про заснування в Кременчуці Му-зичної Академії, де посаду директора запропоновано бу-ло нашому славному композиторові Березовському, що тоді був щойно повернувся з Італії. Але та думка за смер-тью її ініціатора не була здійснена і Академія лишилася тільки на папері, а перший директор її скінчив життя са-могубством, не діждавши крашої долі для себе та сво-го таланту.

Оце невеликі кількістю дані, що ними намічалися пев-ні шляхи розвою музичної культури на Україні, шляхи своєрідні, оригінальні, і разом з тим досить близькі до европейської культури. Але з половиною XVII століття Ук-раїна під державною рукою московських царів пішла зовсім іншими шляхами, що далі то більш втрачаючи найоригінальніші свої риси, найбільш своєрідні й типові свої відзнаки. Забуваючися поволі національні мелодії, — їх вже не співали серед української інтелігентної верстзи.

бо та верства потягла до Москви за тими привілеями, що їх щедрою рукою роздавав московський царський уряд тим, хто допомагав йому в його впертій боротьбі з українською культурою; замовкли повні краси своєрідні співи українського народу, не чути стало їх по великих містах України; на зміну їм прийшла російська культура і принесла для української музики спершу казармену пісню москалів, що розташувалися по всьому терені української землі, а потім цілий ряд „душеприємливих романів” цілком російського гатунку... Через це й зробилось так, що українська оригінальна мелодія залишилася лише на селі, де й заховувалася, викохувалася серед співучої маси сільського населення; місто ж у своїй музичній еволюції дійшло врешті до таких „шедеврів”, як „Реве та стогне Дніпр широкий” на мелодію відомого російського романсу „Не брани меня, родная”, або вважало за справжню українську художню музику твори, подібні до „Скажи мені правду, мій добрий козаче”, витвір німця-музикуса, що влучно підробився під смак музикуючої української інтелігенції.

Але й на цьому, здавалося б, безпросвітному шляху подибуємо відрадні явища, що свідчать про те, як і серед товщі всяких непереможних перепон пробивається живий струмок справжньої народної мелодії, вбраної в більш-менш гарну художню форму; вони нагадують нам про стремління до створення своєї самостійної національної художньої музики, яка завмирала, але не вмерла.

Назведемо тут імена Артемовського, Ніщинського, Аркаса, Заремби, Малашкіна та інших, що в своїй музичній творчості, цілком ідучи за віком, не творять ще чогось оригінального, виразно-індивідуального; їхні твори — то твори в більшості дилетантів-музик, над цей рівень вони безсилі піднятися, але вже в них б'є жива вода правдиво чудової народної мелодії, що потім з такою силою виявилася в творчості М. В. Лисенка. Всім цим його поперед-



*С. Артемовський (1813—1873)*

никам бракувало свідомого розуміння свого мистецтва, а звідси й легковажне, аматорське відношення до нього.

Артемовський Семен Степанович, небіж відомого українського письменника, народився на Київщині в Черкаському повіті. За молодих років поїхав до Петербургу вчитися співу, а звідти його післано було до Італії. Коли Артемовський повернувся з Італії, його прийнято до оперної трупи Імператорського театру, де протягом р. р. 1842—1864 він виконував головні ролі в деяких операх. Тут же в Петербурзі він бував в українських гуртках, де зустрічався з Костомаровим, Шевченком, Кухаренком та іншими. Це знайомство, а також взагалі любов до свого рідного, зробили те, що р. 1863 з'явився „Запорожець за

Дунаєм", опера Артемовського. Звичайно, до справжньої опери, як окремої музично-драматичної форми її далеко, — це власне оперета, а не опера. Музична вартість її досить невелика, це цілком дилетантський твір аматора, співця. Але ми повинні зазначити, що у „Запорожцеві за Дунаєм" майже вперше залунали зі сцени справжні українські мотиви, і в цьому іменно полягає все значення опери для історії української музики.

Окремі нумери „Запорожця" і досі не втратили своєї привабливості: нагадаємо романс „Місяцю ясний" та дует „Чорна хмаря".

Помер Артемовський у Москві 1873 року.

Ніщинський Петро Іванович (1832-1896), автор відомої музики до Шевченкового „Назара Стодолі". Син сільського дяка, дитячі роки свої прожив у рідній йому Україні; йому, звичайно, знайомі були мотиви рідних пісень, він добре зновував побут свого народу, його історичне життя. Все це мало свій вплив на будучого музичку і через деякий час виявилося в прекрасних композиціях.

Із творів Ніщинського головне місце безперечно належить „Вечерницям", музиці, що звичайно вставляється до Шевченкового „Назара Стодолі". В цих невеличких музикальних нумерах ви зразу відчуваєте національний кольорит, ви подекуди почуєте справжню народну мелодію („Віють вітри ще й буйнесенькі"). Сцени ці скомпоновано для сольових голосів, хору й оркестри. Кращі нумери в них хорові, сольові значно слабші, оркестровий же супровід зовсім простий і з мистецького боку жадної цінності не має. Крім „Вечерниць" від Ніщинського маємо ще дві думи: „Про Байду" та „Про козака Софрана".

Микола Аркас, автор „Історії України", народився 1852 р. в Миколаєві, в заможній аристократичній сім'ї. Батько його був командиром чорноморської флотилії портів, мати походила з старого козацького роду Богдановичів. Батьки Миколи дали йому дуже гарне виховання, а українське оточення з дитячих років породило в

ньому симпатії до всього українського. Та гаряча любов до свого рідного, українського і особливо до народньої пісні, до національної музики привела до написання опери „Катерина” на сюжет Шевченкової поеми під тою ж назвою. Оперу вперше виставлено в Москві 1899 року українською трупою Кропивницького і з тої пори вона не сходить з репертуару українських сцен. Виставлялася вона також і в Галичині.

Цілком зрозуміло, що трудно чекати від автора дилетанта-музикі чогось особливого в тій опері; вона не дає чогось нового ні з боку форми, ні з боку музичного змісту; все звучить присмно, часто навіть тепло й гарно, але взагалі пересічно.

Не перераховуючи творів інших композиторів, — вони не мають особливого значення, — лише назовемо декого з них; це — Бонковський, Владислав Заремба, що написав більш ніж 30 п'ес на слова Шевченкового „Кобзаря”, в яких іноді проглядає український кольорит, Коціпінський — записувач та збирач українських народніх пісень, Малашкін. Всі вони обмежили свою творчість головним чином вокальною музикою.

Ось ті композитори, якщо їх можна так назвати, що роблять першу спробу вивести нашу музику перед широкий світ, підняти її від сирових, хоч і чудово-прекрасних форм народньої пісні до тих чи інших форм художньої музики. Може вони мало зробили в тій справі, може у них не було певних даних для цього, але значення має вже те, що від них ішли перші спроби, вони підготовлювали ґрунт для справжньої художньої української музики; вони в своїй творчості, оперуючи дрібними музичними формами, тим самим накреслювали шлях розвою нашої музики, шлях, що для них самих був закритий через їх дилетантське відношення до свого мистецства, але яким пішов славний М. В. Лисенко, творчість якого почалася майже одночасно зі згаданими музиками.

Не можна поминути тут їще й факт впливу наших на-

ціональних мелодій на творчість композиторів, що вславили себе на полі російської музики. Нагадаємо Глінку з його співами-піснями „Гуде вітер вельми в полі” та „Не щебечи, соловейко”, а також спроби його написати оперу на сюжет „Тараса Бульби”; Чайковського — п'еси на українські теми, як от „Журавель”; Сєрова — його п'еса: „Ой, послухайте, ой, повідайте”, „Максим козак-Залізняк”; Мусоргського з його недокінченою опорою „Сорочинський ярмарок”, де є чимало музичних тем українських народніх пісень; Петра Сокальського, автора історичних опер на українські сюжети та відомого дослідника російської й української народної музики.

Розвиткові української музики, власне, більшій зацікавленості до неї допомогли українські співацькі товариства та національний театр. Вперше ці товариства заснувалися по вищих школах України та духовних семинаріях, де українська молодь, закохана в свою пісню виносила її на широкий шлях прилюдного ознайомлення громадянства через концерти студентських хорів. Знаємо такі хори в Києві під орудою Лисенка, Кошиця, в Харкові, Полтаві та ще по деяких містах. По російській революції 1905 року засновуються музичні товариства „Бояни” в Києві та Полтаві; Галичина ж давно вже майже по всіх містах співацькі „Бояни”, що несуть українську пісню до широкого загалу.

Не можна не відзначити також значення в історії української музики деяких аматорів панів, що мали у себе власні капелі, як хорові так і інструментальні. Ще в до-реформні часи маємо музикантів та співаків у Сахно-Устимовича, Родзянок, Олексієва, Бузановського, кн. Лопухиной, Галагана та інш. Вони зберігали в себе часто найцікавіші пам'ятки українського музичного мистецтва; завдяки їм маємо, наприклад, такі речі, як музику до вертепної драми по партитурі XVIII століття.

Початок існування українського театру можна віднести до 1881 року, коли М. Л. Кропивницький, „батько ук-

раїнського театру" разом з Ашкаренком заклали в Кременчуці українську трупу. З тої пори і по теперішній час розвиток українського театру продовжується безупинно. В останні часи навіть виникла думка про заснування державного українського оперного театру, але політичні події не дали можливості здійснити цю думку в тих межах, як то передбачалося. Імена Алчевського, Мишуги, Дідура, Донця, Микищі, Литвиненко — говорять за те, що масмо і своїх оперних співаків та співачок і, звичайно, діло може нисдалеко майбутнього — отворення національної української опери.

## VI. МУЗИКА В ГАЛИЧИНІ.

Історичні обставини спричинилися до того, що український народ, втративши свою державність, підпав під панування сусідніх держав, якими були Литва, Польща й Москва. Тим самим в своєму розвитку він залежав від тих різних умов, що складалися в зв'язку з принадлежністю його до тої чи іншої держави. Влившися в чужу державну організацію, український народ не міг не почувати на собі її культурних впливів; не будучи хазяїном на своїй землі, український народ не міг творити життя так, як того він бажав.

Сталося так, що державні кордони між Австрією й Росією поділили українську землю на дві нерівні частини: більшу, що відійшла до Росії, й меншу, що належала австрійській монархії; до останньої належали такі українські землі: Галичина, Буковина та Угорська Україна.

Конституційний лад австрійської держави дав можливість українському народові до певної міри вільно розвивати своє культурно-національне життя, і це спричинилося до того, що Галичина, де купчivся найбільш свідомий український елемент, скоро стала українським центром не лише для Австрії, але й на всю Україну. Ба-

чимо, як постають там різні наукові заклади, при Львівському університеті засновуються катедри українознавства; був навіть час, коли Галичина була на передодні заснування свого власного Українського університету. Органи преси давали широкий простір розвиткові в усіх галузях культурного життя. Коло Наукового Товариства імені Шевченка у Львові купчилися всі найвидатніші наукові українські сили, які сприяли тому, що це Товариство скоро стало українською національною науковою Академією, до голосу якої прислухалися навіть наукові інституції Заходу.

Звичайно, що й розвиток музичного мистецтва проходив під більш сприяючими умовами, ніж в інших землях України. Але все ж, не зважаючи на це, тут помічамо більшу продукцію щодо кількості музичних творів, але не в розумінні їх якості; багато композиторів, багато творів і мало яскравого, виразного; все носить відбиток блідого дилетантизму і лише в останні часи завдяки творчості С. Людкевича, що мас досить виразну композиторську індивідуальність, сильну й талановиту, українська музика в Галичині, треба думати, проб'є собі шлях до загально-европейської музики в кращих її формах.

Перші виразні прояви музичного життя на Галицькій Україні вийшли з тої верстви, яка взагалі вела перед в культурному житті Галичини — з духовенства; в мурах духовного семінара виховувалися майбутні музики. Там жила національна думка, там виховувалася любов до своїх національних святощів, там росла і загартовувалася свідомість українця, що вступав на шлях загальнолюдської культури з гарячим бажанням зайняти в ній відповідне здібностям свого народу місце. Сорокові роки XIX століття дають нам двох видатних галицьких музик Михайла Вербицького та Ivana Lavrіwського. Лінія творчости цих двох композиторів не виходить за межі вокальної музики і то в більшості хоральних (хорових) форм. Інструментальна музика не існувала тоді в Гали-

чині, а талант Лаврівського та Вербицького не був остільки значний і сильний, щоб творити в нових формах інструментальної музики; тим більш, що й відповідні обставини сприяли цьому: в той час, коли хор можна було скласти в будь-якому українському гурткові, сил для організації оркестри майже не було зовсім. До того ж культивування форм інструментальної музики передбачас композитора досвідченого у всіх галузях музичної техніки до найвищих її форм включно, чого бракувало і Лаврівському, і Вербицькому, що не пройшли певної музичної школи, а все своє музичне знання придбали шляхом автодидактичним, з різних німецьких музичних підручників, користуючися лише час від часу вказівками більш освічених музик-спеціалістів, як от чеха Нанкого та італійця Льоренца. Звичайно, що це все не могло не відбиватися і на творах згаданих композиторів, простих, як по своїй музичній формі, так і по тих засобах, що вживали композитори: проста будова, часто до одноманітності симетрична, безпретенсійна мелодія в такому ж гармонійному вбранні, перевага мінору над мажором — ознака дилетантської натури, — невиразний загальний колорит, в якому часто тоне навіть гарна щиро народня мелодія, закута в сірі одноманітні музичні форми з певними відгуками хоральної церковної музики в смислі самої будови твору, — ось зовнішні прикмети творів Лаврівського та Вербицького. Але все ж їм не можна відмовити в тому, що вони винесли свою рідну мелодію на світ Божий, одягли її в культурне вбрання, відповідно до своїх сил, і показали, що наша музика варта того, щоб її культивувати, — в цьому найбільша заслуга цих двох композиторів. Найвидатніші твори названих композиторів, що й досі не сходять з репертуару різних хорових організацій, такі: у Лаврівського — „Осінь” — велика хорова композиція для чоловічого (с аранжировка і для мішаного хору), проста, мелодійна, написана не без теплоти й надхнення, „Заспівай, мій соловію” — чоловічий хор, пере-

роблений О. Нижанківським для мішаного хору, „Козак до торбана”, „Річенька”; крім того Лаврівський написав твори для церковного вжитку, псалми і т. і.; залишилося ще від цього композитора дві опери. Вербицький більш продуктивний у своїй творчості; після нього лишилося багато (понад 30) композицій для хору, з яких більш відомі „Пісня жовніра”, „Ода до місяця”, „Тихий вечір”, „Заповіт”. З іншого музичного скарбу Вербицького треба згадати 12 оркестрових рапсодій на українські теми, а також чимало оперет („Підгір'яни”, „Галя”, „Панщина” і др.); як і Лаврівський, Вербицький залишив кілька композицій для церкви: цілі Служби Божі, а також окремі богослужебні співи.

До тої ж генерації треба віднести й Віктора Матюка, музичні здібності якого не підіймалися вище рівня його попередників; але в музичній діяльності Матюка треба відмітити факт більш свідомого студіювання української народної пісні, бажання не лише бавитися нею, але учити й записувати ці народні скарби. Матюк видає кілька збірок зібраних та гармонізованих ним українських пісень, а під кінець життя бачимо Матюка в Комітеті для збирання українських народних пісень при видавництві *Volkslied in Oesterreich*. Оригінальна творчість Матюка не виходила за межі вокальної музики; форми простої пісні, як у сольоспівах, так і в хоральних творах, елементарні музичні засоби, перевага мелодії над гармонією, — ось ті риси, що характеризують Матюка. З окремих композицій його відмітимо „Цвітка дрібная”, „Руська пісня”, „Перший акорд душі”. Не зостався чужим Матюк і театрів; для нього він написав оперети „Нещасна любов”, „Капраль Тимко”, „Простак” та інші.

До цього ж ряду композиторів треба віднести Остапа Нижанківського, що трагічно загинув в 1919 році під час польської інвазії на Галичину. Вславився він як композитор, талановитий ліригент і невтомний організатор музичного життя в Галичині. Самоук у музиці, Нижанків-

ський весь час мріяв про більш систематичну музичну освіту; він листується з Лисенком, збирається до нього в Київ, щоб систематично студіювати музику, але життєві умови складалися так, що ці мрії молодих років залишилися лише мріями — Нижанківський став пан-отцем. Але й під рясою священика не покидас він музики. В Бережанах засновує співацьке Товариство „Боян”, улаштовує цілий ряд концертів, де виступає сам як диригент, на чолі хорів вітає славного Лисенка в його ювілейному поході 1903 р., його ж проводить він до вічного спокою у Кисві. За часів диригентури у Львові видає „Музичну бібліотеку”, наклади якої цілковито розійшлися. Композиторське надбання Нижанківського невеликі, але все, що написано ним, не зважаючи на загальний колорит дилетатизму, що окутує його твори, приваблює щирістю, теплотою. Для чоловічого хору Нижанківським написано „Вечірня пісня”, „Гуляли”, „Новітна Січ” і др. „Минули літа молодії”, „Ах, деж той цвіт”, „І молилася я”, „Отамане, батьку май”, „Ох не забудь” — найулюбленіші з його сольоспівів; крім того Нижанківський написав два дуetti „До ластівки” та „Люблю дивитись”. Багато праці поклав Нижанківський в аранжировку та гармонізацію народніх пісень, а також хорів Вербицького та Лаврівського; з інструментальних творів — його коломийка для фортепіано „Вітрогони”.

Замітною постаттю на полі розцвіту української музики в Галичині, але також з тої самої формaciї дилетантів є Анатоль Вахнянин, в своїй музичній діяльності дуже подібний до О. Нижанківського. Також, як і всі його попередники, перші основи музичної науки одержав він у духовній школі, а саме — в греко-католицькій перемиській катедрі, де в часи гімназійних студій співав у гімназійному хорі. Під керівництвом катедральних диригентів та вчителів співу студіював Вахнянин музику, користуючися їхніми порадами; форми хоральної музики були йому зразками, на яких перевіряв свої музичні знання.

Там же у Седляка учився Вахнянин гри на скрипці. Вступивши до Львівської духовної Семінарії, продовжував він своє музикування, віддаючи багато часу диригентурі в семінарському хорі. Однаке, найбільше значення Вахняніна полягає власне не в його творчій музичній діяльності, що не зазначується нічим виразним, а в великих організаторських здібностях його, в тій невтомній праці, що лишила по собі значний слід у заснованих Вахняніном музичних товариствах „Торбан” (1870), де була закладена і перша музична школа, „Львівський Боян” (1891) — співацьке товариство, де сам він був довгий час диригентом його. Йому ж належить честь першого організатора „Вищого Музичного Інституту імені М. В. Лисенка” у Львові, якого до кінця свого життя він був директором. В 1903 році закладає Вахнянін „Союз співацьких та музичних товариств” і організує рухомі концерти по галицьких містах.

Почуваючи брак систематичної музичної освіти, Вахнянін весь час звертається за допомогою до фахівців — музик Гуневича та Яна Галя, що почали розкривали йому тайни музично-композиторської техніки. Артистичний дорібок Вахняніна як композитора небагатий: кілька хоральних творів, кантат, збірники народних пісень з власною гармонізацією і нескінчена чотирьохактова опера „Купало” — ось усе, що залишилося від композитора.

З менш відомих музик того ж дилетантського типу назведемо Йосипа Кишакевича, Кириловича, Кумановського, Купчинського.

Трохи іншого складу, іншої формациї є наступний ряд композиторів, що відкривається постаттю буковинця Ісидора Воробкевича, не менш знаного і як поета. На зміну дилетантизму приходить більш свідоме відношення до музичного мистецтва, а навіть з'являються композитори, що цілком віддаються музичній справі, роблячи з неї свій фах (Д. Січинський). Перші музичні студії почав Воробкевич в рідних Чернівцях, де по закінченню своєї освіти

у Віденській консерваторії<sup>(\*)</sup>) став професором співу та музики в духовній семінарії та гімназії. Німецька музична школа, звичайно, залишила свій слід на творчості композитора, але все ж не постільки, щоб затемнити теплий ліризм і характерні ознаки чистої української мелодії. Всестаки треба сказати, що талант Воробкевича не був остільки значним, щоб на його творах можна було побачити сильну мистецьку індивідуальність; те, що він лишив, скоріше робота освіченого музики, ніж творчість художника-композитора. Це видно і на хорових його творах, між якими найкращі ті, що написані на слова Шевченка, це видно й на тих творах, що написано до власних поезій. Є у Воробкевича і п'ески до театру: „Гнат Приблуда”, „Новий двірник”, „Блудний син”, „Осліплення Василька” і др. Цікаво відмітити про складені Воробкевичем теоретично-музичні підручники.

Наступним репрезентантом української музики в Галичині був Денис Січинський. Зовнішні факти життя цього музики нескладні і могли б зовсім не звернати нашої уваги, якби на них ми не спостерігали того прикрого явища в відношенні громадянства до свого мистця, яке означається байдужістю до композитора та його творчості.

Народився Січинський р. 1865 в Клювинцях, гусятинського повіту. Початкові студії музики почав у Л. Левицького і Вайгнера в Тернополі, а потім у проф. Вшелячинського. Гармонію, контрапункт та музичну форму проходив у проф. Мікульського, колишнього Шопеннового учня. Перші спроби компонувати почав Січинський ще за часів гімназійних; то були невеличкі хоральні квартити, композиції на цитру, гармонізації народніх пісень. Але в міру ознайомлення композитора з технікою музичної творчості поширювались і творчі змагання Січинського; через деякий час він пише свою першу велику композицію, рід кантати, хоральний твір у супроводі оркестри „Дніпро реве”; за тим пішла ціла низка творів, як великих, подібних до названого („Лічу в неволі”, — „Ми-

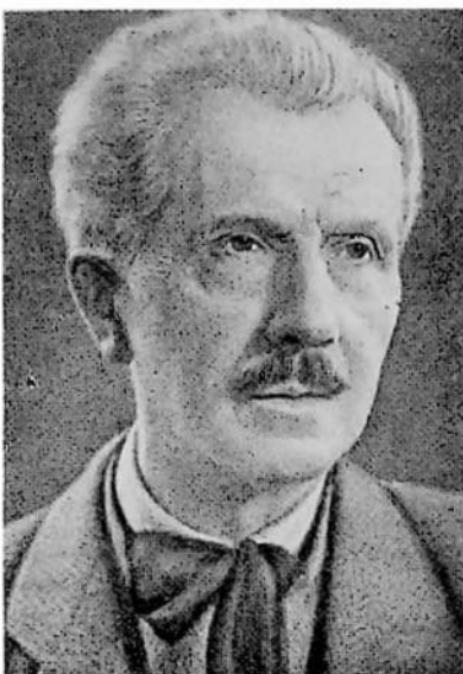
нули літа молодії") з оркестровим супроводом, так і творів значно менших по своїй формі: чоловічі хори, аранжировки народніх пісень, ціла серія фортепіанових „Пісень без слів", дві симфонічні поеми на оркестру, опера „Роксоляна" і значна кількість сольоспівів, якими власне і здобув собі славу Січинський. В останні часи (Січинський помер 1909 р.) він був найбільш популярним, найбільш улюбленим композитором; його романси у всяко-му разі домінували і на концертovій естраді, і серед галицької інтелігенції співаків-аматорів.

В творчості Січинського багато приваблюючих рис; це симпатичний і серйозний талант. Ясність та краса мелодійного малюнку, ширість та теплота патетичних уступів мелодії і разом з тим доступність та простота музичної думки — все це робить Січинського музико-художником, цілком зрозумілим для нашого загалу, близьким йому по настроях і по тій легкості, з якою проникають його мелодії до нашого серця. Творчість його легка й безпосередня; спів його ллється вільно й гарно, композитор приваблює вас не тільки ширістю свого настрою, але часто й красою чисто музичних ресурсів. Перед слухачем розкривається поетична натура, ніжна й чула, може трошки сентиментальна, але завжди щира в своїх музичних почуттях, у своїх зворушливих пориваннях. Загальний настрій його музики і особливо пісень переважно мінорний і навіть там, де композитор починає свій спів світлим тоном мажору, — через декілька музичних фраз, що просвітлюють загальний мінорний фон, співець знову повертається до своєї рідної сфери — мінору, суму, жалю, тоски; а звідси й деяка однomanітність у прийомах музичної техніки: трафаретні звороти мелодії та гармонії, як от вживання скоків на малу сексту в найбільш патетичних місцях, зменшеного септакорду і т. і. що іноді наближає Січинського до першої (дилетантської) категорії композиторів.

До згаданих двох музик треба віднести ще Лопатин-

ського, що вславився як композитор вокальної музики. Ціла низка сольоспівів до слів українських поетів (крашний „Ах, скільки струн в душі звенить”), музика до 3-актової комедії „Свекруха”, комічна опера „Еней на мандрівці”, що виставлялася в Чернівцях, а також по деяких більших містах Галичини, де користувалася повним успіхом, нескінчена опера „Оксана”, початок музики до фантастичної опери „Казка скал”, лібретто до якої складено самим композитором, кілька фортепіанових дрібничок, — ось що маємо від цього композитора. Згадати теж слід Ярославенка, популярного галицького диригента й композитора (хорові, сольові й фортепіанові твори); згаданого вже вище Філ. Колессу (хорові твори на мотиви українських народніх пісень); Вахнянина Богдана, Топольницького.

Окремо стоять д-р Людкевич Станислав і Барвінський Василь, що йдуть з духом сучасної європейської музики, даючи в своїх творах досить виразні індивідуальні творчі риси, завдяки яким є можність говорити навіть про власний стиль композитора. Д-р Людкевич — учень директора Львівської консерваторії, М. Солтиса та Цемлинського у Відні; в цей час він є директором „Музичного Інституту імені Лисенка у Львові”. З його творів найбільш заслуговують уваги хоральні композиції, написані в більшості з акомпаньементом фортепіановим або оркестровим. В цих своїх творах Людкевич вийшов далеко вперед від усіх своїх попередників та сучасників. Гарні оригінальні теми, їх уміле і тонко-художнє проведення в найкращій музичній одежі, де гармонійні фарби так художньо переплітаються з контрапунктичними візерунками мелодії. Усе збудовано так, щоб у музиці дати рельєфне вражіння цільного малюнку, або навіть картини, згрупувавши для цього всі музичні засоби в стройну колъоритну музичну форму. Тут Людкевич с наслідувачем тої групи композиторів, що культивують так звану програмову музику. Творчість цього композитора обіцяє багато, бо не



С. Людкевич (род. 1879)

абиякий талант дано йому, а закінчена музична освіта цілком захищає його від того музичного примітивізму, що так багато його взагалі в галицькій музиці. Досі найбільш знаними його творами є „Вечір у хаті”, „Ой, Морозе, Морозенку”, „Косар”, „За Дорошенка нашого пана”, „Дністрованка”, „Гагілка”, цілий ряд народних та популярних пісень у високохудожній обробці; крім того, у Людкевича багато с ще зовсім ненадрукованих творів. Треба відмітити також діяльність Людкевича як музичного теоретика, дослідувача та критика; в цьому напрямку відмітимо такі його роботи: студія над конструкцією народних пісень, уміщена в передмові до XI-го тому „Етно-



*В. Барвінський (род. 1888)*

графічного Збірника" Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові, редагування народніх українських пісень з Поділля й Холмщини, окремі статті по часописах, присвячені тому чи іншому музичному питанню.

З наймолодших українських композиторів треба вказати на Нестора Нижанківського, сина Остала Нижанківського, та Михайла Гайворонського, бувшого капельника Українського Січового Війська.

На музично-літературному полі крім згаданого вже С. Людкевича найвидатніша і може сдина для всієї української музики є постать проф. Філярета Колесси, що дав багато розвідок та студій, головним чином з царини ук-

раїнської народної музики. В його особі маємо музикувченого, що своїми дослідами може цілком дорівнятися найкращим науковим силам, які працюють на літературно-музичнім полі. Найважливіші роботи проф. Ф. Колесси такі: „Про музичну форму дум”, „Варіанти мелодій українських народніх дум, їх характеристика і груповане”, „Про музичну форму українських народніх пісень з Поділля, Холмщини і Підляшшя”, „Ритміка українських народніх пісень” — велика й дуже цінна праця, „Огляд українсько-руської народної поезії”, „Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу” (реферат), „Наверстоване і характеристичні признаки українських народніх мелодій”, „Микола Лисенко” — некролог, „Народній напрям в творчості Лисенка” та ще дещо уміщене на сторінках різних періодичних видань.

В останні роки виявив себе цікавими розвідками з поля історії української музики Осип Залеський; звертає увагу його етюд „Погляд на історію української музики”.

## VII. МИКОЛА ВИТАЛІЄВИЧ ЛИСЕНКО

**Життя.** Надаючи велике значення мистецтву в житті народу, в його культурному поступі, ми повинні прийти до того висновку, що як би оригінально й широко не складалося воно, але без обміну думками, без культурних взаємовідносин цього народу з іншими націями, цей поступ буде неможливий. Тільки тоді народ буде культурно міцний, коли в ньому є здібність і бажання перевіряти самого себе життям інших націй, коли він в своєму розвитку буде прямувати до тих культурних здобутків, що осягнули вже його сусіди, що мають культурні цінності давніші і тому більш удосконалені. Це має особливо велике значення для тих народів, що, маючи цінні й оригінальні культурні скарби в сировому, так би мовити,



*M. Лисенко (1842—1912)*

виді, тільки починають перетворювати їх у вищі художні формування. Україна в даному разі стоїть якраз на тій точці свого культурного розвою, коли для неї постає велика потреба в обміні та запозиченні культурних цінностей від її сусідів; але, щоб повести націю всесвітнім культурно-життєвим шляхом, треба, щоб та нація висунула індивідів сильних духом, розумом, волею, талантом, — індивідів, що повели б свій нарід дорогою вселюдських культурних здобутків. Одним з таких індивідів на полі української музики і був славний Лисенко, якому в історії української культури належить найвидатніше місце, а для української музики його ім'я набирає просто епохального значення.

Гріг для Норвегії, Глінка для Росії, Сметана для Чехії, Шопен для Польщі — були тими мистцями, що під-

несли музику свого народду до рівня музики всесвітньої; те саме зробив для України Лисенко. Звичайно, порівнюючи Лисенка зі згаданими мистцями, треба розуміти творчість його не в абсолютному її значенні, — до генія Глінки, Гріга або Шопена творчість Лисенкова не піднялася, але для української музики, для створення національної художньої музики свого народу — тут значення Лисенка навіть переростає значення всіх згаданих мистців. Отже, треба подивитися, наприклад, на Норвегію, до Гріга; там була вже своя художня національна музика: знаємо Оле Буля, цього норвезького Паганіні, що застинував в Бергені національний театр, знаємо Гальфдана К'єрульфа, одного з найвидатніших представників норвезького романтизму в музиці, знаємо Свенсена, Нордраака та інших. В Росії до Глінки був вже Верстовський з його оперою „Аскольдова могила”, Аляб’єв, Вільбоа та інші представники епохи дилетантизму, до якої належав і сам Глінка на початку своєї творчості. Те саме було в Чехії до Сметани, в Польщі до Шопена, — і зовсім не те було у нас до Лисенка. З видатніших творів, що хоч трохи могли б говорити про існування у нас художньої музики, можна згадати хіба тільки „Запорожця за Дунайсм” Артемовського, але ж, звичайно, ця оперета ще не творить української художньої музики.

Отже, тим яскравіше виступає перед нами постати мистця, що в своїй творчості дав нам зрозуміти народню душу через його власні, народні музичні багатства, переворивши їх у цінні й художні твори національної музики. А тому ми сміливо можемо поставити ім'я Лисенка поруч таких світових художників звуку, як Глінка, Гріг, Шопен, Сметана, Сібеліос, — що в музичній сфері утворили цілий ряд нових національних музичних шкіл та підняли до високого рівня мистецтва музичні здобутки свого народу.

Лисенко, будучи співцем-художником свого народу, завжди старався підняти його музику до рівня художно-

сти. Він добре розумів, що безпосередня народність, розуміючи це слово в його етнографічному змісті, не може існувати в мистецтві. Народня мелодія в своєму початковому, первісному вигляді є лише сирий матеріал, що потребує оброблення і в художника-музикі вона викличе й художню гармонію і відповідну загально-художню форму всього твору, тоді як звичайний музика підпише під нею гармонію звичайну, банальну; але ж і той, і другий в своїй роботі виходитимуть з одного пункту: народньої мелодії; і вся велика різниця тут полягає в тому, що перший є талант, другий звичайний музикус, перший розуміє свою працю як творчість, другий — лише як працю; для першого, врешті, оригінальність національно-музичного малюнку впливає на все його музичне почуття, на всю його музично-психічну організацію і дає напрям його музичній культурі і тим самим створює з нього індивіда з оригінальним обличчям, для другого — народня мелодія лишається простою послідовністю звуків і нічим іншим. Але й талант, який би великий він не був, не тільки народжується, а й виховується. **Почуття художника** в великій мірі залежить від того, як прогресує він у своєму мистецтві; в своїх творчих шуканнях художник спирається не лише на інтуїцію, але й на знання, на закони свого мистецтва. Глінка, Римський-Корсаков глибоко національні, а чи багато в їх творах справжніх народних мелодій в їх етнографічно-сирому вигляді? Те, що є своєрідного в мистецтві, треба віднести до оригінальності фактури, засобів та прийомів у творчості. Вони накладають своє тавро на все музичне думання композитора, надаючи його музичній думці своєрідний, оригінальний тип.

Про таку художню музику і мріяв Лисенко, виводячи свою рідну мелодію перед широкий світ, даючи їй художній вигляд, одягаючи її в європейський одяг, розуміючи це не як шаблон, трафарет, а як всесвітнє культурне придбання. Правдиво сказав Вахнянин, вітаючи Лисен-

ка в день його 35-літнього ювілею... „Ти полюбив сю пісню, відчув її красу, пригорнув її до теплої груди, виносив її, виплекав, прибраав у святочну одіж, впровадив між слов'янські посестри і посадив високо на посаді: за-квітчану, омережану, пристроєну в багате намисто, а та-ку щиру та сердечну, буйну та велетню, як вона вийшла з грудей цілого народу. В тім твоя і лише твоя заслуга”...

Народився Лисенко 1842 р., в с. Гриньках на Полтавщині, в сім'ї заможного шляхтича. Походив він зі старого козацького роду. Прадіди його колись, ще за гетьмана Хмельницького, стояли за свій край, але з поверненням України під Москву, потягли, як і всі, до російського дворянства, забувши поволі свої старі звичаї, традиції і на-віть мову. Правда, були ще серед Лисенкових родичів і такі, що згадували своє минуле, як от двоюрідний дід, дядько та бабуня Миколи Виталісвича. Вони почали ма-ли вплив на хлопця, що виховувався далеко від національних традицій: московська й французька мова, аристократична поведінка, танці та гра на фортепіані — от те, що оточувало малого хлопця в рідній хаті. Всі любили Миколу, і зростав він серед пестощів; всі, починаючи від любої бабуні й кінчуючи дворовою челяддю, намагалися чимось догодити хлопцю, і це утворило сприяючий ґрунт для нахилу хлопця до капризів. „Бувало, коли ба-буня зріче маленькому Миколі в якомусь нерозумному вимаганню, він з плачем вибігав на ганок, падає додолу і, капризуючи, котиться боком по двору до самого флігеля”<sup>1</sup>). Одягнений завжди як панок — в оксамит та межево, вихований в манерах аристократа-дворяніна з російською та французькою мовами, хлопець, здається, був дуже далекий від усього, що могло б сприяти його національній свідомості, тим більш, кажу, що ні батько, ні мати композитора нічого не робили для того, щоб да-ти своєму синові національне виховання: батько був офіцером російської служби, якому хоч і була знайома його рідна мова, але вживав він її між іншим, — матір ще ма-

лою дитиною було відірвано від її рідного гнізда й закинуто до далекого Петербургу в аристократичний Смольний Інститут, де звичайно ніщо не могло нагадувати України. Алеж навколо лунала рідна українська мова й пісня: дома, у батьківській хаті серед челяді, а в селі — серед народу; там бачив Лисенко народні гри з піснями, слухав „веснянки”, придивлявся до народніх звичаїв. Було й ще одно джерело, де знайомився Лисенко зі своєю рідною культурою, з піснями свого народу, з його епосом — це у бабусі своєї Булюбаш. „Ця старосвітська дідичка дуже кохалася в рідних українських піснях, казках, приповідках тощо, а як наставали довгі зимові вечорі, скликала вона до себе своїх дівчат, шили вони з її наказу посаг своїм зарученим подругам та співали всільних та інших пісень. Дуже любила їх стара пані, завжди з глибоким задоволенням упивалася їхньою красою, а вкупі з бабусею слухав цих пісень і маленький Лисенко, і вперше душа його переймалася і тugoю, і щирістю, і багатством рідної пісні”.<sup>55</sup>) Так мимоволі впливала рідна земля на свого, в майбутньому великого сина. Ще з дитячих років виявив Лисенко особливу златність та закоханість до гри на фортепіяні і батьки (мати сама дуже добре грала на цьому інструменті) найняли йому вчительку, — тим більш, що фортепіано входило в плян аристократичного виховання. Недовго вчився хлопець у цієї вчительки і став вимагати, щоб його вчила сама мати. Було видно, як сильно впливала музика на хлопця: „Іноді — каже його біограф Старицький — цілими годинами простоюював він коло фортепіяна, підбираючи одним пальцем мотиви”. Коли хлопцеві минуло 9 років, він пробує вже компонувати: перший його дитячий тв'р, польку, — батько, щоб зробити подарунок синові в день його народження, віддав надрукувати.

Дев'яти років відвезли Лисенка до Києва та віддали до пансіону Гедуена, де разом з іншими науками не припиняв Лисенко й свої гри на фортепіяні. Його вчителями

музикі були чехи Нейнкевич та Паночині; перший (ще в пансіоні Вейля, де був Лисенко дуже короткий час) не був сам піяністом, але мав великий хист до навчання музики; він так чудово міг давати пояснення щодо вироблення учнем туші і зрозуміння музичної фрази, що демонстрування на фортепіяні були здивими; другий — Паночині, навпаки, сам артистично грав на роялі і демонструванням п'сс роз'ясняв учневі всі їх красоти. Лисенко робив великі успіхи в грі на фортепіяні. Старицький у своїх споминах про Лисенка каже, що „коли молодий Лисенко приїхав на перші Різдвяні свята і програв своїй учительці п. Розалії п'єси, що він вивчив у пансіоні, — то вона спершу мов закам'яніла від здивування і потім істерично розридалася”.

З пансіону вступає Лисенко до 4-ої кляси Харківської гімназії, по скінченні якої робиться студентом природничого відділу спершу Харківського, а потім Київського університету. Весь час він не перериває своїх занять музикою, маючи за вчителів то Вольнера, то Дмитрієва, то врешті Вільчика. Він студіює Бетговена, Моцарта, Шопена, а разом з тим багато праці покладає на те, щоб придбати віртуозність та блиск у своїй грі.

Час перебування Лисенка в Київському університеті був моментом рішучого повернення композитора до свого народу. Тут викристалізувалася індивідуальність Лисенкова, як борця за культурне відродження своєї країни і при тому борця художника, озброєного могутньою зброєю мистецтва. Лисенко з запалом хапається за все, що дає йому змогу пізнати щось про свій рідний край: читає книжки, прислухається до промов, а літом, приїжджаючи додому, не тратить вже часу на пікніки та гулянки, а з філгармонією ходить на вечорниці та записує народні пісні, мріючи про те, як цей найцінніший скарб народної творчості перетворить він у художні форми музичні.

Скінчились університетські роки навчання і Лисенко вступає на посаду мирового посередника в Таращанський

повіт. Але не цього прагнув наш музика: його мрія — праця на полі рідної музики, розроблення своєї пісні. І восени 1866 року здійснюється та давня мрія Лисенкова — він вступає до Ляйпцигської консерваторії, яка в той час була найкраща. Тут він далі вчиться гри на фортепіані у славного професора Райнекса, у нього ж, а також у Ріхтера вчиться композиції. Для своїх практичних вправ з композиції завжди брав Лисенко рідні українські мелодії, запас яких був у нього вже чималий, і артистичним обробленням їх цілком задоволював свого професора.

Працює Лисенко, не покладаючи рук; звідти пише він...: „Праці неодступної, обов'язкової, стільки, що ледве опівночі уриваю хвилину написати”. В Ляйпцигу видає він перший збірник українських народніх пісень і першу серію музики до Шевченкового „Кобзаря”.

Скінчивши в 1869 році консерваторію, Лисенко оселяється на постійне життя в Києві і стає за вчителя фортепіанової гри в деяких музичних школах, а також бере багато приватних лекцій. Весь свій вільний час присвячує він творчості. За період від 1868 по 1876 рік він зібрав багато матеріалу для збірників українських народніх пісень, скомпонував цілу серію художніх пісень до поезій з Шевченкового „Кобзаря”, написав оперету „Різдвяна Ніч”, що переробив згодом в оперу. Року 1876 вступає Лисенко до Петербурзької консерваторії, бажаючи прослухати курс оркестровки у відомого російського композитора, великого знавця оркестри Римського-Корсакова. Через два роки Лисенко повертається знову до Києва і живе там постійно до самої смерті.

В житті нашого славного музикита треба відмітити величн'ї мент, коли вся Україна бучно й урочисто святкувала ювілей 35-літньої художньо-музичної праці композитора. Наддніпрянщина, Петербург ювілейними концертами відсвяткували свято нашого музикита; Київ 20 грудня 1903 року влаштував величезний концерт, на якому було прочитано коло 200 телеграм з привітаннями та 79

адрес. В міському театрі було виставлено оперу ювіляра „Різдвяну Ніч” з участю найкращих оперних сил. Галичина окремо влаштувала свято ювілєю і запросила Лисенка до себе у Львів. Це був величній тріумф нашої музики.

Прийшов 1905 рік, що приніс визволення українському народові, і Лисенко, жвавий та рухливий, з запалом береться до громадської роботи. Київська „Просвіта”, Український Клуб та всеніківське українське громадянство бачуть свого художника скрізь, де тільки в ті часи була потрібна культурна робота українця-громадянина. Але не надовго вистарчило сил у нашого музики при такій надмірній праці, тим більше, що на громадській роботі довелося зазнати Лисенкові чимало скорпіонів: так, на початку 1907 року, коли на українство знову посыпалися всякі утиски, Миколу Виталієвича було заарештовано і посаджено до Лук'янівського участку.

Така невтомна громадська праця, а також праця у власній музичній школі, якій віддавав Лисенко багато сил, надірвали здоров'я нашого співця, і 24 жовтня 1912 року гострий припадок сердечної хороби перервав життя нашого музики.

#### **Лисенко — Музика-Етнограф.**

Року 1868 виходить у Липську 1-ий збірник українських народніх пісень, що їх зібраав Лисенко почаси за часів свого студентства, а в більшості за часів перебування свого в Таращанському повіті на посаді мирового посередника. Цим збірником почалась творча діяльність нашого музики, що невпинно продовжувалась до самої смерті композитора. Цікаво, що свій художній творчий шлях почав Лисенко не з самостійного художнього твору, а з української народної пісні; тим самим він підкреслив все її велике значення для створення національно-художньої української музики з одного боку, а з другого — він намічав ті шляхи, якими повинно було йти зби-

рання й записування української народної пісні; іншими словами — він дав певний ґрунт до вивчення української народної музики.

І цей ґрунт дав він не тільки збірниками народніх мелодій, так мовити, художнім прикладом, а й теорією, науковим розробленням законів будови української народної пісні. До Лисенка в цьому напрямку маємо лише по однокі спроби, як от стаття Сєрова „Музика южно-русских пѣсен”, надрукована в „Основі” 1861 року; стаття ця, не зважаючи на велику музичну ерудицію її автора, лише в загальних рисах дас нам поняття про будову української пісні; але ця стаття була тим імпульсом, що штовхнув Лисенка на роботу збирання, записування й вивчення своєї рідної музики. Він взяв деякі тези тої статті, як провідну думку для своєї роботи на полі музичної української етнографії, доповнив, розробив їх і, користуючися ще працею Сокальського „Русская музыка”, склав свою власну теорію будови української народної пісні. Лисенкові думки про українську народну пісню висловлені в таких роботах: „Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусск. думъ и пѣсень, исполняемыхъ кобзаремъ Остапомъ Вересаемъ” (Записки Ю.-З. Отдѣла Императорского Географического Общества т. I. 1873), в передмові до „Думи про Богдана Хмельницького та Барбаша” (Киевская Старина, 1888 р. кн. 7), „О торбанѣ и музыкѣ пѣсень Видорта” (Киевская Старина, 1892 р. кн. 2). „Народні музичні струменти на Вкраїні” („Зоря” 1894 р., а також в переробленому вигляді окремою брошурою) та в окремих листах до відомого Філлярета Колесси. „Мені, як і вам — пише Лисенко до Колесси — ходить не о сепарацію нашої пісні із російською, чи там якою іншою, а о студіовання, плекання своєї. Нехай ся пісня має загальні риси і основи з російською, яко з кревеною слов'янською (інакше її бути не може), але я смакую у своїй пісні свої самостійні звороти у мелодійному малюнкові пісні, чудову м'якість, оригінальний сумішок

мажору з мінором, не той скам'янілий діятонізм, застиглий у своїй прадавності, але відносно вимогам слова податний, м'якшаючий; через те і в гармонізаціях не остільки суворий, жорстокий, лишень красивий, пестуючий слух і розмисел. Не кожна пісня українська є діятонічна і до неї їй мірка повинна бути інакша, але все ж не пересадно хроматична в її гармонізації, до якої приміром дійшла гармонізація європейських творів: словом, остільки, оськільки сам матеріал мелодійний пісні тес припускає. Коли ж трапиться пісня складу діятонічного, старого, — її треба гармонізувати в належних ладах, але знов не в тих аскетичних, у які п. Рубець її зодягав, розуміючи її як ідентичну з російською. Од такої гармонізації зараз мене верне, я чую враз, що се щось чуже, насилуване, неприродне.”

У своїх дослідах про будову української народньої пісні Лисенко зразу й рішуче став проводити думку про незалежність її від російської пісні.

Виводячи її походження з давнє-грецьких ладів, композитор припускає деяку спільність українських пісень з піснями московськими лише в найдавнішій порі їх існування, в часи передісторичні. Але ті часи не є ще добою викристалізування нашої пісні; не туди заглядав Лисенко і не ту пісню вважає він за суть-українську; за найоригінальніший вигляд нашої пісні рахує Лисенко ту пісню, що змінила свій прадавній спокійно-холодний діятонізм на напруженість, експресію й почуття хроматизованого звукоряду; і в своїх дослідах над українськими піснями находить Лисенко три такі своюнародні звукоряди, що вироблено їх зі старих грецьких:

a — h — c — d — f — gis — a'

це є сучасна гармонійна мінорна гама,

a — h — c — dis — e — fis — gis — a'

це є мелодійна мінорна гама з хроматизацією 4-го ступеня і врешті

a — h — c — dis — e — f — gis — a'

це є підносна хроматична гама, або так званий мадярський тетрахорд.

На цих звукорядах з додатком звичайного мажору збудовано більшість українських пісень.

Дальші Лисенкові спостереження над природою українських народних пісень привели його ще до деяких цікавих висновків, як от так звана нейтральна терція, коли в пісні терція домінантного акорду з'являється то в чистому своєму виді, діятонічно, то з хроматизацією.

Гармонізування народних пісень, акомпаньементи до них, хорові аранжировки — також виводив Лисенко з самої природи пісні, базуючи, наприклад, свій контрапункт на народньому контрапункті, на так званих „підголосках”; тому й заборонені сучасною гармонією ходи паралельними квінтами й октавами цілком допускав Лисенко, виправдуючи себе типовим та природним рухом голосів народньої пісні.

Досліджування українських дум, що записав Лисенко від О. Вересая та П. Братиці, дало композиторові можливість накреслити деякі цікаві музичні прикмети цієї найоригінальнішої форми народньої музичної творчості. Чезрек порівняння мелодій українських дум з мелодіями пісень інших народів розкрив Лисенко рідність нашої мелодії з пісенними мелодіями сербів, болгар, арабів, персів і, взагалі, народів європейського Сходу й Передньої Азії. Цю думку нашого музики підтверджує й відомий Сокальський в своїй праці „Русская народная музыка”. Дальші Лисенкові спостереження над думами привели його до цікавих висновків щодо самої будови думи: він зазначає типові мелодійні звороти думи, характеристичні ритмічні фрази її та накреслює головні фази розвою цієї музичної форми народньої творчості. Так, до дум давнього походження відносить Лисенко ті, що заховують в собі всю недоторканість примітивного речитативу, що обертається в обсягу яких 4—5 нот, як наприклад Вересаєві думи, де кобзар веде свій характерний речитативний малюнок че-

рез всю думу. Думи ж близчі до нас по своєму походженню віддаляються від речитативного устрою мелодії, наближаючись до пісенного складу; в них більше м'якості, мелодійності, в них також стає помітним основний лад думи завдяки ферматам на тонічному співзвукові кожної музичної фрази, чого в давніх думах не помічалося.

Отже Лисенкові досліди над українською народньою музикою дали нам цілком обґрунтовану, далеку від всякого шабельону, оригінальну теорію будови народньої української пісні, що вважаємо за величезну заслугу нашого композитора.

Як гарний та яскравий приклад до своїх теоретичних висновків склав композитор сім збірників народніх пісень з супроводом фортепіано, дванадцятьдесятків пісень у хоровому розкладі, „Молодощі” — збірник танків та веснянок, українські обрядові пісні — веснянки, купальська справа, колядки й щедрівки, „Українське весілля”, записане в м. Борисполі Переяславського повіту і надруковане в додатку до IV тому „Трудовъ этнографично-статистической экспедиції въ Западно-русской край” П. Чубинського, — і все це на підставі тих теоретичних спостережень, що зробив музика з такою умілістю та цілком в науковий спосіб. Характерні мелодійні звороти української народньої пісні з своєрідними каденцями, мотивами, оригінальна гармонія, ритмічний устрій, від строгої цілком симетричної будови до вільної рецитації дум — от ті найбільш виразні прикмети, що характеризують Лисенкові роботи, що торкаються записування народніх пісень. В його особі маємо музику з великим даром розуміння й почуття тої своєрідної краси, тих мистецьких багатств, що розкидані в українських піснях.

### Музика до Шевченкового „Кобзаря”. Дрібні вокальні та інструментальні твори.

Художня Лисенкова творчість почалася з сольоспівів до слів Шевченкового „Кобзаря”. Видані вони під загаль-

ною назвою Музики до Кобзаря Шевченка. Тут понад 80 нумерів.

В історії музики таке явище подибуємо не досить часто: геніяльний національний поет викликає до життя музу славного музики, музу, що стає підвалиною не лише до творчості цього музики, але в його особі й до творчості цілої нації, музи, що з пробудженням індивідуальної творчості композитора творить, будує національну культуру в тій її галузі, що зветься музикою. Прикладів такого широкого впливу поета на композитора ми не знаємо. Композитор в більшості цікавиться тим поетом, що дає в своїх віршах настрій, рідний його настроям, його переживанням, які споріднюють душі двох поетів; і для музики, як мистця, що має діло з тоном, який в самій природі своїй носить переважно емоційний відтінок, найближчою завжди бувас поезія чистого ліризму, бо в ній якраз заховано ту характерну емоційну ознаку, яку знаходимо в музичному тоні. Історичні приклади можуть підтвердити цю думку: візьміть Шумана з його піснями як вокальними (а в них найяскравіше виступає елемент ліризму), так і фортепіановими, Шуберта з його Lieder Чайковського у всій його творчості, що власне і вражає нас глибиною свого ліризму, Гріга, Рахманінова та багатьох інших. Власне, вся музична творчість має два боки: об'єктивний та суб'єктивний. В першому ми бачимо художника в формах його творчих збудувань, куди треба віднести ту велику силу звукових комбінацій, якими орудує музичне мистецтво, той завжди широкий та необмежений простір (а в цьому є життя й майбутність мистецтва) засобів для висловлення своїх творчих думок, що має музика. Тут на першому пляні абсолютна краса звукової матерії. Цей рід музичної творчості, більш формальний, має нам в гарних звукових формах те життя, що оточує художника, його відношення до нього, оفارбоване індивідуальністю його художньої природи. Тут велику роль відограє здібність художника думати, тут на пер-

ший плян виступає робота думаючого апарату його, розуму, що спокійно перетворює життєві враження в художні музичні форми. Не те спостерігасмо в художника-музики з нахилем до суб'єктивізму в своїй творчості, себто де центром ваги є сам художник, його власне життя у всіх його найінтимніших переливах. Цей рід творчості безпосередній, що йде просто від серця художника і потребує від нього глибини й важливості його особистих почувань, різноманітності й теплоти їх, щоб застерегти його творчість від шаблону та тривіальноти, що так часто подибуємо в художників суб'єктивного типу. Тут настрій художника, себто той комплекс його емоцій, що спонукує його до творчості — то все. Без нього нема творчості.

Звичайно, у кожного художника, і це особливо торкається художників звуку — композиторів, в їх творчості є риси й одного й другого процесу музичного думання, себто, як об'єктивного, так і суб'єктивного; але завжди не можемо досить виразно означити превалювання тих чи інших моментів у процесі їх творчості, що дають нам право віднести художника до першої або другої категорії; ті елементи більш-менш рівно слідують у творчості композитора, це таке звичайне явище. Композитори ж з високо оригінальною художньою індивідуальністю, що межує навіть з геніяльністю, мають завжди цілком виразне творче обличчя щодо тої чи іншої категорії; яскравий приклад цього — Римський-Корсаков та Чайковський. Один чистий епік, що в своїй творчості керується більше потребами чистої музичної краси, одягає нею всі свої твори; на кожному періоді його музичних творів почувається художньо-критична робота розуму, що творить цілі фантасмагорії нових до геніяльності музичних форм; другий — глибокий лірик, співець власних почувань, що заглядає глибоко, глибоко до своєї душі і в своїх творах, творах „серця”, передає нам все своє життя, викликаючи і в нас ті самі емоції, що ними жив художник

в моменти творчости. Ці дві художні індивідуальності наклали тавро на всю сучасну російську музику, утворивши дві музичні школи — школу Римського-Корсакова та школу Чайковського<sup>(\*)</sup>), що мають досить багато талановитих представників. Але є музичні натури, що в своєму таланті ці два елементи: спокійний об'єктивізм та теплий, зогрітий огнем особистих переживань, ліризм не розмежовують так виразно, і часто трудно буває сказати, де композитор співає про себе, де в його музиці звучать струни його власної душі, а де він оспівує, як співець оповідає все, що вражає його в його життєвому оточенні.

До такої категорії художників треба віднести і М. В. Лисенка.

Не можна запевняти, що без Шевченкових поезій Лисенкова творчість пішла б зовсім іншими шляхами, але можливість іншого напрямку в творчості національного композитора, що не мав би перед собою співів геніяльного національного поета цілком допустима. Правда, може до того були інші мотиви, причини, так би мовити, політичного характеру, причини, що спонукають художника співів пригнобленої нації до шукання визвольних національних тем для своєї творчости, які нагадували б йому про все, чим жив і чим багатий його народ. А тут Шевченкова муза дас широкий простір скористуванню її в музичній творчості. От чому таке натуральне сполучення творчости великого українського поета з творчістю славного музики. Прийде час, і історія культури українського народу тісно й нерозривно зв'яже ці дві великі постаті, що створили цілу епоху в низці її явищ: один в царині письменства (поезії), другий у музиці.

Вище було зазначено, що Лисенка слід віднести до тій категорії художників, що в своїй творчості не дають нам виразних ознак нахилу чи то до спокійного оспіування подій, явищ та переживань усього того, що спостерігає він навколо себе, себто до художників об'єктивістів, чи то до художників-ліриків, себто таких, що співають

про самих себе; Лисенко щасливо сполучус як ті, так і другі риси в своїй художній творчості, але все ж, треба сказати, з превалюванням ліричних моментів. Цьому знаходимо пояснення в загальному складі української музики, яскравим репрезентантом якої є композитор. Українська національна музика в своїх загальних рисах є більш лірична, ніж епічна: моментів ліричного настрою значно більше в ній, ніж спокійно-епічних мелодій. Тому не дивне є панування цих моментів і в Лисенковій творчості. Але вони — то не характерна ознака його творчої індивідуальності, а скоріше вплив національно-народньої музики.

Найбільш яскраво це помічається в музиці до Шевченкового „Кобзаря”, де так багато матеріялу як для музики-епіка, так само й для лірика. Увесь той великий скарб, що розсипано в перлах Шевченкової музи, як найближче підійшов до духу Лисенкової творчости. Композиторське надхнення його якраз потребувало тих самих тем, що давав Шевченко в своєму „Кобзареві”, і підтвердження цієї думки можемо вбачати вже в тому, що переважна більшість Лисенкових вокальних творів написана на теми з „Кобзаря”.

Які ж мотиви в поезії великого собрата приваблювали Лисенка? Можна сказати з певністю, що майже все з „Кобзаря”, що тільки піддається музичній інтерпретації, знайшло собі найкращий музичний вираз у Лисенка. Доторкнувшись раз до Шевченкових поезій, композитор вже не може, не вичерпавши тих великих скарбів поетичних, тих високих думок, що розсипані в надхненному слові Кобзаря, відійти від них. Композитор навіть до своїх останніх творчих поривів не кидає тої великої книги.

Разом з творами найчистішої лірики, де пісня йде просто від серця до серця, де в незрівняній красі співів поет має в сумних елегійних тонах то жіночу долю у всіх її формах та проявах, то тихі ідилічні картини людського щастя, то в описах природи, то в глибоко драматичних

переживаннях самого поета, в потягах душі його до правди та добра, то в яскравих історичних малюнках — скрізь находити композитор теми для своїх пісень. „Ой, одна я, одна”, „Садок вишневий коло хати”, „Ой, люлі, люлі”, „Над Дніпровою сагою”, „Сонце заходить”, „Минають дні”, „Огні горять”, уривки з „Гайдамаків”, „Зацвіла в долині червона калина”, „Б'ють пороги”, „Реве та стогне Дніпр широкий”, „Мені однаково”, „Ой, діброво, темний гаю”, „Іван Підкова” — от ті головніші Шевченкові твори, що дали надхнення композиторові музі. Зразу кидається в вічі вся різнобарвність тем, що їх знаходимо в цих поезіях. Оскільки ж гнучкого таланту музично-го (якщо можна так висловитися) потребують вони для втілення в звуки музичних форм того чи іншого розміру, остільки різних і часом протилежних нюансів творчої музичної думки вимагають вони від композитора. І треба сказати, що Лисенко вийшов з такого становища зі славою, яка дала йому право називатися найкращим виразником Шевченка в музиці.

Всю велику кількість музики до Шевченкового „Кобзаря” для кращого та систематичнішого розбору можна поділити на окремі відділи, взявши за мірило складність форми. Тоді до першого треба було б віднести п'еси великих по своєму формальному музичному складі, як от кантали „Б'ють пороги” та „Радуйся ниво неполитая” в супроводі оркестри; до другого — п'еси до історичних Шевченкових поем — „Гайдамаки”, „Іван Підкова”, „Іван Гус”, уривки до „Гамалії”, до третього — всі інші п'еси в порядку зменшення складності їхньої музичної форми.

### Кантати.

Раніше написана та й простіша по формі це — „Б'ють пороги” — кантата про поодинокі человічі голоси, мішаний гурт з проводом оркестри. Власне, цю кантату скоріше треба було б віднести до форм так званої симфонічної поеми, але не інструментального характеру, а вокально-

го. До кантати ж у тому розумінню, як то прийнято рахувати в сучасній музиці, вона мало підходить: в ній нема поділу на окремі, цілком закінчені частини, часто навіть різні щодо форми, але зв'язані одною ідесю, одним настроєм, в ній нема взагалі тих широких музичних форм, що ріднятимуть кантату з ораторією, наприклад. Це просто музична картина цілком епічно-описового характеру, з коротенькими ліричними моментами, що лише на хвилину переривають спокійний біг музичного оповідання, тим самим оживляючи його. Головних тем цеї кантати небагато і найкращі з них — перша, могутня, баси, що ведуть свою широку мелодію „Б'ють пороги, місяць сходить”... в гарній, оригінальній мелодійній лінії, хвилястій, вільній та ритмічно виразній. Далі композитор розвиває її, додаючи до неї гармонію тенорів і разом з ними вона переходить в тенорове сольо — „Чайка скиглить”, — мотив, що має багато спільногого з попередньою басовою темою і лише як контраст до неї має оркестровий фон зовсім інший: грімкі партії струнових та тремольо літавр першої теми змінюються на різкі звуки флейти, що дає враження чайчого скигління. Із наступних тем треба відмітити хорову тему „Наша дума, наша пісня не вмире, не загине” з фугоподібним початком її; розвиваючись, вона набирає щораз більшої сили, що в самому кінці кантати, в словах „От де, люди, наша слава, слава України” — доходить до найвищого ступеня звукової сили. Така в коротких загальних рисах тематична схема цього твору. Щодо оркестральної звучності цеї кантати, то тут треба було б зазначити брак сили, яркості та колоритності загальної картини, а звідси відсутність цільності в оркестрових фарбах; нема гри оркестрових тембрів, а значить нема й необхідної оркестрової звучності. Вживання переважно мідних та дерев'яних інструментів, особливо цих останніх і між ними фагота, ніколи не дастів того ясного світлого колориту, якого потребує ця кантата і який зростає в міру наближення її кінця; вони добре як контра-

сти, або в специфічних місцях п'єси, що потребують тільки такого, а не іншого інструментування („Чайка скиглить”), — але ввесь час давати перевагу цій групі оркестри, — це набагато зменшує враження від кантати, надає їм колір однomanітності, віднімає у кантати всю силу гри тембрових переливів. Взагалі — оркестровка кантати далеко гірша за ті мелодійно-гармонійні засоби, якими з такою умілістю і талантом оперус композитор у цій п'єсі.

Друга кантата „Радуйся ниво неполитая” ширша і складніша за першу; збудована в формі звичайних кантат (наприклад „Москва” Чайковського), вона має 5 зовсім окремих музичних частин: I. Радуйся, ниво неполитая, II. I процвітеш, позеленієш, III. I спочинуть невольничі утомлені руки, IV. Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить і V. Оживуть степи, озера; — мішаний хор, вокальний квартет, сольо сопранове й жіночий хор, тенорове сольо і знову мішаний фінальний хор. Але задумана в широких музичних формах вона менше відповідає своєю музикою тій глибокій ідеї, що вложена Шевченком в поезію „Подражаніс Ісаї глава XXXV”, на слова якої написано цю кантату. Власне, цей твір робить якесь подвійне враження: поруч з високо художніми мотивами з самостійним, так би мовити Лисенківським елементом, ви чуєте і впливи чужі — німецьких романтиків (Шуберт та його відома серенада), що дуже шкодить цілості кантати, єдності в її настрою, її музичній ідеї. Широкий, Глінківського зразку початок першого хору „Радуйся ниво неполитая” з „русланівською” початковою темою, з урочистим церковно-колядним характером усієї цеї частини кантати, з суто-національним її колоритом переходить вже в наступному нумері „I процвітеш, позеленієш” в музику хоч і гарну, але не самостійну, навіяну кращими зразками німецької творчості романтичного періоду. І шкода, що композитор загубив зв'язок единого музичного настрою, єдиної музичної ідеї, що своєю твор-

чою інтуїцією знайшов він у першій частині кантати. Це тим більш почувається, що без такого порушення музично-естетичної єдності цього твору він міг би бути шедевром у всій творчості Лисенковій. Ідучи за Шевченком, композиторова музика до квартету „І процвітеш, позеленієш” повинна була б бути чимсь подібним до музичного містичизму Вагнерового „Парсіфалю” або Корсаковського „Сказанія о градѣ Китехѣ”; тут чуються своєрідні тона нашої української музики містично-церковного настрою, в цьому квартеті малюється ціла нова доба в розвитку нашої художньої музичної думки, але... в старі міхи було влито їй старого вина, і замість шедевру прозвучала приємна пересічність, навіянна німцями. Наступні частини кантати є поступовий поворот знову до першої теми, що знаходимо вже в фіналі кантати „Оживуть степи, озера” з оригінальним в 5/4 головним мотивом, що є відгуком прославно-колядної теми І-ої частини кантати й таким чином з’єднує майже суцільною тематичною лінією всі окремі її частини.

Тепер переходимо до Лисенкової музики на історичні теми з „Кобзаря” і на перший плян поставимо зразу музику до Шевченкових „Гайдамаків”. Здається, що якимсь великим непорозумінням було те, що композитор не обробив цього сюжету для опери, або принаймні для музичної драми типу „Князя Холмського” Глінки або Мендельсонівського „Сна в літню ніч”. При належності в Лисенка значного таланту, багатій художній інтуїції щодо зрозуміння та перетворення в музичні форми картин з минулого свого народу — а яскравим прикладом цього може бути значна кількість вже написаних окремих уривків з „Гайдамаків”, високо художня обробка пісні „Гей не дивуйте”, або картина „Запорізької Січі” в його „Тарасі Бульбі” — при належності у композитора отаких даних треба було сподіватись від нього складнішої музичної форми в трактуванні Шевченкових „Гайдамаків”, а не талановитих з великим надхненням написаних уривків,

що лишив нам композитор. І ще раз бере жаль, що такий багатий, а головне такий рідний Лисенковій творчості поетичний матеріал залишився використаним у дрібних формах камерної музики. Ось „Свято в Чигирині”; вслушайтесь в цю інтродукцію: ці чотири перші такти — то ж ціла картина народнього епосу, близькуча, смілива й глибоко своєрідна, оригінальна; це не звичайний ритурнель до співу, що звикли ми бачити в роман сах, то надхнений глибоко-народній по складу і разом високо-художній уривок-тема, який ще раз підкреслює все велике значення музики для поезії, коли вони йдуть разом. Тут треба вчити кожну ноту, кожний мелодійний зворот, так багато тут надхненої краси. В цій інтродукції можна прирівняти Лисенка лише до Римського-Корсакова в здібності перетворювати народній дух в такі звукові фарби. Таких моментів не так багато у кожного композитора і тим цінніші вони, тим більше звертаєш на них уваги. І як зрозуміло, що одна з подібних високо-художніх тем з'являється в Лисенка під впливом Шевченкового слова. Це ще раз свідчить про спільні художні ідеали обох поетів, про спільну психологічну основу їх творчості; звичайно, ось кільки то можливо в музичній сфері. „Свято в Чигирині” — то вдачний матеріал до симфонії, так багато там музичної думки, того, що зветься тематичним змістом; навіть і задуманий він в оркестрових фарбах. Починаючи від інтродукції й кінчаючи темою базару в останніх тактах п'еси, ви почувасте все те багатство звукового матеріялу, що втиснуто в рамки вокального твору, тоді як музичних тем цієї п'еси вистарчило б на цілу симфонію, — бо що не мотив, то ціла картина, але в тісних рамках пісенної форми.

„Ой, Дніпре” по характері є по формі є така ж п'еса, як і попередня, лише з меншою різноманітністю музичних тем та більшою співучістю всього твору. Музика вступу цієї п'еси то головна тема її і разом зі співом голосу складає першу найбільш співучу частину, де народ-

ньо-церковний кольорит з виразними гармонійними ка-денцями відкривають нам ще одну сферу музичної краси, що нам дав Лисенко — то сфера народньо-релігійного звукописання. Той сумно тяжкий мотив, що вклав Шевченко до цього співу Яреми, Лисенко перетворив у таких музичних фарбах, з такою талановитістю та правдивістю щодо музично-драматичної правди, що не знаєш, де кінчається поет і починається музика. Це той ідеал, якого прагне композитор у перетворені поетичних сюжетів на мову музики, ідеал, що його осягнув Лисенко.

Останній уривок з „Гайдамаків”, що хочемо розглянути, то „Гомоніла Україна”, уривок, повний драматичного підйому, мальовничих модуляційних змін, відповідних до нюансів самої поезії, гарних як мелодійних, так і гармонійних зворотів, виразних музичних фраз, що як-найкраще перетворили уривок поезії в звуковий твір, повний картиности і тої музично-драматичної правди, що така необхідна в подібних творах і що споріднює музику з поетом. З якою великою мистецькою вмілістю ілюструє Лисенко ті переходи від музики описового характеру до моментів музичного драматизму або ліричних тем, як, відповідно до цих драматично-поетичних нюансів, міняє Лисенко свої звукові комбінації, переходить з одних тембрів на другі, ритмічно виразну фразу міняє на спокійну, повільну, напружені інтервали вводить у сферу діятонічної гармонії!

З інших творів на історичні теми нашу увагу звертає „Іван Гус”. Глибоке вражіння робить цей хор своїм сувро-музичним кольоритом. У композитора знайшлися відповідні музичні фарби, що виявилися в виразній гармонійній структурі та оригінальних модуляційних зворотах. Трудний для виконання, потребуючи дуже правильного іntonування, він дає дуже правильний і виразний малюнок Шевченкової поезії; кращої відповідної музичної ілюстрації цеї поеми нема що й бажати.

Нам залишилося сказати кілька слів про ті окремі

ІІєвченкові поезії, що написані не в таких тонах, які б потребували складної музичної форми, себто цілий цикл поезій на лірично-побутові теми, драматично-поетичні уривки, малюнки природи. І тут треба сказати, що також у більшості своїх дрібніших творів на слова Шевченкового „Кобзаря” композитор цілковито зберіг той духовний зв’язок, що ріднить його творчість з творчістю геніяльного поста. Лисенко так перетопив у своїй творчій душі всі художні думки й переживання поетові, що в своїй творчості природно не міг розійтися з ним. І справді, — ось пісня „Ой, одна я, одна, як билинонька в полі” — цілком народня щодо характеру, форми й тих думок, що вклав у неї поет; вона викликала у композитора просту, теплу і цілком народню мелодію, скомпоновану в пісенній формі. Подібними до неї з таким самим кольоритом, з тою самою теплотою та правдивістю щодо передачі змісту й духу Шевченкових поезій можуть бути „Туман, туман, долиною”, „Хустиничко мережаная”, „Не тополю високую” та інші. Іншого порядку щодо форми й музичного змісту с ті п’еси, де композитор малює українську природу. Тут музика вступає на шлях менш самостійний, бо, відмовляючись від безпосереднього виявлення в звуковій лінії душевних емоцій людини (це є перша стадія і може справжня сфера музики), вона все багатство, всю різноманітність своїх засобів скеровує на те, щоб так підібрati їх, щоб була повна ілюзія тої чи іншої картини природи, щоб від музики залишалося в даному разі враження як від малюнку. Це трудне завдання перед композитором і не кожному воно від силу. Найкращим виразником такого напрямку в музиці була „Новая Русская Школа” на чолі з Римським-Корсаковим, що дійшов до найвищої точки в образному звукописанні. Треба сказати, що в Лисенка цей бік його музичної творчості не виявлений так яскраво; його талант, правда, дас нам зразки так званої програмової музики, але не в описах природи, а в ілюструванні, наприклад, подій та історичних явищ. Все ж

і тут знаходимо в Лисенка більш-менш відповідне перетворення в звукові форми поезій з „Кобзаря”. Прикладом може бути „Садок вишневий коло хати”, „Над Дніпровою сагою”, „За сонцем хмаронька пливе”, „Ой, діброво, темний гаю” та деякі інші.

Брешті перед нами той віddіл співів до „Кобзаря”, де композитор бере для своїх мелодій теми більш глибокі по своєму змісті, теми так би мовити філософічно-громадського характеру. А скільки їх у Шевченка! І в Лисенковому трактуванні їх бачимо, як захоплювали вони композитора. В кожному окремому музичному реченні чуємо глибоку композиторову думку, що йде вслід за поетом; перед нашими очима проходять Шевченкові думи, одягнені в гарне звукове вбрання. Сюди треба віднести „Мені одинаково”, „Минають дні”, „Ой, чого ти почорніло, зеленес поле”, „Учітесь, брати мої”. Для перетворення подібних мотивів Шевченкової музи у Лисенка знайшлося багато засобів його мистецтва, якими тонко і влучно змалював музика той світ художніх ідей та образів, що дав великий поет у своєму невмірущому „Кобзареві”.

Рідними музиці до Шевченкового „Кобзаря” є серія художніх пісень до слів різних українських поетів: Ів. Франка, Грінченка, Л. Українки, Олеся та інших. У них Лисенко встає перед нами з тими самими симпатичними рисами свого таланту, що його спостерігаємо і в музиці до „Кобзаря”; та сама теплота, щирість та надхненна краса твору, осяяна м'яким ліризмом музики-романтика. Візьміть його „Айстри”, „Не забудь юних днів”, „Нічого. нічого”, „Безмежнес поле” та інші.

У своїх інструментальних творах, переважно фортепіанових, Лисенко також почав з розроблення національних мотивів. Першим його opus-ом цього роду була „Сюїта з українських пісень”, де в танкових формах західно-європейської музики Лисенко дав спроби розроблення національних українських мелодій. Далі йдуть: концертова рапсодія на українські теми і цілий ряд дрібніших

п'есок, то в стилі національному, то з ясно означенім нахилом до Шопена або до німецьких романтиків. Невеличка *Chant sans paroles*, оп. 31, була навіть премійована на конкурсі Літературно-Артистичного Т-ва у Києві.

Але все ж треба зазначити, що загальний рівень інструментальних Лисенкових п'ес значно нижчий від його творів вокальних, та й сам композитор, очевидчаки, до фортепіанової музики ставився з значно меншими вимогами, ніж до вокальної. Не в них сила і значення Лисенка як художника-композитора.

### Оперна творчість.

Серед всличезного музичного скарбу, що лишився нам від Лисенка, операм належиться значне місце. „Різдвяна ніч”, „Утоплена”, „Тарас Бульба”, „Зима й Весна”, „Коза-дереза”, „Енеїда”, „Літньої ночі”, „Сафо” і врешті „Ноктюрн” — ось те, що створено композитором у цій галузі. Вже цього переліченого досить, щоб поставитися до оперної творчості композитора зі всією повагою серйозної критики і докладніше аналізувати цей рід Лисенкової творчості. А якщо взяти на увагу, що до Лисенка української опери не було зовсім („Запорожця за Дунаєм” Артемовського та „Наталику Полтавку”, звичайно, за опери не можна рахувати), — ми повинні вбачати в оперній творчості Лисенка і велике історичне значення, що виявляється в піднесенні рідної музики до рівня справжнього мистецтва. Дилетантизм з його неглибоким відношенням до мистецтва в Лисенкових творах вже не має місця. Всією своєю оперною творчістю композитор показав нам, що він розуміє завдання музичного мистецтва і зокрема національної музики в широкому маштабі світової музики, і оперна творчість його — найкращий доказ цього.

Як же підійшов Лисенко до опери в своїй творчості, що дав він українській музиці цією формою музичного мистецтва?

Треба зазначити, що нового для оперної форми Ли-

сенко нічого не дав; він цілком задовольнявся тим, що вже існувало до нього в цій галузі, але він досить яскраво виявив перед нами, що таке національна українська опера, які шляхи для її створення — і в цьому величезна заслуга Лисенкова перед своїм рідним мистецтвом.

З якими вимогами ми не підходили б до Лисенкових опер, нас завжди буде приваблювати в них щирість їхньої музики, простота та оригінальній (щодо самого музичного колориту) музичний склад, що відбиває на собі нашу пісню, таку просту й таку привабливу в своєму мелодійному рисунку. Користуючись народніми мелодіями, Лисенко часто цілком вставляє їх до своїх опер і тим вносить у штучну модерну музику аромат справжньої творчості. Правда, значення композитора, як художника звуків, не в умінні пристосувати народну мелодію до потреб модерної опери; це є, так би мовити, механічний процес оперної роботи; наші вимоги значно більші: вони направлені на те, як перетворює композитор народну мелодію в форми вищого художнього порядку, користуючися всіма засобами, що досягнуто його мистецтвом. І з цього боку у Лисенка в його операх ми також знайдемо не одну сторінку надхненої музики.

В своїх операх Лисенко не дав нам і якогось власного Лисенківського стилю, такого, наприклад, про який можемо говорити у Чайковського або Римського-Корсакова, але стиль Лисенкових опер буде завжди український, національний; і якби наша музика в своїй оперній творчості забув про німецьку музичну школу, що мала на нього такий великий вплив, здержуючи його фантазію в суворих рамцих німецького музичного думання, ми може мали б і власний Лисенківський стиль.

Перед нами „Різдвяна ніч” — перша опера композиторова, що з'явилася перед широкий загал.

Від перших тактів увертюри до останніх акордів опери чуємо оригінальні, високо-художні мотиви українських колядок; ними пронизана вся опера, вони надають

їй той фон, на якому живе ѹ розвивається вся дія цього чарівного оповідання. Вони зразу оповивають вас чудовою красою українського села, занесеного снігом, де попід вікнами хат лунають хори парубків та дівчат, що співають колядки. І в цей фон вплітаються і гаряче кохання Вакули, всі думки якого линуть до „предмета” свого кохання, Оксани, сільської кокетки-красуні, і кумедні становища старих коханців Солохи, — Дяка, Чуба й Голови, і оригінальна фігура Пацюка, старого запорожця-патріота, що ввесь живе минулою славою Запорізької Січі, — для всього цього знайшов Лисенко відповідні художні ресурси в своєму мистецтві. Есі завдання музичної ілюстрації не тільки картин, але ѹ психологічного стану осіб, виконав Лисенко чудово; виконав він і завдання сполучити музику з драматичним боком опери, себто дати нормальний розвиток дії; все цілком натурально і виходить одно з другого. Обвинувачення, що кинули Лисенкові деякі критики ѹого „Різдвяної Ночі” — в штучному зчепленню її нумерів — ми рішуче відкидаємо. Правда, Лисенко не апологет музичної драми Вагнера з її безпереривною мелодією, перетвореною в музичну декламацію, — вона не в характері української музики, але все ж окремі нумери ѹого першої опери так тісно зв’язані між собою, що не може бути ѹ мови про якесь штучне зчеплення їх. Лисенко цілком переніс у свою оперу симетрію української народної пісні, цю формальну музичну ознаку, переніс ніжний ліризм її, яскраво окреслений малюнок мелодійної лінії і всю оригінальність її народного кольориту. Це все знайдемо в увертюрі, написаній за зразками класичних форм цього роду; вона зразу охопить вас настроєм цілої опери, тому що в ній переплітаються найбільш характерні мотиви її, і в цьому ніжному, гарному і такому простому в своїй красі дуеті Оксани й Вакули „О, ні, я хороша”, і в виразній арії Вакули „Як буря у лісі дуби нагинає”, в каватині й тріо із II-ої дії і особливо в сцені Оксани з дівчатами (4-та дія), де стіль-

ки щирого жалю й музичної краси. Ця остання сцена щодо композиції де в чому нагадує сцену з „Жизни за царя” Глінки (арія „Не о том скорблю, подруженьки” з жіночим хором).

З окремих моментів опери наша увага зупиняється на музиці, що характеризує Чуба й Голову; композитор окресслює їх легкою, веселою, з відтінком м'якого гумору музикою, надаючи їй до деякої міри характер ляйтмотивів. Оригінально й гарно скомпонував Лисенко картину зимової хуги; на фоні характерної мелодії струнових пірекуються короткими фразами флейта з клярнетом, звучить ляйтмотив дяка, пробігає хроматичний пасаж; то стихне хуга, то знову закрутить завірюха. Якщо Глінка дав нам в „Руслані і Людмилі” „вой вѣтра как в русской печной трубѣ” (сцена з Головою), то ніяк не менше типового, тільки цілком українського, в цій картині хуги, що грас й вис в Різдвяну ніч. Жалібні мотиви задубілого від холоду дяка, для більш виразної характеристики якого композитор вживає тем церковного характеру, — все це досить яскраве, мальовниче й правдиве. Чудове фінальне тріо 2-ої дії, по формі дуже рідне „Не томи, родимый” Глінки, — так багато тут мелодії, справжньої, щирої, правдивої і простої, цілком народньої української мелодії; так багато тут настрою й почуття. А такі сцени, як згаданий вже початок 4-ої дії (Оксана й жіночий хор) не часто трапляються.

Такого ж типу й друга Лисенкова опера „Утоплена” (Майська ніч); вся різниця між ними лише в тому, що місце кумедного елементу „Різдвяної ночі” тут заступлено елементом фантастичним, та крім того форма цього твору віддалилася трохи від чистої форми опери, допустивши поміж окремі музичні нумери сцени з розмовами.

Нових композиторських прийомів, порівнюючи з „Різдвяною ніччю”, тут ми не знаходимо, але все ж маємо в „Утопленій” такі шедеври, як хор „Туман хвилями лягає”, — тонко і художньо зроблена річ, чудовий твір.

один з найкращих у всій Лисенковій творчості, як по надхненню, так і по техніці скомпонування (подвійний контрапункт). Цікава серенада Левкова „Нічка спускається” з тонкою поетичною музикою, яка так впливає на вас вже з перших тактів інструментової прелюдії; врешті, багата музичними фарбами фантастика 3-ої дії, сцена з русалками.

Отже, тепер підійшли ми до найбільшого Лисенкового твору, до його опери „Тарас Бульба”.

Думка про „Тараса” виникла у композитора ще року 1874, коли Лисенко, заохочений до творчості успіхом своєї першої опери „Різдвяна ніч”, остаточно переконався в свою високому обов’язку: бути співцем свого народу. З того часу опера, як окрема художня музична форма, де творча композиторова думка знаходить для себе найкращий вираз, стала найулюблінішим родом у Лисенковій творчості, про що свідчить і його біограф М. Старицький. Але в той час ця думка з деяких причин не змогла здійснитися, і скінчення опери припадає тільки на 1888 рік, а надрукування фортепіанового перекладу ще пізніше, — по композиторовій смерті.

У споминах про Лисенка Старицький каже, що московський Імператорський театр пропонував поставити у себе „Тараса Бульбу”; запрошуvalи Лисенка і до Петербургу задля постановки його опери такі славні російські композитори, як Чайковський та Римський-Корсаков; Лисенко обіцяв, але не поїхав. Увесь час, поки „Тарас” був у рукописі, серед прихильників таланту нашого музики ходили чутки про цей новий його твір, про ті художні багатства, що розкидано в ньому.

І дійсно, багато в „Тарасові” гарної музики, багато справжнього мистецтва, осяяного бліском не аби якого таланту, але треба сказати, що поруч зі сторінками високонадхненої музики є чимало надуманого, нещирого, далекого від того, що звемо творчістю. Разом з музикою широкого захвату, де почувається художній запал, пори-

вання творчої фантазії, — ви здібасте й місця досить банальні, звичайнісінські.

Увертюра — могутніми тактами починається вона (*Sostenuto maestoso*), сила й міць звучить у цих початкових акордах і — банальна наступна частина (*andante росо moderato*), від якої так і тхне „молитвою діви”; зате фінальне *Andante vivo* з оригінальною темою в супроводі горішніх тріоль, з перегукуванням бойових труб — знов заспокоює вас настроєм художньої музики. Такі перли як „Дума” кобзаря в I-й дії, цей справжній голос минулого України, живий, яскравий і такий правдивий, як з боку етнографічної, так і художньої правди, — і поруч неї бліді й невиразні мотиви партії Тараса Бульби, в якім не бачимо героя великої козацької епопеї. Початок першої дії (дзвін до Служби Божої), деякі місця вальсу (2-га одміна I-ої дії) з цікавими модуляціями, невеличкий, але тепло й широко написаний антракт до 2-ої дії, пісня Тараса „Гей, літа орел”, імпозантний вступ до 3-ої дії („Запорізька Січ”) з широкою й оригінальною темою, що за технікою композиції дуже рідний Корсаковському „Садко”, стильна арія татарки, де так багато кольоритного Сходу — це майже все, на чому спиняється ваша увага. А цього занадто мало для такої великої опери, як „Тарас Бульба”, мало й для такого видатного композитора, яким був Лисенко. Загальне враження від цього твору лишається таке, неначе композитор мріяв про щось значно більше, ніж утворив. Може тому так довго й не бачила світу ця опера, що сам творець її почував у ній брак справжнього надхнення в тій мірі, як то бажалося, брак художньої щирості й цільності. І всю імпозантність „Тараса”, де виглядає часто штучна робота, а не художня творчість, не задумуючись, можна проміняти на щирість та теплоту „Різдвяної ночі”, або останнього Лисенкового твору, його лебединої пісні „Ноктурна”.<sup>60</sup>)

Не багато таких мініятюр знає оперна література, і треба бути справжнім художником, щоб таким акордом

закінчiti свою творчу путь. В „Ноктюрн” вклав Лисенко стільки любови, артистичного надхнення, так просто і разом з тим з таким художнім смаком скомпоновано цю маленьку річ, так стильно все там, що безперечно вона може бути шедевром української музики. Оскільки в „Тарасі” помічається холодна робота композиторського рука-комесла, остільки в „Ноктюрні” виступають симпатичні риси живого мистця - музики. Там для нас цінні окремі моменти, тут цільність і стильність всієї картини; клявікорди, родинні портрети, милий старий вальс і вся атмосфера старої поміщицької садиби... Недаром і сам Лисенко так любив цей свій останній твір. „Видно було, що Миколі Віталієвичу той твір дуже подобався, — так охоче він оповідав про найголовніші моменти в ньому, про слегічний зміст розмов, про потребу й відповідної музики до них”<sup>61</sup>).

„Сафо” й „Остання ніч” залишилися незакінченими. До першої написано музику лише першої дії, до другої ж с тільки деякі окремі нумери.

Не можна не відмітити ще оригінальної Лисенкової спроби дати дитячу оперу виключно з народніх мелодій. Цікавий, здоровий, а головне, дуже легкий до виконання музичний матеріал масмо в його „Козі-дерезі”; жалієш, що дитяча оперка-перлінка така коротенька і що композитор не лишив нам ще подібної музики. Друга його дитяча опера написана зовсім по-іншому, з наближенням до форм справжньої опери („Зима й Весна”), про третю ж („Пан Коцький”) нічого не знаємо, бо вона очевидчаки в рукописі.

Отже, те багатство, що масмо в Лисенкових операх, досить велике й значне, і значення його зростає тим більше, що в особі нашого музики бачимо першого українського оперного композитора. Він рішуче порвав з дилетантизмом своїх попередників і вступив на шлях музичної творчості, озброєний всіма засобами музичного мистецтва. І хоч у його музиці нема сміливих „дерзаній” Му-

сортського, або нових форм музичної драми Вагнера, все ж маємо в Лисенкових операх серйозну музику, цілком європейську, збудовану на рідному національному ґрунті.

### VIII. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА.

Стан сучасної української музики, власне, не може бути предметом історії музики: життя й творчість сучасних композиторів перед нами й історичній критиці вони ще не можуть підлягати. Але цей нарис культурного розвою нашої музики був би неповний, коли б ми поминули сучасне українське музичне життя. Коли ми заглядали в минуле нашої музики, намагаючись фактами довести її існування, то тим більше повинні ми зупинитися на сучасному, що накреслює нам ті шляхи, якими йтиме наша музика в своєму розвитку, тим більш потрібно хоч у коротенькому огляді з'ясувати найвиразніші моменти її сучасного життя.

Як не дивно, але загальна картина нашого сучасного музичного життя вимальовується в досить сумних фарбах. Ми не можемо не зупинитися перед тим яскравим фактом, що український народ, такий співучий і талановитий в своїй співотворчості, як може ніякий інший народ у світі, не дав нам ще й досі свого генія-музикі, не дав творця-художника, що зробив би революцію в своєму мистецтві і поставив би українську художню музику на рівень з музикою інших народів. Ми не маємо ні свого Глінки, ні Гріга, ні Вагнера, ні багатьох інших, що перетворили б музичні надбання своєї нації-народу в вищі художні музичні формування і тим самим приєдналися б до великої музичної культури світу. Правда, Лисенко був першою спробою до цього, але все ж таки його абсолютне значення як композитора не вміщало в собі тих рис, що могли б повести його музику всеслюдським шляхом

розвою цього мистецтва; він, повторюю, був лише та-  
новитою спробою до цього, спробою, що зробила його  
славним, але відомим лише серед його народу. Сучасний  
же художник-музика, як гучно не бреніли б в його твор-  
чості мелодії його народу, повинен стати на широкий  
шлях, шлях перетворення музичних здобутків свого наро-  
ду, здобутків хоч і високо оригінальних, але близьких і  
рідних лише йому, в форми зрозумілі для всіх, повинен  
заговорити музичною мовою, до якої прислухалися б усі,  
хто хоче й може бачити в музиці мову людської душі.

Отже, це й натурально: самий звук має подвійну при-  
роду: з одного боку він є відгук людського серця, відгук  
його почувань, з другого — він носить в собі абсолютну  
музичну красу, без того чи іншого змісту нашого почут-  
тя. В елементах першої природи, між іншим, сховано й те,  
що дає нам художника-співця своєї нації. Перша полови-  
на природи звуку емоційна, суб'єктивна і тому зрозумі-  
лою буде вона остільки, оскільки взагалі суб'єктивні ри-  
си одного індивіда рідні й зрозумілі для другого. Дру-  
га ж частина природи звуку, та, що схована в чистій сфе-  
рі абсолютної музичної краси, розкривається перед на-  
ми до тої міри, до якої закони музичної краси (а вони  
безперечно існують) вбрали у себе художник. Перша ча-  
стина дає душу музичному творові, друга — прибирає  
його в гарну звукову форму. І тільки той є справжній  
художник, хто має що сказати, а також може це „що”  
оздобити відповідним вбранням. Душа без форми є напів-  
мертва, але й форма без душі є порожня обгортка.

З такими вимогами підходимо до кожного художника  
і задовольняє нас лише той, у кого ці два елементи бу-  
дуть в гармонійному сполученні. Звичайно, саме сполу-  
чення цих елементів може бути в різній мірі, що й дає  
можливість критичної оцінки художника-музикі.

Підходячи з такого погляду до сучасної української  
музики, треба визнати, що творчість сучасних компози-  
торів Стеценка, Степового і в меншій мірі — Леонтовича,

Сениці — ще не відійшла від тих вимог і впливів, що є заложені в першій половині природи звуку, його емоційності, придатності до висловлення ним суб'єктивних почувань, його великої ліричної сили. Цей бік природи звуку панує в творчості наших сучасних композиторів, є відправною точкою їх музичного думання, яке, звичайно, з тої причини, що емоційність звуку є первісний елемент його, іде такими ж простими елементарними шляхами; тим більш, що структура й характер народніх українських мелодій такі, що в першу чергу вражают власне своєю ліричністю, чулістю. Отже, на цьому менті й спинилася музична думка сучасного українського композитора, і далі поступ її в бік перетворення народніх тем ввищі циклічні музичні форми постає перед нами лише як низка більш-менш щасливих спроб. Це явище викликало й той факт, що наша сучасна музика переважно вокальна і при тому культивується в дрібних формах пісні-романсу або хорового твору. Про це ще 1912 року писав Бич-Лубенський: „Коли подивимось у каталоги музичних видань, — каже він, — то здається, все у нас, як у людей: велика численність романів, двоє чи троє нових композиторів з яскравою барвою міцного й свідомого таланту, з славетним і невпинним М. В. Лисенком на чолі. Ця численність романів показує тільки на природний хист українця і не дає вказівок, що цей хист іде далі, бодай по старих шляхах культурного мистецтва. Написати грамотно добрий надхнений романс, це не так важко, але написати справді художню річ, це потребує далеко більшого, ніж знати форми романсу та пісні. Ми не маємо майже нічого для так званої камерної музики: тріо, квартетів, сонат для фортепіану з різними струментами; що ж про симфонічну музику для великої оркестри, де б оброблялась та трактувалася українська мелодія, про це нема чого й балакати... Таке недбале відношення українських композиторів до своєї мелодії, до своїх сюжетів досягає досить дивовижних меж. Крім того, що українська

мелодія мас свій осібний стрій, який ховається у сивій старовині, чарівну красу й свіжість, вона дуже здатна до всяких контрапунктичних та тематичних розробок; гармонізувати її можна так легко різнобарвно і красно, як і інші народні мелодії. Взагалі вона має все те, щоб надихнути мистця на чудовий твір. І дійсно, досить переглянути чарівні сторінки творів Римського-Корсакова, Глінки, Мусоргського, В. Сокальського (скерцо I-ої симфонії), і ми переконуємося, що можуть дати ці чудові українські мелодії в руках справжніх мистців на користь музики. Мимоволі жахаєшся, що українська народня пісня, як і український народ, опріч його письменників, малярів та архітектів, що почали щиро працювати на своєму ґрунті, досить довго будуть відгравати ганебну ролю для зміцнення чужих рослин, чужої слави. Скажуть, що це брак таланту; ба ні. Коли ми придивимось біографії сучасних композиторів взагалі, то побачимо, що в багатьох у них тече українська кров. Досить нагадати такого видатного сучасного композитора, як д. Василенко (професор Московської консерваторії), д. Акіменко (модерніст), Степовий<sup>12</sup>) та інші, які не тільки нічого не дали своєму народові, а навпаки — відвернулися від нього. Ці явища нашого життя болюче вражают нас. А проте всі ці з'явища не зневірюють нас щодо здібностей музично-го таланту нашого народу витворити свою рідну вищу музику”<sup>13</sup>).

Це трагічне становище — „між двох сил” — українського композитора, що в своїй творчій роботі з величими труднощами відшукує себе, не може не відбитися на всьому сучасному українському музичному житті. Вихованість у сфері російської культури, її величезні впливи й особливо музичні впливи ще довго будуть висіти тяжким гальмом над українським музикою, ще довго будуть сковувати його творчі пориви, і треба великого генія-художника, щоб перемогти ці впливи, треба великого творчого духу, у якого природний музичний творчий

геній, геній національний, поборов би, переміг всі ті сторонні наверстування, прищеплені іншою культурою. І здається, що це діло наступних поколінь, які будуть виковуватись в іншій атмосфері, в іншому культурному оточенні, що більш сприятиме нормальному розвиткові своєї музики.

Справді, ось імена сучасних композиторів: Сениця, — перш ніж остаточно виявити своє обличчя, як українського музики-художника, дає цілу серію російських романсів і навіть оперу („Жизнь есть сон”); Степовий — також має кілька opus-ів, написаних не для української музики, Підгорецький — те ж саме. Та це й натурально: нема ще у нас своїх музичних шкіл, спеціальних часописів, своєї музичної критики, нема навіть добре зорганізованих музичних товариств, а через це не може бути обміну думками, не може бути серйозного студіювання музичних питань; все іде досить поволі, мляво. І власне, не помиляючись, можна сказати, що свою художню музику ми тепер лише починаємо. Але для нас є великий простір, безмежні шляхи: то з одного боку наша національна мелодія, з другого — найцінніші приклади європейської музики і найближчі з них геніяльні шедеври російської музики в творах найкращих її представників; їх треба врати в себе, але вбравши, перетопити по-своєму, офарбити своїм кольоритом. І звичайно, при тому бурхливому темпі сучасного життя, це можливо лише тоді, коли наша музика не буде виглядати з якогось свого непомітного закутка, а візьме гарячу участь у новому будуванні музичного життя в усіх його різноманітних виявах.

Сениця Павло Іванович — на полі української музики з'явився не так давно, і у всякому разі творчість Сениці стала відомою українському суспільству пізніше, ніж творчість Стеценкова, Леонтовича; але по тих творчих намірах, що їх знаходимо у цього композитора, а також по характері і формах його музики можемо вважати Се-

ницию за найбільш серйозного зо всієї групи композиторів після-лисенківського періоду. Так, від Сениці маємо вже українську симфонію, цілий ряд п'ес камерної музики (струновий квартет), твори фортепіанові і нарешті оперу, не кажучи вже про велику кількість сольоспівів, тих форм музичного мистецтва, що взагалі домінують в творчості всіх наших музик і тому не роблять відмінної ознаки творчости Сениці.

Народився Сениця на Полтавщині р. 1879. Перші елементарні відомості з теорії музики одержав в сільсько-гospодарчій школі у Воздвиженську на Чернігівщині і з того ж часу пробує свої сили як композитор. Найраніші його композиції то були сольоспіви до поезій Т. Шевченка „Минули літа молодії”, „Нащо мені врода”, „Чого мені тяжко” та інші. Був недовгий час вчителем церковного співу по сільських школах Саратівщини, а в році 1900 вступає учнем до московської консерваторії до класу співу й контрабасу, студіюючи одночасно теорію композиції у проф. Яворського. Життєві умови музикі складалися так, що Сениця ввесь час перебував у Москві і лише випадково заїздив до України; може цим почасті й пояснюється існування в музично-художньому скарбі Сениці деякої кількості творів, скомпонованих до слів на російській мові.

Аналіза творів Сениці виказує його перш за все як композитора, якому знайомі найсміливіші комбінації модерної музики, а добре знання її законів, консерваторське студіювання її форм, природний композиторський хист, дають можливість Сениці вживати всіх сучасних музичних засобів; виразні мотиви національності зберігають нам індивідуальність Сениці, заховують його оригінальне творче обличчя, ставлять його остронь від того еклектизму, що, наприклад, помічаємо в його сучасників — Стеценка і почести у Степового (фортепіанові твори). Це все також робить Сеницю невразливим до тих чи інших сторонніх музичних впливів. Лірик по своїй творчій істо-

ті, композитор офарбовує цим ліризмом навіть такі моменти, де, здавалося б на перший погляд, нема даних для цього ліризму: мотиви цілком об'єктивного змісту і ті звучать якоюсь особливою теплотою, набирають якогось надзвичайно інтимного кольориту. І все таки треба підкреслити, що, не вважаючи на таке виразне тяжіння композитора до ліричного елементу, який по своїй природі більш пристосований як засіб до виявлення наших інтимних переживань і настроїв, і тим самим більш здатний до вживання його в дрібних музичних формах, ми помічаємо у композитора стремління визволитися з такого стану шляхом надання своєму ліризмові, якщо так можна висловитися, ширшого змісту. Тому досить часто чуємо, як тепло від внутрішнього творчого вогню художника розгоряється в велике полум'я музичної краси; через те саме навіть дрібні форми його творів виглядають як серйозні циклічні будування з широко розвиненими темами. Ніколи, ні в одній музичній думці композитора не можна помітити, щоб внутрішнє надхнення залишило художника. В кожному його творі є „щось”, що притягає увагу й викликає співчуття до художника, — а це ознака справжнього мистецтва, яким володіє справжній художник.

Із циклю творів Сениці треба відмітити українську симфонію Ре-мажор „Де-не-де тополі” для великої симфонічної оркестри, оркестрову увертюру, струновий квартет С-дур, понад 50 художніх пісень (з них найкращі „Пісня сліпих” дует, „В зеленому гаю”, „Весна іде”, „Душа моя пустка”), кілька п'ес для фортепіано та інших інструментів (две думки для віольончелі, п'еса для скрипки і т. і.). І скрізь свій настрій композитор втілює в цільну й художньо оброблену форму, яка виявляється не лише в головному малюнку мелодії, в головних темах твору, але й в умілій їх комбінації, в мистецькому і часто досить оригінальному фортепіяновому супроводі.

Степовий (Якименко) Яків Степанович — ще досить

молодий музика,"") але серед діячів на ниві української музики його ім'я зустрічаємо дуже часто й особливо в останні часи, коли зацікавленість українською культурою взагалі і зокрема музикою, примусили нас відшукувати у самих себе дещо з наших власних придбань.

Народився Степовий року 1883 в Харкові; малим хлопцем (11 років) його було взято за добрий голос до Петербургу до Придворної Капелі, де вже в ту пору був його рідний брат Федір Якименко, тепер відомий московський композитор, професор Петроградської консерваторії. Хлопець попав до Капелі в ті щасливі для неї часи, коли ще там була жива атмосфера Балакірева та Римського-Корсакова, цих славних московських композиторів, коли при Капелі існувала крім чудового хору ще й не менш чудова оркестра, що складалася виключно з самих учнів. Тут для хлопця, що перебував у постійному музичному оточенні, був сприяючий ґрунт щодо його музичного виховання. Капеля була в ті часи чимсь подібним до консерваторії: там були й інструментальні класи, де професорами були часто професори консерваторії; репертуарські класи, де проходили теорію музики, гармонію й контрапункт; там були всі засоби до того, щоб дати своїм вихованцям цілком закінчену музичну освіту. Виходячи з Капелі її абітурієнт був бажаним артистом у всякій оркестрі, а чимало учнів переходили просто з Капелі до консерваторії. Так було і з Степовим. Року 1902 вступив він до Петроградської консерваторії в класу спеціальної теорії композиції проф. Римського-Корсакова і кінчиав її в 1909 році.

Цікаво тут же відмітити факт національної свідомості нашого музики вже в тій початковій стадії його творчого шляху; навколо цілком московське оточення, рідний брат композитора працює на полі московської музики, професор зачаровує іменно своїм глибоким знанням національної московської звукотворчості — і все таки, ото-

ченій такими впливами, Степовий іде своїм шляхом, шляхом ще мало протореним.

Учнем консерваторії він виявляє вже свій надхнення в „Барвінках”, серії кількох сольоспівів, дуетів, тріо. В цих перших спробах своєї творчості Степовий з'являється перед нами наслідувачем того мелодійного стилю, що такий близький та рідний українській музиці, музиці народніх та побутових пісень, пісень кохання і взагалі пісень ліричного змісту. Не шукайте в них тої оригінальної краси, того своєрідного вигляду, що маємо в козацьких думах, в історичних п'єсах, або навіть у піснях обрядового характеру. Пісні Степового — то пісні близької до нас епохи, пісні Слобідської України, звідки походить і їх автор; від композиторових пісень відіਆючи пахощами широких українських степів, які щойно почали колонізуватися, мелодія тих пісень тихо-задумлива, ідилічна, спокійно-проста і в більшості мінорна. Але цікавий факт: самий композиторів мінор у цій серії його пісень приваблює нас не своїм глибоким жалем, — його у композитора нема, — не тяжкою тugoю, а тихим, лагідним смутком, ніжною журбою. Те ж саме треба сказати і про мелодії мажорного характеру: композитор находить засоби, щоб зм'якшити простий мажор і надати йому ті чи інші риси, що наближають його до мінору. Це все оповиває пісні Степового якимсь загально-елегійним серпанком, тихим та м'яким: мінор не набирає глибокої сили, ніде не переходить в тугу одчаю, світлі ж мажорні лади, наближаючись до мінору, втрачають дещо в ясності й простоті своїх мелодійних ліній. Тому то і вся ця серія відзначається цілістю настрою, задушевністю та теплотою. Трудно навіть сказати, якій серії пісень віддати перевагу; всі вони більш менш рівні по своєму настрою. Але все ж таки її тут можна відзначити такі пісні як „Ой, поля”, „Розвійтесь з вітром”, яку по настрою та по силі надхнення треба поставити вище за пісню на ці слова, написану Лисенком; тут є справжнє надхнення, вільно виявлене ду-

ша композитора, там більше знання й музичного досвіду, а враження від твору таке, наче написано його на замовлення; тому й твір Степового говорить щось вашому серцю. Лисенківський же романс лишає в вашій душі дуже малий слід. „Степ” — чудова картина безкрайого степу „аж до моря берегів”, степу мертвого, який прокидається лише від громів, що налетіли на нього разом з хмарами моря... І яка чудова інтерпретація в звуках, з яким умінням проводить композитор це нарощання звукової сили від тихого спокійно-епічного мотиву першої частини до грандіозного підйому середньої частини романсу. Або візьміть „Зимою” („Дивилося сонце”) — що за краса! Скільки там справжнього почуття, яке так і ллєється в цих звуках пісні Степового, скільки там настрою... Треба згадати ще колискову „Місяць яснесенький”, тріо „Над Дніпровою сагою”. У всій серії є лише два нумери, що своїм музичним складом трохи віддаляються від загально елегічного тону всієї серії, це „Утопала стежечку” і „Ой, стрічечку до стрічечки” — пісні танкового характеру з ясно означеною народньою мелодією.

Наступний крок Степового в цій області це „Пісні настрою”, — серія пісень до поезії О. Олеся.

Власне „Пісні настрою” по своєму музичному характері є продовження „Барвінків”, лише більш витончені, більш складні по своєму музичному збудуванні, але основний стиль їх той самий, що і в „Барвінках”; це, звичайно, в деякій мірі залежить і від змісту самих поезій. Олесь — поет сучасний нам; гама його настроїв близкуча й різнобарвна, думки, що вкладає він у свої твори — це думки людини нашого часу, — тому й музичне переворення цих поезій вимагало від композитора інших засобів: на зміну епіко-ліричній простоті „Барвінків” Степовий дас нам спів нової формациї, з невпинною модуляцією мелодійної лінії, з виразними моментами в гармонії, — що більш відповідає художнім вимогам поезій Олеся.

Загальна музична концепція вокальних творів Степового нескладна і особливо цим відзначаються „Барвінки”. Мелодика співу проста й виразна і приваблює вас своєю надхненою красою; вона головним чином і дає вам настрій; всі інші елементи музичного збудування пісні віддограють лише допомагаючу роль. Мелодію співу композитор виявляє свій внутрішній настрій, свою почуття, мелодія — то його творча мова, в звуки якої вкладає композитор увесь зміст своєї душі. І треба сказати, що у Степового є що сказати; правда, може це ще не зовсім задовольнить вас; сучасний слухач звик до грандіозних симфонічних збудувань, його ухо бажає чути цілі світові катаклізми в музиці (Скрябін), але... треба залишити художників те, чим багата його творча душа, не накидати їйому своїх вимог, — він не послухас нас і за нами не піде...

Форма пісень Степового дуже проста, як про це вже згадувалося, і виразно поділяється на окремі частини А—В—А, або А—А, або ще інше А—В; такі формальні схеми вокальних (та й фортепіянових) композицій Степового. І композитор находить засоби, щоб у таку просту схему вкласти всю свою чулу душу... І оживають німі форми, осяяні близком справжнього таланту.

Задля повноти музичного портрету Степового треба сказати кілька слів ще про його фортепіянові твори, про які, можна це з певністю сказати, наше громадянство не чуло та й не має особливого бажання почути. Це невеличкі п'еси *Prelude*, *Valse*, *Impromtu*, *Menuette* і т. і., де найбільш приємні риси творчості Степового — сумна, з настроєм написана мелодія і загально гарна звучність знаходять собі місце. Але треба зазначити, що не в цих фортепіянових п'есах справжній Степовий; тут є багато сторонніх впливів, то Чайковського, то Гріга, до якого автор має великий нахил, то „Нової Русской Школы”. Більш самостійний він все ж таки в співах. Останніми часами Степовий написав багато сольоспівів до слів різ-



*K. Стеценко (1882—1922)*

них українських поетів, збірки народніх пісень в художньому обробленні, дві оркестрові українські сюїти на теми українських народніх мелодій та оперу. Але, на превеликий жаль, це все зберігається ще в композиторовому портфелі і загалом цілком невідоме — ясний показчик відношення суспільства до свого художника.

Стеценко Кирило Григорович<sup>(5)</sup>) може найстарший за всіх композиторів сучасності; появу перших творів Стеценка треба віднести ще до того часу, коли він був студентом Духовної Семінарії. Талановитий дилетант у перших кроках своєї творчості, пізніше він доповнює свою музичну освіту в школі Лисенка, а головним чином

студіюючи музичну науку самостійно, що до певної міри і відбилося на всій його музичній творчості, не даючи композиторові змоги виявити себе так, як то можна було б чекати, беручи на увагу міру його музичного таланту: він має більш, ніж може. На його творчості якраз можемо впевнитися, що сфера, в якій мусить працювати композитор, повинна бути сповнена музикою, бо тільки в такій сфері композитор одержує імпульси для творчості, тільки вона дас йому змогу шукати нових шляхів у своєму мистецтві і йти тими шляхами. Тільки той стан, де музика живе повним життям у всіх його галузях, де є диференціація на різні музичні групи, де існують різні течії й напрямки, — тільки там не буде застою, тільки там буде більш інтенсивна музична продукція не лише в розумінні кількості, але й якості музичних творів, тільки в такому оточенні завжди можлива свіжа й нова думка музична. Цього якраз бракує нашому сучасному музичному життю, і це явище й утворює такий стан речей, що композитор стає на раз прийнятих ним формах та засобах музичних, не еволюціонуючи в них, бо нема зовнішньої підштовхуючої сили, що така необхідна на перших етапах розвитку самостійного художнього мистецтва музики. Період думання й студіювання для нашої художньої музики ще не починається і це тяжко відбувається на всій нашій сучасній музичній творчості. Отже, можна сміливо сказати, що інше музичне оточення, інша атмосфера нашого музичного життя скерували б Стеценкову творчість на інші шляхи, далеко ширші. Стеценко працює виключно в царині вокальної музики і то без уживання широких форм її; він обмежується невеликим романсом-піснею, хором, тріо і т. інш. Конструкція його творів проста, ясна і не потребує тематичної аналізи для свого розуміння. Перевага завжди на боці мелоса, то коротенької, то розвиненої досить широко і часто яскравої, щирої й нащненої мелодії. Є в Стеценковій музиці моменти, яким не можна відмовити навіть у драматичному підйомі (дея-

кі уривки з музики до „Гайдамаків”), картичній поетичності, силі; багато також у його музиці й того теплого, м'якого ліризму, що є спільній для всіх представників нашого музичного мистецтва.

Перед нами Стеценкові твори для співу в супроводі фортепіано. Це — коло 50 музичних нумерів різної форми і, звичайно, різної музичної вартості; тут побачимо й романси-пісні, тут і хоральні співи, як чоловічі, так жіночі й мішані, є тут упорядкована автором музика до 3-х українських комедій: „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”, „Бувальщина”, „Сватання на Гончарівці” і музика до Черкасенкової п'єси „Про що тирса шелестіла”. В рукописі масмо чимало хорів, сольспівів, дитячу оперу „Івасик-Телесик”, драматичні сцени „Іфігенія в Тавриді” й високо художню, цілком національну „Панахиду”, скомпоновану на темах українських релігійних псалмів та кантів; своєю „Панахидою” Стеценко показав той шлях, яким повинні йти наші композитори в царині утворення своєрідної церковної музики. Наступним кроком у цій царині є його „Літургія”, де також проводяться народні мелодії в художньому обробленні сучасного музики; але все таки, не зважаючи на низку окремих цікавих моментів, у ній менш тої цілосності, того загального надхнення, яке знаходимо в „Панахиді”. Останнім opus-ом нашого композитора є „Гайдамаки”, драматичні картини до поеми Т. Шевченка, де знаходимо багато нумерів талановитої музики.

Добрий знавець природи хору, Стеценко дає цілий ряд чудових нумерів цього роду музики; його хори „Зелений гай, пахуче поле...”, „Усе жило, усе цвіло” — це справжні музичні малюнки і довго будуть в репертуарі українських хорів. Трохи заважає ще більшій популярності Стеценкових хорів те, що вони потребують досить гарного й великого складу хору; такі, наприклад, твори, як „Сонце на обрії” або „Веснонько, весно” скомпоновані дуже складно; складність модуляцій, що вимагає тонко-

го її правильного іntonування, ряд модуляційних секвенцій і досить висока тесitura — все це під силу лише добре організованому й великому хорові, якого не спинять всі ці складні засоби композиції, що має одну мету: дати яскравий малюнок або навіть цілу музичну картину засобами свого мистецтва. Ця серія його хорів скомпонована скоріше інструментально, ніж вокально, і вимагає тонкого оркестрального супроводу, де тембри окремих інструментів підкреслють найбільш поетичні місця твору.

Окремо стоїть постати Миколи Дмитровича Леонтовича, забитого в ніч на 23 січня 1921 р. в селі Марківці, Гайсинського повіту, в хаті свого батька. Трагічна смерть композитора — то велика втрата для української музики, бо в особі Леонтовича мистецтво мало не лише талановитого музичку, але й художника-новатора, що в своїх творах намагався вийти поза межі тих традиційних прийомів та засобів, того трафаретного музичного думання, яким переважно жило наше мистецтво в до-революційні часи. Революція висунула наперед Леонтовича; вона витягла його з того глухого закутка, де працював композитор, де складав свої високо-художні твори-пісні, що довгий час лежали нікому невідомі, бо скромний автор занадто мало робив для того, щоб широкі верстви українського суспільства могли почути їх. Український визвольно-національний рух, революційне піднесення, відродження своєї культури — покликали до праці Леонтовича, і з того часу стає відомим його ім'я як композитора.

Народився Леонтович р. 1877-го в с. Монастирському на Поділлі, в родині священика. Духовна семінарія була і першою музичною школою композитора, дальші ж музичні студії теорії композиції слухав він у проф. Бармотіна та Яворського, для чого йому довелося на деякий час залишити рідне Поділля. За часів революції бачимо Леонтовича в Києві, де він викладає співі в Інституті ім. Лисенка та в Семінарії, а також працює в різних музич-



*M. Леонтович (1877—1921)*

них організаціях. З 1919 р. повертається Леонтович знову на Поділля до Тульчина, де вчителює та працює над закінченням опери „Русальчин Великдень”. Доля не судила вже йому повернутися до широкої музично-художньої праці в столиці.

Музичний скарб Леонтевича не такий вже великий та різноманітний; крім уривків з оп. „Русальчин Великдень” він виявляється переважно в обробках українських народних пісень, але те, що він зробив у цій області, дас нам право дати небіжчикові одно з перших місць в історії української музичної культури. Всього оброблено для хо-

ру композитором понад сто народніх пісень і з них велика кількість ще не виданих. Після аналізи того музично-го матеріялу, що вже побачив світ, перед нами встає по-стать художника яскравого, сміливого в своїх шуканнях і нового в тих технічних засобах, що їх вживав він у своїх творах. Він правдиво зрозумів значення народної мелодії для художньої музики: для нього вона лише добрий матеріял, що потребує розроблення, оздоблення його всім, що здобула сучасна музика, для того, щоб зробити з неї справжній високо-художній надхнений твір. Вбравши в себе всю красу української мелодії, композитор не відмовляється від власного музичного думання; свої засоби, свою техніку, свою оригінальність індивідуальність вносять він скрізь, до чого торкається, і головною метою його композиторських досягнень є дати настрій, дати картину, мальовничу колъоритність народній мелодії, щоб слухач відразу міг відчути той внутрішній зміст народної мелодії, який не завжди дається до зрозуміння, не завжди і не всім; отже, головне завдання композитора, що своєю художньою інтуїцією відчув те головне, що заховано в пісні, — силами свого таланту та засобами свого мистецтва розкрити перед нами ту тайну народної мелодії. Візьміть його „Ой, пряду, пряду”. Якими сильними гармонічно-мелодійними контрастами малює художник той внутрішній світ молодої жінки, її настрої й переживання, коли вона, стомлена роботою, чує суворі оклики свекора й свекрухи, і як зразу міняється звукова картина, коли вона раптом вчуває співчутливий голос милого. І ця мінлива гра контрастами йде лише на фоні людських голосів, матеріял яких все таки не дає всієї різноманітності гри звукових тембрів, яке, наприклад, можемо мати в оркестрі; але враження від Леонтовичевих творів щодо їх колъоритности, картиності цілком оркестральне. А ось „Над річкою беріжком” — нерухлива тоніка у тенора, як засіб для ілюстрації широкого-широко-

го степу, яким мандрус за своєю долею чумак та імітаційне проведення головної теми пісні то в жіночих голосах, то у баса. Простий, але цілковито художній засіб вживання оргельпункту з контрапунктично-імітаційними надбудуваннями над ним (засіб взагалі досить частий у Леонтовича) вилився в художню мініатюру-шедевр. В таких формах і інші Леонтовичеві пісні: широка, сумна елегія „Козака несуть”, „Із-за гори сніжок летить”, „Женчик-бренчик”, піканта в смислі гри дисонансами і така ілюстраційна „Коза” (різдвяна гра), геніальний „Щедрик” і багато інших, де композиторська Леонтовичева техніка в стислих мініатюрних формах хоральногового твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий, могутній талант.

Залишилося крім того від Леонтовича дещо з музики до релігійних народніх кантів, пісні до Служби Божої (Літургія, молебен), а також кілька музично-педагогічних праць.

З менш відомих композиторів сучасності треба відмітити Б. Підгорецького, опера якого „Купальна Іскра” має багато заслуговуючого нашої уваги в чисто музичному смислі; особливо виразністю та красою відзначаються її хори, що власне є центром опери. На превеликий жаль, опера ця чомусь не виставляється на наших сценах, хоч має всі дані на те: вона не досить трудна, технічно не складна для постановки, цікава з боку сценічності і гарна, а навіть талановита музичним матеріалом.

Кошиць Олександер — більш відомий як талановитий диригент, але також як і композитор, що немало зробив для української народної пісні; Дремцов з його невеликими уривками, як вокальними, так і інструментальними; Хоткевич Гнат, талановитий письменник і не-втомний працівник на полі української музики. З композиторів наймолодшої генерації треба вказати на П. Кошицького та М. Бериківського.

Отже, в загальному ході розвитку сучасної україн-

ської музики досить виразно намічається стремління віднати народну мелодію в такі своєрідні звукові побудування, що цілковито відповідають вимогам сучасного мистецтва. Думка будувати художній твір, що був би на висоті сучасних технічних вимог, зберігаючи в той же час індивідуальність художника, що базується на національному ґрунті, себто здорові думки еволюції мистецтва — від національного до вселюдського — очевидячки починає захоплювати наших музик. Культивуючи свою народну мелодію, вони настирливо шукають таких засобів для висловлення своїх музичних почувань та думок, що далеко висовують їх наперед проти композиторів до-лісенківського часу; навіть не чужа сучасна українська музика і новим модерністичним течіям (Сениця); правда, не в тій революційній сміливості, як то виявляється на Заході (Рих. Штравс), але все ж певні впливи й відгуки того модерністичного напрямку почиваються досить виразно.

Звичайно, про більшість явищ сучасної української музики не можна сказати останнього слова; не можна навіть з тою чи іншою мірою певности згрупувати наших художників за їх напрямками та загальним художнім кол'оритом, — більшість з них ще живуть, а не належать історії, і безперечно прийде час, коли й вони скажуть своє власне слово в справі розвитку художньої української музики.<sup>65)</sup>

## БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЗНИК

1. Аллемановъ Дм. Введеніе въ исторію русскаго церковнаго пѣнія. Пѣніе церкви вселенской. М. Изд. П. Юргенсона.
2. Аллемановъ Дм. Церковные лады и гармонизация ихъ по теоріи древнихъ дидаскаловъ восточного осмогласія. М. Изд. П. Юргенсона.
3. Амбросъ А. Границы музыки и поэзии. Переводъ И. Тюменева. СПБ.
4. Ambros A. Geschichte der Musik. (4 т. — 1862—1878).
5. Арнольдъ Ю. Гармонизация древне-русскаго церковнаго пѣнія по эллинской и византійской теоріи и акустическому анализу. М. 1886.
6. Архивъ Юго-Западной Россіи. Кіевъ.
7. Аскоченский В. Кіевъ съ древнѣйшимъ его училищемъ Академіею. К. 1856.
8. Безсоновъ П. Калѣки перехожіе. М. 1861.
9. Безсоновъ П. О судьбѣ нотныхъ пѣвческихъ книгъ. „Правосл. Обозрѣніе“. 1864. (V—VI).
10. Безлинейное русское и въ частности хомовое пѣніе. Труды Кіев. Дух. Академіи. 1876.
11. Беллегг. Музыка съ соціологической точки зрењія. СПБ. 1896.
12. Бернштейн. Міръ звуковъ, какъ объектъ воспріятія и мысли. „Вопросы философіи и психологіи“. 1896.
13. Болховитиновъ Е. О русской церковной музыкѣ. „Отечество. Зап.“. 1821.
14. Борецький В. До 50-літнього ювілею опери „Запорожець за Дунасм“. „Сяйво“ — 1913. № 5—6.

15. *Боржковський В.* Лирники. Київ. Стар. 1889—ІХ.
16. *Боян (М. В. Лисенко).* Народні музичні струменти на Вкраїні. „Зоря” 1894. № 1, 2, 5—10.
17. *Будишинець В.* Славний музика Микола Лисенко. Полтава. 1913.
18. *Быстровъ.* Къ южно-русскимъ пѣснямъ. Київ. Ст. 1895—ІІ.
19. *Бюхеръ К.* Работа и ритмъ. СПБ. 1899.
20. *Василенко В.* Деревня и ея развлеченья. Київск. Стар. 1904.
21. *Верховинець.* Українське весілля. Етногр. збірн. Наук. Т-ва у Києві, т. I.
22. *Веселовский А.* Южно-русская былины. СПБ. 1881—1885.
23. *Вестфаль.* О русской народной пѣснѣ. „Русск. Вѣст.” 1879—ІХ.
24. *Викторин.* Жебрацька мова. „Зоря”. 1886.
25. *Вліяніе юго-западн. братствъ на церковное пѣніе въ Россіи „Прав. Собес”.* 1866—ІХ.
26. *Вознесенский I.* О церковномъ пѣніи греко-российской церкви, большой и малый знаменный роспѣвъ Издат. П. Юргенсона. М.
27. *Вознесенский I.* Київський роспѣвъ. Изд. П. Юргенсона. М.
28. *Вознесенский I.* Болгарский роспѣвъ. Изд. П. Юргенсона. М.
29. *Вознесенский I.* Греческий распѣвъ. Изд. Юрженсона. М.
30. *Вознесенский I.* Церковное пѣніе православной юго-западной Руси по ирмологамъ XVII и XVIII вѣковъ. Изд. П. Юрженсона. М.
31. *Вольфингъ.* Модернизмъ и музыка. Изд. „Мусагет”. М. 1912.
32. *Галаган Г.* Южно-русські пісні з голосами. Київ. 1857.
33. *Гансликъ Э.* О музыкально-прекрасномъ. Изд. Юрженсона. М. 1895.

34. Гельмгольц. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ фізіологическая основа для теоріи музыки. Перев. М. Пѣтухова. СПБ. 1875.
35. Геника Р. Очеркъ исторіи русской музыки. „Изд. Русск. Музык. Газеты”.
36. Гнатюк В. Лірники, лірницькі пісні, молитви, слова і т. і. з пов. Бучацького. Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. II.
37. Гнатюк В. Гайки. Матеріали до укр. етнольогії т. XII. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.
38. Гоголь Н. О малороссійскихъ пѣсняхъ. Собраніе сочиненій.
39. Горленко В. Бандуристъ Ив. Крюковскій. Киев. Ст. 1882. XII.
40. Горленко В. Кобзари и лирники. Киев. Ст. 1884. I, XII.
41. Горленко В. Українскія были. К. 1899.
42. Грінченко М. Сфера музики. Кам.-Под. „Наш шлях”. 1920. № 72.
43. Грінченко М. Шевченко і Лисенко (етюд). Кам.-Подільський. „Наш шлях”. 1920. № 48.
44. Грінченко М. Музика й поезія. Кам.-Под. „Буяння”. 1921. I.
45. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII в. 1912. Київ.
46. Грушевський М. Ілюстрована історія України. К. 1915.
47. Грушевський М. Історія України-Руси т.т. I, III, VI. Київ-Львів.
48. Даниловъ В. Среди кобзарей и лирниковъ. Истор. Вѣстн. 1911. X.
49. Даниловъ. Одна глава объ украинскихъ похоронныхъ причитаніяхъ. Киев. Ст. 1905. XII.
50. Даниловъ. Древнѣйшее малорусское причитаніе. Киев. Ст. 1904. XII.
51. Даниловъ. Къ исторіи украинскихъ духовныхъ стиховъ. Киев. Ст. 1905. I.

52. Демуцький П. Ліра і її мотиви (Передмова). К. 1907.
53. Демуцький П. Народні Українські пісні. К. 1905.
54. Дилецький Н. „Мусикайская граматика”. Изд. О-ва Любителей Древн. Письменности подъ ред. С. Смоленского. СПБ. 1910.
55. Доманицький В. Кобзари и лирники Киевской губ. К. 1903.
56. Драгоманов М. Псування українських народних пісень. Розвідки т. II.
57. Ефименко П. Братства и союзы нищихъ. К. Ст. 1883. IX.
58. Ефименко. Шпитали въ Малороссії. Kiev. Ст. 1883. IV.
59. Єфремов С. Історія українського письменства. К. 1911.
60. Житецький П. Мандрсані дяки. Kiev. Ст. 1892. II.
61. Житецький П. Творцы и п'євцы народныхъ малорусскихъ думъ. Kiev. Ст. 1892. XI.
62. Житецький П. Замѣтки о разныхъ методахъ изученія народныхъ малорусскихъ думъ. Этногр. Обозр. 1895. XXVII.
63. Житецький П. Мысли о народныхъ малорусскихъ думахъ. К. 1893.
64. Залеський О. Погляд на історію української музики. „Шляхи”. Львів. 1916. № 9—10.
65. Йадорз іер. Історія Києво-Печерського Лаврського спів'я. „Русск. Муз. Газ.”. 1907.
66. Кашкін Н. Очеркъ исторіи русской музыки. Изд. П. Юргенсона. Москва.
67. Квітка К. Народні мельодії, записані з голосу Лесі Українки, т. I, II. К. 1917.
68. Квітка К. Українські народні пісні. Етногр. Збірн. Укр. Наук. Т-ва у Києві. т. II.
69. Кіевское представительство прежняго времени. Kiev. Ст. 1882. V.
70. Козицький П. і Кривусів В. Словник українських діячів музичного мистецтва. (Рукопис).

71. Колесса Ів. Галицько-руські народні пісні з мельодіями. Етногр. Збіри. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т. XI.
72. Колесса Філ. Про мельодії гайвок. Матеріали до укр. етнольогії, т. XII. Наук. Т-во у Львові.
73. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові, т. т. 71—74, 76. Окреме вид.
74. Колесса Ф. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу. Реферат.
75. Колесса Ф. Наверстювання і характеристичні признаки українських народних мельодій. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові, т. СХХVI—СХХVII.
76. Колесса Ф. Про музичну форму дум. Матеріали до укр. етнольогії, т. XIII. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.
77. Колесса Ф. Варіанти мельодій українських народних дум, їх характеристика і групування. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. CXVI.
78. Колесса Ф. Співці дум. Матеріали до укр. етнольогії. т. XIV. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.
79. Колесса Ф. Мельодії українських народних дум. Матер. до укр. етнольогії Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові, т.т. XIII, XVI.
80. Колесса Ф. Народний напрям в творчості Миколи Лисенка. Літ.-Наук. Вісти. 1913.
81. Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії. Львів, 1905.
82. Комаровъ М. Библіографический указатель музыкальной и литературной деятельности Н. В. Лисенка. К. 1904.
83. Combarieu. Histoire de la musique des origines a la mort de Beethoven. Paris t. t. I, II. 1913.
84. Кулишъ П. Записки о южной Руси т. т. I, II.
85. Линева Е. Опыты записи фонографомъ украинскихъ пѣсенъ. М. 1905.
86. Лисенко М. Думы о Богданѣ Хмельницкомъ и Барабашѣ. Киев. Ст. 1888. VII.

87. *Лисенко М.* Сім збірників українських пісень для голосу. Київ. (у Іздіковського).
88. *Лисенко М.* Дванадцять десятків пісень для хору (Київ, у Іздіковського).
89. *Лисенко М.* О торбанѣ и музыкѣ пѣсенъ Видорта. Кіев. Ст. 1892. III.
90. *Лисенко М.* Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и пѣсень, исполняемыхъ кобзаремъ Остапомъ Вересаемъ. Зап. Юго-Зап. Отдѣла Имп. Геогр. О-ва. т. I.
91. *Лисовскій Л.* Опытъ изученія малорусскихъ думъ. Полтава 1890.
92. *Максимовичъ М.* Замѣтка о словутномъ пѣвцѣ Митусѣ. Сочиненія т. I.
93. *Маркевичъ А.* Малороссійская народныя пѣсни, положенные на ноты для пѣнія и ф-но. Зап. о. Южной Руси, т. II.
94. *Масловъ А.* Лирики Орловской губ. въ связи съ историческимъ очеркомъ инструмента „малороссійской лиры“. Этногр. Об. 1900. т. XLVI.
95. *Масловъ А.* Українская народная музыка. „Укр. жизнь“. 1912. XII.
96. *Масловъ А.* Калики переходные на Руси и ихъ напѣвы. Изд. „Русск. Муз. Газеты“.
97. *Махъ Э.* Введеніе къ учению Гельмгольца о слуховыхъ ощущеніяхъ. 1879.
98. *Металловъ В.* Богослужебное пѣніе русской православной церкви. Періодъ домонгольский. М. 1908.
99. *Металловъ В.* Старинный трактатъ по теоріи музыки 1679 г., составленный кievляниномъ Николаемъ Дилемскимъ. СПБ. 1897.
100. *Назаревскій А.* Къ исторіи Кіевскаго музыкантскаго цеха. Кіевъ. 1913.
101. *Нейманъ Ц.* Куплетныя формы народной южно-русской пѣсни. Кіев. Ст. 1883. VIII.
102. *Нейманъ Ц.* Малорусская баллада о Бондаривѣ и панѣ Каневскомъ. Кіев. Ст. 1902. III.

103. *Неустроевъ*. Музыка и чувство. СПБ. 1890.
104. *Неустроевъ*. О происхождении музыки. СПБ. 1892.
105. *Николайчикъ Ф.* Отголоски лирического языка. Кіев. Ст. 1890. IV.
106. *Н. М.* Публичные увеселения и позорища в Кіевѣ сто лѣтъ тому назадъ. Кіев. Ст. 1897. II.
107. *Огінко Ів.* Українська культура. К. 1918.
108. *Огінко Ів.* Граматика української мови О. Павловського 1818 р. В-во Череповського. К.
109. *О'Коннор-Вілінська.* Спогади про М. В. Лисенка. „Сяйво”. 1913.
110. *Оршакскій И.* Проф. Музыка и музыкальное творчество. Вѣсти. Воспитанія. 1907.
111. Памятники, изданные временною комиссіей для разбора древнихъ актовъ, т. I., изд. II. 1848.
112. *Перетцъ В.* Українські думи. Літ.-Наук. В. 1907. IV.
113. *Петръ В.* О мелодическомъ складѣ арійской пѣсни. СПБ. 1917.
114. *Петръ В.* Дещо з діяльності М. В. Лисенка та з історії української народної пісні. Рукопис.
115. *Плосайкевичъ Л.* та *Сенчик Я.* Мельодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини. Матер. до укр. етнольгії, т. XVI.
116. *Преображенскій А.* Словарь русского церковного пѣнія.
117. *Преображенскій А.* О сходствѣ русского музыкального письма съ греческимъ въ пѣвческихъ рукописяхъ XI—XII в. в Реферат.
118. *Преображенскій А.* Краткій очеркъ исторіи церковного пѣнія въ Россіи. Изд. „Русск. музик. газеты”.
119. *Пчілка О.* Українські колядки. Кіев. Ст. 1903. II-IV.
120. *Пыпинъ А.* Исторія русской этнографіи, т. III. СПБ. 1891.
121. *Разумовскій Д.* Изслѣдованіе о знаменномъ пѣніи. Предисловіе къ кругу древняго знаменного пѣнія. Изд. О-ва Любит. Древн. Письменности. СПБ. 1884.

122. *Разумовский Д.* Объ основныхъ началахъ богослужебного пѣнія православной греко-российской церкви. Изд. О-ва Древне-Русск. Писменности.
123. *Разумовский Д.* Церковное пѣніе въ Россіи. 3 части. М. 1867.
124. *Риманѣ Г.* Акустика съ точки зрѣнія музыкальной науки. М. 1898.
125. *Риманѣ Г.* Музыкальный словарь. Изд. П. Юргенсона. Москва.
126. *Роздольський Йос. - Людкевич Ст.* Галицко-русскія народні мельодії. Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові, т.т. XXI—XXII.
127. *Роздольський Йос.* Гаївки. Матер. до укр. етнольгії, т. XII.
128. *Рубецѣ А.* Сборникъ украинскихъ пѣсень. СПБ. 1872, 1882. М. 1882.
129. *Рудченко Ів.* Чумацкія народныя пѣсни. К. 1874.
130. *Русовѣ А.* Остапъ Вересай, одинъ изъ послѣднихъ кобзарей малорусскихъ. Зап. Ю-З. отдѣла Им. Геогр. О-ва, т. I.
131. *Русовѣ А.* Теорбанисты Грегоръ, Каэтанъ и Францъ Видорты. Киев. Ст. 1892. III.
132. *Русовѣ О.* Лисенко — науковий дослідник законів украйнської музики. Зап. Наук. Т-ва у Києві, т. XI.
133. *Сабаньевѣ Л.* Современныя теченія въ музыкальномъ искусствѣ. „Музыка“. 1912. № 2—5.
134. *Сабаньевѣ Л.* Новые пути музыкального творчества. „Музыка“. 1911. № 54—56.
135. *Сахаровѣ.* Изслѣдованія о русскомъ церковномъ пѣнії. Журн. М-ва Нар. Просв. 1849.
136. *Сиротенко.* Церковное пѣніе въ Южной и Сѣв. Россіи в XVII в. Труды Полт. Ученой Архивн. Ком. В. II.
137. *Сластіоновѣ А.* Кобзарь М. Кравченко и его думы. Киев. Ст. 1902. V.
138. *Сластьон О.* Записування дум на фонографі. Рідн. Край. 1919. 22—24.

139. Сластьон О. Кобзарі. Ріди. Край 1910. № 43.
140. Сластьон О. Мельодії українських дум і їх записування. Ріди. Край. 1908.
141. Сластіонов А. Церковное пѣніе и культура XVII—XVIII ст. въ Українѣ и Москвіи. Кіев. Ст. 1905. IV.
142. Смоленскій Ст. Сборникъ его памяти. СПБ.
143. Смоленскій Ст. Описаніе иотныхъ рукописей Соловецкой библіотеки. Правосл. Собес. 1887.
144. Смоленскій Ст. Азбука знаменного пѣнія старца А. Мезенца. Казань. 1888.
145. Смоленскій Ст. О ближайшиль практическихъ задачахъ и научныхъ разысканіяхъ въ области русской церковно-пѣвческой археологии. СПБ. 1904.
146. Смоленскій Ст. О трехголосныхъ кантахъ и псальмахъ по рукописямъ конца XVII и начала XVIII ст. Реферат.
147. Сокальскій П. Русская народная музыка. Харьк. 1888.
148. Спенсер Г. Прoисхожденіе музыки. Сочиненія, т. I. 1866.
149. Сперанскій М. Малорусская пѣсня въ старинныхъ печатныхъ пѣсенникахъ. М. 1909.
150. Сперанскій М. Южно-русская пѣсня и современные ея носители. К. 1904.
151. Старинный южно-русский театръ (вертеп). Кіев. Ст. 1882. XII.
152. Сумцовъ Н. Замѣтки о малорусскихъ думахъ и духовныхъ виршахъ. Этн. Об. кн. XXIV.
153. Сумцовъ Н. Культурная переживанія. К. 1890.
154. Сумцовъ Н. О кобзарахъ. Труды XII Археолог. Съѣзда, т. III.
155. Сумцовъ Н. Пьяницкая пѣсни. Кіев. Ст. 1886. VI.
156. Сумцовъ Н. Слобідсько-українські істеричні пісні. Черк. 1918.
157. Сумцовъ Н. Современная малорусская этнографія. К. 1893—1897.

158. Сумцов Н. Старі зразки української народньої словесності. Черк. 1918.
159. Сумцов Н. Українські думи. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові, т.т. 117—118.
160. Сумцов Н. Українські співці і байкари. Черк. 1918.
161. Спіровський А. Музика южно-русскихъ пѣсенъ. Сочиненія, т. III.
162. Тиндаль. Звукъ. СПБ. 1902.
163. Трикулєвська Н. Памяти М. В. Лисенка. „Укр. Хата”.
164. Труды Историко-Статистического Комитета. Вып. X. Кам.-Под. 1904.
165. Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I—IV. Москва.
166. Толстой Л. Что такое искусство. Собрание сочинений.
167. Тэнб И. Письма объ искусствѣ. М. Изд. „Универсальной библиотеки”.
168. Ундолльский. Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія. Чтенія О-ва Исторіи и Древностей Россійскихъ. 1846.
169. Фаминцынъ А. Домра и сродные ей инструменты: балалайка, кобза, бандура, торбанъ, гитара. СПБ. 1891.
170. Фаминцынъ А. Гусли. Памятн. О-ва Др.-Русской Письменности. 1890. XXII.
171. Фаминцынъ А. Древняя индо-китайская гамма в Европѣ—Азии. СПБ. 1889.
172. Филаретъ (архиеп.). Исторический обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія греческой церкви. СПБ. 1884.
173. Франко Ів. Южно-русская литература. Энциклоп. Брокгауза.
174. Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. Львів. 1913.
175. Харламповичъ К. Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь, т. I. Казань 1914.
176. Хоткевичъ Гн. Деяще про українських бандуристів та лірників. Літ.-Наук. Вістн. 1903—I.

177. Цертелевъ. Опытъ собранія старинныхъ малороссийскихъ пѣсней. СПБ. 1819.
178. Чайковскій М. Жизнь П. И. Чайковскаго, т. II. М. Издательство П. Юргенсона.
179. Чарнецький Ст. Остап Нижанковський. Календар „Просвіти” у Львові на 1920 р.
180. Шафрановъ. О складѣ народной русской пѣсенной рѣчи, рассматриваемой въ связи съ напѣвами. Журн. М-ва Нар. Просв. 1878. X—XI. 1879. IV.
181. Шелухин С. Наша пісня. В-во „Шлях”. Київ.
182. Широцький К. Подольскія колядки, щедривки.
183. Шухевич В. Гуцульщина. Львів. 1900—1908.
184. Щеглова С. Богогласник. Историко-литературное изслѣдованіе. Киевъ 1918.
185. Щурат В. др. Із студій над Почаївським Богогласником. Львів. 1908.
186. Янчукъ. Записка объ изученіи народной пѣсни. М. 1905.
187. Ястребовъ В. Гайдамацкій бандуристъ. Кіев. Ст. 1886. X.

## ПРИМІТКИ

<sup>1)</sup> Топом називасмо такий звук, високість якого легко виміряти за допомогою певних приладів.

<sup>2)</sup> Цю теорію походження музики з ритму робочих рухів проводить також проф. І. Г. Оршанський („Музика и музикальное творчество”. — Вѣстник воспитанія — 1907. кн. I.—III).

<sup>3)</sup> Тут цікаво зазначити праці в цій галузі П. П. Сокальського „Русская музыка” та проф. В. І. Петра, що простежили еволюцію тонаоряду в народній творчості багатьох народів.

<sup>4)</sup> П. Сокальський в цитованій вище праці висловлюється проти назви цього звукоряду хінським або шотляндським, базуючися на тому, що такий звукоряд належить не лише цим народам: він вживався всім людством в певні епохи свого музичного життя.

<sup>5)</sup> Гоголь, „О малороссійскихъ пѣсняхъ”.

<sup>6)</sup> Вѣстникъ Европы, 1897.

<sup>7)</sup> Сѣровъ. „Музика южно-русскихъ пѣсенъ. Сочиненія, т. III.”

<sup>8)</sup> 1918 року перевидав її проф. І. І. Огієнко з цікавою до неї передовою і з додержанням всіх характерних прикмет першого видання: І. І. Огієнко. Граматика української мови О. Павловського, 1918 р. — В-тво Череповського в Кисві.

<sup>9)</sup> Combarieu. Histoire de la musique des origines a la mort de Beethoven, т. т. I, II. 1913.

<sup>10)</sup> Проф. В. І. Петр. „Деяць з діяльності М. В. Лисенка та з історії української народної пісні”, стаття, що повинна була друкуватись в II томі „Записок Кам'янець-Подільського Державного Університету”.

<sup>11)</sup> Назва „гаївка, гагілка” знана й уживана лише в Галичині. На Україні Наддніпрянській вона відома під назвою „веснянки”. Значить це обрядова пісня. Гайви — це *par excellance* пісні молоді і, за невеликими виниками щодо деяких окolinaць, майже всі дівочі. Вони бувають подвійні: одні з окремими грами: ті старші походженням і менші числом; другі без ігор: ті молодші походженням, за те численніші”. (Гнатюк. Гайви. „Матер. до українськ. етнології”, т. XII).

<sup>12)</sup> З цієї причини і ми не дамо тут окремої глави, що трактували б про основи української музичної системи, а подасмо необхідні вказівки про це просто серед тексту, в тих чи інших, найбільш вигідних для цього місцях.

13) Проф. Ф. Колесса. „Наверстований і характеристичні признаки українських народних мельодій”. Записки Наукового Т-ва імені Шевченка у Львові, т. CXXVI—CXXVII.

14) Запис Лисенка різиться від наведеної нами тим, що у цього інтервал малої терції на велику.

15) Лисенко, в своїй опері „Утоплена”, дав гармонізацію цього хору, де також з перших же тактів оркестрового ритуналью стас помітним цей ладовий устрій мелодії.

16) Кажу, своєрідних, бо всі сторонні впливи на українську народну музику цієї доби художньо сполучилися з нашим власним музичним національнім, яке вбрало в себе ці впливи, перетопивши їх у свій спосіб.

17) Користуюсь нагодою зробити невеличке порівняння щодо орієнталного впливу на музику московську й нашу. Тоді як московська музика в особах своїх найкращих представників: Глінки, Балакірова, Римського-Корсакова, Бородіна — перенесла всю характеристику красу східної мелодії до своєї художньої музики, давши світові шедеври її (перський хор з „Руслана й Людмили” Глінки, „Ісламей” і „Тамара” Балакірова, „Антар” Римського-Корсакова, багато орієнталізму в „Князі Ігорі” Бородіна), — українська музика цієї орієнталізму перетопила в творчості *народний*, вбрала його в себе, надала йому свіс власне офортування і ще чекас художників, що передали б нам цей *український* музичний орієнталізм в формах сучасного музичного мистецтва.

18) Ф. Колесса. „Наверстований і характеристичні признаки українських народних мельодій”.

19) Порайонна (територіяльна) організація співців, кобзарів або лірників, своя ікона в церкві і перед нею пегасима лямпада або свічка, збирання братчиків в храмові празники, братський скарбник, що збирає цехові внески від бувших учнів, „пан-отці” або „пан-майстри”, різні ступені вивчення „науки” (несповна науки), церемонія посвячення учня „візвілок”, лебідська мова і т. і. — ось найвиразніші ознаки цехової організації співоцьких братств-цехів.

20) Гн. Хоткевич. „Дещо про бандуристів та лірників”.

21) Нагадаю так звані „частушки”, що й у нас знайшли собі багато прихильників серед нашого співучого селянства, вкусившого від „древа пізнання міської культури”.

22) Фамінцин. „Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа”. Петербург, 1891.

23) Шухевич. Гуцульщина. Матеріали до української етнольогії.

24) В наші часи торбан можна здобувати лише по музеях (Тарновського, Лисенка та ін.), в XIII ж віці серед українського й польського шляхетства та козацької старшини торбан зустрічався досить часто. По селах цього струменту не вживано, бо гра на ньому вимагала досить значної уміlosti.

- 25) Лисенко. „О торбагѣ и музыкѣ пѣсен Видорта”. Кіевская Старина. 1892. III.
- 26) Літопис Нестора.
- 27) Свящ. Металлов. Богослужебное пѣніе русской православной церкви. Період домонгольский. Москва. 1908.
- 28) Прот. Разумовский. Церковное пѣніе в Россіи.
- 29) А. Преображенский. О сходствѣ русскаго музыкального письма с греческим в пѣвческих рукописях XI—XII в. — Реферат.
- 30) С. Смоленский. Азбука знаменного пѣнія старца Александра Мезенца. Казань. 1888.
- С. Смоленский. О ближайших практических задачах и научных разысканіях в области русской церковно-пѣвческой археологии. СПБ. 1904.
- 31) Свящ. Дим. Аллеманов. Введеніе в исторію русскаго церковнаго пѣнія. Пѣніе церкви вселенской. Москва.
- 32) Рукописи цихъ творів зберігаються в Паризькій бібліотеці, копії їх с в СПБ. Имп. Публ. Бібліотеці. Про „Святоградца” с невеличка розвідка В. В. Стасова.
- 33) В. Металлов. Богослужебное пѣніе Русской церкви. Період до монгольской.
- 34) Устав Бібліотеки Синодальної друкарні № 1206—142.
- 35) Разумовский. Церковное пѣніе в Россіи. Москва.
- 36) Металлов. Осмогласіе знаменного распѣва. Опыт руководства к изучению осмогласія знаменного распѣва по гласовым попѣвкам.
- 37) Памятники, изданные Временною Комиссією для разбора древнихъ актовъ, т. I. изд. 2-е. Кіевъ. 1948.
- 38) Там же.
- 39) Архивъ Юго-Западной Россіи, ч. I, т. XI.
- 40) Архивъ Ю-Зап. Россіи, ч. I, т. VI.
- 41) Архивъ Ю-Зап. Россіи, ч. I, т. XI.
- 42) Памятники, изданные Врем. Комиссією для разбора древнихъ Актовъ, т. I. Изд. 2-е. 1848.
- 43) Останнimi часами спів Кисво-Печерської Лаври упорядковано і надруковано в „Обіході потіому Кисво-Печерської Лаври” під редактуванням ієромонахів Ядора, Флявіяна, Теодорита та інших.
- 44) Харламповичъ К. „Малороссийское вліяніе на великорусскую церковную жизнь”. Т. I. Казань. 1914.
- 45) Харламповичъ. Ibid.
- 46) Металловъ В. „Старинный трактать по теории музыки 1679 г.. составленный кіевляниномъ Николаемъ Дилецкимъ”. СПБ. 1897.
- 47) Аскоченский. Кіевъ съ древнѣйшимъ его училищемъ академію, ч. II.
- 48) В 1910 році. в Лейпцигу вийшла праця Вітошинського „Пѣспо-

ітнія Богогласника", але посکільки в ній розібрано пісні з боку їх музичного матеріалу, сказати не можна за відсутністю тої роботи.

49) Щеглова С. А. „Богогласник”. Историко-литературное изслѣдование. Кіев, 1918.

Др. Щурат. Із студій над Почаївським Богогласником. Львів, 1908.

Франко Ів. Южно-русская литература. Енцикл. Брокгауза.

50) Мих. Грушевський. Історія України-Руси, т. I.

51) Кашкин. Очерк истории русской музыки. Москва.

52) Проф. М. Грушевський. Історія України-Руси, т. VI, ч. II.

53) А. Назаревский. Къ истории Киевского музыкантского цеха. Кіевъ, 1913.

54) Київське представительство прежняго времени. Київская старина. 1882. № 5.

55) Труды Историко-Статистического Комитета. Вып. X. Кам.-Подольск, 1904.

56) Грінченко був недокладно поінформований про музичну освіту Воробкевича. Фактично Воробкевич не проходив повного курсу композиції, а в Відні вчився тільки 6 місяців у проф. консерваторії Крепши і здав з відзначенням іспит на вчителя співу в школах (пор. монографію М. Білинської „І. І. Воробкевич”, Київ, 1958, ст. 13—14). Через це непорозуміння прийшлося скоротити зайві міркування автора.

*Примітка Редакції 2-го видання.*

57) В. О. Конюор-Вілінська. Спогади про М. В. Лисенка.

58) В. Будишинець. Славний музика Микола Лисенко. Полтава.

59) В останні роки утворилася ще нова школа. — школа Скрябіна, що має також багато талановитих представників.

60) Цікаво відмітити, мік іншими, що в некрологі про Лисенка рецензент „Кіевской Мысли” написав про „Ноктюрн”: ..послѣдним сочиненіем Н. В. была маленькая, веселая опера, написанная в началѣ октября тек. года „Лебединца піснѧ”. Не відомо, де взяв критик таку оперу; очевидччи він щось перепутав... Але це цікавий показчик, як „серйозно” ставиться „серйозна” музична критика до своїх завдань.

61) О. Пчілка. Спогади про М. В. Лисенка.

62) Щодо Степового шапловий критик помилляється: творчість цього композитора стала на цілковито український ґрунт.

63) „СНШ” 1912 р. № 1.

64) Вмер 1921 р.

65) Вмер 1922 р.

66) Вже під час друкування книжки ми отримали збірку творів Миколи Грінченка, недавно видану Академією Наук Української РСР (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії), п. з. „М. О. Грінченко. Виbrane. Упорядкування і редакція М. Гордійчука.” (Держ. Видав., Київ 1959). Уважаємо за свій обов’язок подати до відома деякі

новіші інформації, що торкаються Грінченкового писання історії української музики.

З вступної статті до цієї збірки довідусмося, що М. Грінченко (1888-1942) залишив у рукопису ще іншу, багато ширшу „Історію української музики”, писану, однаке, вже згідно з напрямами влади. Редактор збірника характеризує ці дві праці Грінченка ось як: „В перші роки радянської влади (1922) вийшла з друку „Історія української музики” М. Грінченка. Не зважаючи на окремі методологічні хиби цієї великої праці (деякий вплив псевдонаукової націоналістичної концепції Грушевського позначився на висвітленні автором суто громадських та загальнополітичних явищ), вона все ж має важливе значення для розвитку української музикознавчої думки. Це була перша спроба систематизувати багатий фактичний матеріал і висвітлити музично-творчий процес на Україні в цілому.” (стор. 4). В іншому місці (стор. 9) редактор збірника наполягає на те, що Грінченко мусів „подолати ці хиби” і „озбройтися марксистсько-ленинською методологією”, щоб надалі міг працювати та щоб його праці друкувалися. Зокрема він пише: „Найбільший інтерес викликає капитальна праця Грінченка „Історія української музики” (обсягом понад 60 друкованих аркушів), над якою автор працював до самої смерті. Вся вона побудована на основі вивчення багатьох архівних матеріалів. Історичний процес автор подає на формі суспільного і загально-культурного життя народу. Він проводить цікаві паралелі між музикою і літературою, театром, живописом та іншими видами мистецтва. У цій праці, як і в ряді інших, вченій виступає послідовним поборником принципу народності. Він справедливо вважає, що все країце, створене в українській професіональній музиці протягом тривалого її розвитку, тісно пов’язане з життям народу, з його боротьбою за волю, з його пісенникою культурою. Народна пісня — це невичерпне джерело для творчої діяльності усіх прогресивних композиторів минулого. У зв’язку з цим Грінченко завжди виступає непримиреним противником формалізму в музиці. Водночас він постійно проводить думку про необхідність справжнього новаторства, без якого неможливий поступ уперед всякої мистецтва, виступає проти епігонства, пасивного копіювання традицій.”

Але ж промінуло 18 років з дня смерті М. Грінченка, а його капітальна праця, що „викликає найбільший інтерес”, спочиває неопублікована, дарма що в ній напевно вже немає прихованих ніяких „націоналістичних ухилю”, бо автор писав її вже після „каяття”. Це справді велика шкода для науки, бо — як зазначено вище — праця містить у собі багатий скарб призбираного з архівів фактичного матеріалу, чого іноді недостас ще першій „Історії української музики”.

*Примітка Редакції 2-го видання.*

## З М І С Т

	стор.
Передмова до другого видання .....	5
Від автора .....	9
Вступ .....	11
I. Загальні уваги до історії української музики .....	24
II. Українська народня музика .....	30
III. Церковна українська музика періоду одноголосся .....	63
IV. Церковна українська музика: доба гармонійна ....	79
V. Світська музика до Лисенка .....	103
VI. Музика в Галичині .....	114
VII. Микола Виталієвич Лисенко .....	125.
VIII. Сучасна українська музика .....	157
Бібліографічний показник .....	176
Примітки .....	187

