

Олександр Кошиць

ПРО УКРАЇНСЬКУ  
ПІСНЮ Й МУЗИКУ



«НАША БАТЬКІВЩИНА»

Нью-Йорк

1970



**Олександр Кошиць**

**ПРО УКРАЇНСЬКУ  
ПІСНЮ Й МУЗИКУ**



«НАША БАТЬКІВЩИНА»

Нью-Йорк

1 9 7 0

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

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

## Пісні Обрядові

Пісні Обрядові, як уже сказано, ведуть нас у сутінки праісторичного світогляду українського народу. В релігійних поглядах українця тих часів грало основну ролу сонце й ті сили природи, що діють під його впливом. Бажання первісного хлібороба ввійти в контакт із тими силами породило певні акти, з яких склався поступово культ, і в цих актах одним із головних чинників був спів, що надавав усьому характер і тон. Стабільність соняшних фаз у році: зима, весна, літо й осінь, — утворили в цьому хліборобському культі цикл річних свят на честь сонця і сил природи. Ці свята мали різний зміст, відповідно до збільшення чи зменшення творчої сили природи під впливом сонця, а зі змістом свят мінявся і зміст святочних пісень. Отже, ці пісні охоплювали чотири пори року чотирьма галуззями: а) зимовими — «Колядками» і «Щедрівками», б) весняними — «Веснянками» чи — «Веснівками», «Гагілками», «Ягілками», «Галями» та «Троїцькими», в) літніми — «Купальськими» чи «Русальськими» й «Петрівчаними», та г) осінніми — «Обжинковими» й «Весільними» (хоч ці останні співались і на протязі цілого року при шлюбі). З бігом часу подробиці святочного ритуалу, в який входили ці пісні, загубились і обернулись на незрозумілі народні звичаї, ігри й хороводи, різні магичні формули й заклинання, але при цих архаїчних уламках минулого залишилась у народній пам'яті пісня того ритуалу свіжа, молода, хоч подекуди й затемнена давністю та деякими нашаруваннями. Деякі з тих пісень ушкодило християнство, бо Церква, борючись із поганством методом заміни, зближала свої

свята з поганськими і старалась надати їм нового змісту: Різдво Христове вона приспособила до свята народження бога сонця — Сварога; Воскресіння Христа — до літніх Купальських свят очищення водою й вогнем; Преображення Христове — до свят осінніх Обжинкових і т. д. Із усіх християнських свят найкраще прийнялося свято Різдва, як найбільш зрозуміле, і воно найбільше відбилося на піснях зимових — Колядках. Решта ж свят мало давались до асиміляції й мало впливали, а то й цілком не впливали на зміст пісень. Так залишились мало зачепленими Щедрівки (Новорічні пісні) й цілком чистими — Веснянки й Купальські. Але і в процесі змішування двох ідей-світоглядів старе сплелось з новим в дивному вигляді: з одного боку старовинний поганський культ і пісня набрали нового «християнського» змісту, а з другого боку ця ж поганська пісня своєю барвістістю, свіжістю та національним кольором надала яскравості, принади й нового характеру християнським святам, і врешті вийшла **християнізація** поганства і **українізація** християнства.

## К о л я д к и

Колядки співають від 25 грудня до 7 січня (ст. ст.), тобто між першим днем Різдва Христового й Водохрищем. З походження це є пісні старо-поганського культу зимового повороту сонця (бог-Сварог) на літо. Маємо наші «Колядки» трьох родів: поганські, християнізовані поганські й чисто християнські. У поганських колядках натуралістичний первень самодовліючий, що займає в колядці головне місце, а діючими особами являються сили природи, яка,

згідно з анімістичним світоглядом, живе одним життям з людиною. В християнізованих колядках на першому місці стоїть первень християнський, а поганські персонажі грають ролю чисто декоративну. Там Різдво Христове обставлено українськими національними декораціями й побутом, змальовано українськими рисами, зогріто теплотою українського національного духа. Поганські ж персонажі, що беруть участь у події, декорують усю картину дивною фантастикою і символікою і, разом з наївними й хвилюючими мелодіям, роблять ці пісні найкращими у світовій різдвяно-пісенній літературі. Суто християнські колядки без поганського складника, але з українською декорацією й мелодією, це єдиний тип народного Різдвяного гимну, що дуже наближається до церковної музики характером, але перевищує її оригінальністю завдяки сутопісенному складові мелодії. Згодом Церква утворила для народу свої колядки, вже без національного елемента, вживаючи іноді народні мелодії. Цей гатунок колядки уже менш цікавий, а іноді й зовсім малоцінний. Ті з них, що мали народну мелодію, народ переймав і, вживаючи їх, поступово перероблював самий текст їх, надаючи йому рис народної поезії. Так що іноді тільки шляхом літературного досліду можна пізнати ненародне походження такої колядки.

## Щ е д р і в к и

Зі змісту, характеру й призначення Щедрівки є панегірично-величальні новорічні поздоровлення. Вони є наче б додатком до Колядок і являють собою невіддільну частину різдвяних співів. Більш лаконічні розміром і бідніші ме-

лодією від колядок, побудовані іноді на пер-вісних інтервалах секунди й терції, вони роб-лять архаїчне враження ще й через те, що май-же не зачеплені християнством. Старо-погансь-кий елемент займає в них головне місце, надає їм дивного характеру фантастичною символі-кою в побажаннях і пророкуваннях всякого до-бра на наступний рік, та говорить про їх дав-нину й незіпсованість. На довгим історичним шляху деякі з них, як часом і колядки, набра-ли з князівської доби (800-1340) історичного змісту і часто малюють обстановку княжого двору, його дружину (військо), походи й інші чини (наприклад, сватання князя Володимира з грецькою царівною Анною, похід дружинників на Царгород тощо).

Поруч із ними народ утворив суто-христи-янські щедрівки, де замість фантастичних та символічних персонажів діють: Христос, Мати Божа, янголи, три святителі і т. д., але приспів залишається завжди поганський: «Ой Дай-Бо-же! (Дай-бог або Даж-бог назва бога Сваро-га, сонця), або «Щедрий вечір! Добрий вечір!». Щедрівок починають співати рівно в північ пе-ред Новим Роком і ніколи їх не змішують зі співом колядок. У той час, як колядки завжди й обов'язково співають хором, то щедрівки можуть виконуватись і сольо. Північне ж поси-пання зерном, після виконання щедрівки, зав-жди робиться з примовою: «На щастя, на здо-ров'я! Роди Боже, жито, пшеницю й усяку паш-ницю! А нам — паляницю! (тобто — дайте)».

## В е с н я н к и

Пробудження й запліднення природи оспі-вано нашим народом у весняних піснях, які



звуться «Веснянками», «Гагілками» й «Галями». Ці пісні дійшли до нас із сивої давнини цілком неушкодженими (хоч, можливо, й змодифікованими), вкупі з своїми хороводами, іграми, інсценуванням і мімуванням, із якими вони завжди виконуються і які є фрагментами забутого старого поганського ритуалу. Судячи по змістові всього. той ритуал мав на меті викликати плодючі сили природи і був близьким до старо-грецьких елевзійських містерій богині плодороддя Деметри (у германів — Остра), єгипетських містерій Озіріса, малоазійських — Адоніса й Кібели та римських варварських культів Атиса й Великої Матері. Хоч Церква пристосувала до весняних свят Пасхальні свята Воскресіння Христового, але, завдяки великій несхожості двох ідей, тут не сталося такої християнізації поганства, як у святі Різдва Христового, хіба-що те, що Веснянки й досі провадяться біля церкви, а подекуди навіть і на церковнім цвинтарі. Тож і пісні залишились неушкодженими у своїм поганським змісті й дійшли до нас у всій своїй чистоті, з їх символікою й фантастикою, які утворив анімістичний світогляд. У них діючим є виключно поганський елемент: поруч із людьми діють персонажі природи — фавни і флори, як — галочка, яструб, орел зайчик, кізлик, перепілка, селезень, та вишні-черешні, груша, верба, калина, мак, огірочки, рожа, васильки фіялочки, трой-зілля, барвінок, трава-мурава і т. д., а також персонафіковані явища і навіть абстрактні поняття, як весняна вода, зелений шум, туман, весна, зима, і сама «Веснянка» — пісня в образі дівчини. Тут повно любовних тем і пророкувань шлюбного парування між людьми, а все разом овіяне радістю й світлом. Князівська доба і в

цих піснях дала свої нашарування, як у колядках та щедрівках, а з нею разом маємо й інші історичні події й картини. Наприклад, знаходимо картину облоги міста королем (ігра «Король»), або інсценування посадження на Галицький стіл князя Данила (1211 р.), при тому називається навіть ім'я його батька, Волинського князя Романа (ігра «Воротар»), або пізніша облога Збаража Хмельницьким, де зачинився був князь Ярема Вишневецький (1649) і т. д. Треба, крім того, зазначити, що «Веснянки» співаються виключно дівчатами і при тому унісонно, з малими гетерофонічними ухилами в бік поліфонії, що свідчить про їх велику давність та чистоту. Під час цих співів та дівоцьких ігрань парубки утворюють свої окремі ігри, що нагадують давні героїчні змагання.

### Купальські пісні

Ще більшою архаїчністю знаменовані пісні літнього повороту сонця, так звані «Купальські». Разом із піснями «Троїцькими», що мають однаковий з ними характер, вони утворюють цілий цикл, який охоплює час від Пасхи до Зелених Свят. Їх сувора, скупа мелодія монофонічного характеру, темний для зрозуміння зміст, загадковість вислову й таємнича символіка говорять про їх старинну давність. Із них видно, що ідея поганських Купалових свят полягала в шлюбних паруваннях, у попереднім очищенню водою й вогнем, та зверненню до душ померлих за допомогою в майбутньому шлюбному житті. Тож співання цих пісень злучалося з такими актами, як перескакування закоханих пар через вогонь, пускання вінків на

воду та ворожіння про майбутню долю. Ці свята й символічні акти яскраво описали колись українські літописці і при тому з'ясували, що шлюби утворювались через просте поривання дівок («умиканіє жен у води»). Це свідчить про ті часи, коли біля шлюбу ні життєві норми, ні народна фантазія ще не утворили окремого ритуалу. Тож «Купальські» пісні є далеко старіші за «Весільні» і їх можна вважати за найстаріші між Обрядовими піснями. Християнська Церква, що так старанно поборювала всі прояви поганства, нічого не могла вдіяти з цими піснями й звичаями і на них «потерпів» навіть сам Іван Хреститель, пам'ять якого була пристосована до цих свят, бо в народі він став Іваном Купайлом. Пісні ж із їх обрядом дійшли аж до наших часів чистими, хіба що трохи в затемненому вигляді

### Обжинкові пісні

Майже такою ж давністю відмічені й пісні «Обжинкові», які належали колись до ритуалу, зв'язаного з жнивами. З того ритуалу до наших днів дійшов тільки звичай робити великий сніп та з піснями урочисто нести його до дому власника ниви, при чому, на чолі походу йде дівчина у вінку з колосся. Цей звичай відповідає, а можливо, що й стоїть у безпосереднім зв'язку з грецьким культом богині плодороддя Деметри (разом з богом Діонисом), яку за свідченням Геродота (VIII ст. перед Хр.) поважали не тільки грецькі колоністи Чорномор'я, але й місцеве агрікультурне населення горішньої України...

## Весільні пісні

Шлюбні чи «Весільні пісні» треба віднести до циклю пісень Осінніх, а це через те, що шлюби головню відбуваються по закінченні польових робіт, по «Обжинках». Через це саме, як «Весільні пісні», так і самий шлюбний ритуал мають дещо спільного з «Обжинками», як у формі пісень, так і в мелодії. Це не виключало можливости провадити цей ритуал з піснями і в інших порах року, коли відбувався шлюб. Як пісні так і весь весільний обряд збереглись до останніх часів, і ще перед війною 1914 р. можна було все те бачити й чути на всіх просторах України. За свідченням Літонису шлюбний ритуал мав туж саму ідею й вигляд у київських слов'ян XI ст., як і його нащадок у XIX ст. Своім змістом він має передачу дівчини з одного клану в другий, отже корінням своїм протягається до часів кланово-родового устрою українського суспільства, а деякі його подробиці говорять про найстарші форми суспільних відношень — первісного «гетеризму» (стадних шлюбів), «фратрогамії» (спільного шлюбу братів), а головне «матріярхату» (жіноправ'я у клані й родині). На довгім історичнім шляху цей ритуал набрав багато пордобиць із інших діб, головню ж із Доби Князівської (як Колядки й Щедрівки), так що всі персонажі весілля виступають у декораціях княжого двору: жених-князь, молода-княгиня, при них дружиби (дружина), бояри і т. д. Весь обряд тягнеться цілий тиждень і з боку музичного і драматичного являє собою, так би мовити, розроблене оперове інсценування з солями, хорами жіночими, чоловічими й мішаними, зі зміною дії й місця Мелодії його замарковані ознаками си-

вої давнини: вузьким амбітусом, що не переходить за п'ять нот (квінта), унісонним виконанням старіших мелодій поруч поліфонічним — пізніших, діятонічним устроєм та деякими ритмічними схемами, властивими найстаршим обрядовим пісням. Трапляється там і елемент християнський, але тільки випадково, у звертаннях до Бога й мелодіях, позначених релігійною урочистістю, яка не має в собі нічого церковного.

\* \* \*

Загально про наші обрядові пісні можна сказати, що пісні найстарших діб характеризовані малим обсягом мелодії (амбітус), який не перевищує дурової чи мольової кварта (два з половиною тони), квінти (три з половиною тони), пісні ж молодшої доби не перевищують сексти (шести тонів), але ніде нема октави. В старинних формаціях знаходимо тетра хорди (четверотони) Лідійський і Дорійський, а в пізніших натяк на лади (церковні) Дорійський, Гіпо-дорійський, Міксолідійський та Гіпо-йонійський.

Також треба зазначити, що всі обрядові пісні при всій їхній різноманітності зводяться до певних типових зразків, на які в своїх варіантах розповсюджені по всіх просторах української землі, без огляду на політичні кордони, які її розділяли, і є наче б живим доказом єдності української нації. Крім того всі роди обрядових пісень, які розглянуто вище, мають кожний свій тип, і ніколи не змішуються, не тільки в мелодії, але й у способі виконання. Наприклад: усі вони співаються хором, але, наприклад, Колядки і багато Весільних співаються багатоголосо, а Щедрівки, Веснянки, Купальські, Обжинкові й деякі Весільні — унісонно, з невеликими гетерофонічними ухилами до поліфонії.

Крім того кожний рід пісень має свій річний сезон, і Колядки ніколи не можна почути літом, як і Веснянки — зимою.

Цікаве ще й те, що сусідня Московщина не має обрядових пісень (крім весільних) у такому вигляді як українські. Це говорить, що пам'ять нашого народу донесла пісні з тих часів, коли Московія ще не зорганізувалась з угро-фінських племен.

Отже, в обрядових піснях, із їх хороводами, іграми, інсценуванням і мімікою, маємо живі фрагменти такої старовини, від якої не залишилося майже нічого і це є величезний літературно-музичний скарб високої естетичної і наукової вартости, яким Україна має право гордитися.

## Пісні історичні

Переживши князівську добу (800 - 1340), Україна з XIV ст. вступає в полосу політичних бур і запеклої боротьби за свою національність, віру й державність з ворогами Сходу і Заходу. Найстрашніші сторінки цієї історії припадають на XVI-XVII століття. Трагічні події й катастрофи, що падали на голову нашому народові, запалили його душу сильними емоціями і разом із гнівом викрисали з неї вогонь поетичної творчости, в якій він шукав собі розради в страшному тогочасному та сили на таке ж страшне майбутнє. З того часу залишився нам скарб пісень, у яких оспівана майже кожна історична подія, та з яких видно, як боляче ті події переживала українська нація. Всі пісні мають реальний історичний підклад і описують докладно не тільки самі події, але й їх героїв і

навіть подають іноді хронологічні дати. Перед нашими очима, наче на екрані, проходить усе життя України того часу: війни, свари, переговори, походи, перемоги, поразки, слава, безслав'я, героїзм і боягузтво, патріотизм і ренегатство, вірність і зрада.. Проносяться, мов живі, народні маси, козацьке військо, отамани, полковники, гетьмани, королі, хани, царі, турки, татари, поляки, москвини, волохи, серби, німці і т. д. — всі персонажі тієї страшної трагедії, дії якої тягнуться сотками років, сцена простягалась від Карпат до Кавказу, в гру входила зброя, кров, сльози; декораціями були степи, небо, Чорне море, палаючі у пожежах міста і села, а актори майже ніколи не сходили зі сцени живими. Це все змальовано рисами, від яких душа завмирає з жалю і болю, мелодіями повними найрізноманітніших емоцій, — від найглибшого суму до найбуйнішої радості, і в таких же різноманітних ритмах, — від спокійного речитативу-оповідання, до найгостріших акцентувань кінного бігу, або швидкого маршу.

Фактично це є співана Історія українського народу.

Увесь цей неоціненний скарб можна формально поділити на два роди: «Пісні» й «Думи». «Пісні» мають рівноскладовий, строфічний характер і в них перший вірш є зразком для решти, через те мелодія панує над словом та його наголосом: мелодія, вилившись у певну форму в першому вірші, залишається незмінною і в решті віршів, так само, як і ритм. Інакше справа стоїть у «Думах». «Думи» — це вільний мелодійний речитатив — імпровізація з мелодійними заключеннями на кінцях періоду в формі фіорітур-фігурок. Самі кобзарі, що співають ці думи, називають їх «Думками», «Плачами»,

«Козацькими» або «Лицарськими піснями», бо вони — витвір козаччини та літопис її героїчного чину. Разом із тим вони є продовженням Лицарської поезії княжого періоду, прототипом якої є у нас «Слово о полку Ігоревім» із XII століття.

У своїм розвитку «Думи» пережили три доби й кожна доба поклала на «Думи» своє тавро. Щоб зрозуміти характер «Дум» кожної окремої доби, треба дати історичний огляд їх. Отже:

**Перша доба.** В половині XIV. ст. починається розпад Золотої орди, яка зруйнувала була Київську Державу. Литовський князь Ольгерд розбиває татар 1363 року й забирає від них всю Україну, від Чернігова до Чорного моря. Разом із Литвою Україна входить далі у склад Польщі (1414 р.). Золота орда розпадається, від неї відходить Кримська орда. В тому часі Москівщина вбивається в силу і входить із Кримською ордою в союз проти Польщі, яка зв'язується з Золотою ордою проти Москівщини. І от із 1474 року починаються татарські напади на Україну; починають руйнувати оселі, брати в яsir, розпочинається відомий кримський торг українськими невільниками. Україна поступово обертається в пустелю і люд тікає з степів на північ у ліси. Там, де була квітуча країна, постало «Дике поле»... Так тягнеться аж до половини XVI ст. За цей час і з'явилися «Думи-плачі». Темою для них стає невільництво, татарські наскоки, утеча з неволі, потурчення-ренегатство, плач над руїною. Активності українського елемента немає зовсім, характер — суцільна безнадійність.

**Друга доба.** Входить у силу Козацтво, спершу як партизани в боротьбі з татарами, а по-



тим як організована військова сила з центром-Січчю на острові Хортиця (1550 р.). Січ стає зародком майбутньої Козацької Держави і своїм демократичним устроєм тягне до себе українське селянство і міщанство з Польщі, яка з 1569 року запровадила жорстоку панщину і розпочала релігійні утиски проти православних українців. Таким чином для України відчиняється ще один фронт боротьби — з поляками за свою національність, соціальну справедливість і віру православному. Козацтво починає грати все більшу й більшу роль, борючись на два fronti; сплітає свої інтереси з селянством, а від 1615 року офіційно стає на захист православної віри й записується в освітньо-релігійне Київське «Братство». Починаються протипольські повстання 1625, 1630, 1635, 1637, 1638 років і, нарешті, приходить до великої революції Хмельницького в 1648 році, який визволяє Україну з-під кормиги польської та підписує союз із Москівщиною 1654 р. Отже цей період найбільшого духового напруження українського народу був разом і розквітом козацького епосу. «Думи» з того часу мають підклад реалістичний, настрої їх бадьорий, козацький елемент у них активний, а тон їх героїчний, або згідливо-іронічний — до ляхів. Теми: боротьба з турками, татарами та ляхами. Тут же в наслідок внутрішнього чуттєвого підвищення з'являються моралістичні тони в думках повчального характеру. Разом із тим повна ідеалізація козацтва, як захисника правди і віри православної, а Хмельницького — як вождя-визвольника.

**Доба третя.** Після Хмельницького, з 1657 року, розбігаються інтереси вищого козацтва з нижчим, постає невдоволення, яке використо-

вує Москівщина і прибирає до рук Україну та сприяє всіма хитрощами упадкові козацтва. Разом із тим зникають і «Думи». Як уже було подано, «Дума» це мелодійний речитатив, де слово панує над музикою. Але стрункість загальної форми досягається поділом на періоди (хоч і нерозмірні, але закінчені) певною мелодійною фігурою-фіоритурою. Вони побудовані на спеціальній українській скалі (мінор з побільше-ним IV і VI ст.), повні орієнтальних мелізматичних прикрас, які надають їм великої імпресивності. Музичне коріння їх криється в голосінні по померлих праісторичної давности. Дуже трудні до виконання і недоступні через те широким масам співаків. Утворювались самими учасниками оспіваних подій, за зразками спершу пісенними, а далі літературними. Форма їх оригінальна, якої не подибуємо в жодного народу. Співались під акомпаніамент «бандури», щипкового інструменту з 12-23 струнами.

### Пісні Чумацькі

Це пісні торговельної кляси, яка за давніх часів користувалась для транспорту волами, возила хліборобські продукти на далекі окраїни України — в степи, на Січ, на Крим, на Чорне море, на Дін, а звідти привозили сіль, рибу, кав'яр. Цією «чумачкою», тобто торгівлею, займалися не тільки прості козаки, а й січовики, міщанство й шляхта. Звичайно збиралась компанія, що складала так звану «валку», караван возів, запряжених волами, вибирали з-поміж себе отамана, брали з собою зброю на всякий випадок, харч, на передній віз ставили клітку з півнем, який служив хронометром, і пускалась у далеку й небезпечну дорогу. Поки їхали зем-

лями Запоріжжя, дорога була спокійна, але коли, переправившись через Дніпро, пускались у безводні степи, — небезпека чигала на кожному кроці: то нападали татари, то розбійники, то траплялась хвороба на чумака або на волів, — рідко чумачка обходила без пригоди. Через те в чуамчку йшли люди відважні й здорові, а пригоди й небезпеки робили характер їх замкнутим і суворим. Зате степові простори, безкрає небо й тиша, самотійність і поезія далекої мандрівки хвилювали творчий дух і він виливався у пісні. Повні степової меланхолії й краси, яка є найкращим зразком української поезії і музики. Чумацтво проіснувало в Україні до половини ХІХ сторіччя.

### Пісні Побутові

Пісні побутові малюють приватне життя, як суспільства, так і окремої особи. В народній пісенній літературі це найобширніша і найбільше розвинута ділянка. Тут справді пісня охоплює життя людини на всім його протязі, — від коліски до гробу. І тут знаходимо найбільше розвинені зразки, як пісні індивідуальної-одноголосої, так і гуртової-поліфонічної, а разом і найкращі зразки народної поезії. Особливо вичерпно, глибоко та яскраво розвинено в них мотив любовний, якому віддані найкращі після мелодії глибокі змістом і чуттям та майже завжди овіяні подихом меланхолії і цілком далекі від еротизму. Мелодії мажорного складу дихають життєздатністю, життєвою радістю, іноді повні гумору, але завжди — тонкої грації. Поруч із мелодіями безкрайої широчини, вражають вухо чіткість ритмів танкового характеру.

## Баляди

В обширі пісень Побутових знаходимо дуже багато Баляд із сюжетами власними й запозиченими. Є тут сюжети східні й західні, опрацьовані в цілком українському стилі, літературно й мелодійно. Тут можна знайти і старогрецьку історію про Едіпа та шлюб сина з матір'ю, і відгомін лицарської західної поезії, французьку легенду про «Синю Бороду» в пісні про Королевича, й італійську легенду «Житіє» про св. Олексія — чоловіка Божого, опрацьовану близько до оригіналу. Все це свідчить про безперервні зв'язки України зі Сходом і Заходом у далекій давнині.

### Пісні релігійні й моралістичні

Як у дохристиянську добу українська народна творчість склала цілий цикл пісень поганського культу, так і в християнській добі вона видала чимало спеціальних пісень із християнським сюжетом, присвячених Ісусові Христу, Божій Матері, своїм улюбленим святим — Миколаєві, Варварі, Олексію, Георгію, Димитрію, Михаїлові тощо, або іконам, чудам, а також оспівуючих евангельські події в апокрифічній прикрасі, і навіть події з української історії, де народна уява вбачала надприродний фантастичний чинник, як облога гатарами Почаєва (1675) і чудо Почаївської Божої Матері. Немала кількість цих пісень присвячена також християнській моралі й дидактиці, як про Смерть, Страшний суд, Сирітка, Правда і Кривда, Багач і Лазар тощо. У цих піснях відбився високоморальний образ українського харак-

теру та його, так би мовити (за Лактанцієм), «природна християнськість» — людяність, а також високий, але лагідний, тонус релігійного почуття. Ці пісні складають репертуар «Божих людей», сліпих співаків, які виконують їх під допровід «ліри», інструменту занесеного до нас із Європи біля IX-X ст. (можливо, так званими «скоморохами» — мандрівними музикантами). Церква знайшла в цих піснях помічний, позацерковний чинник морального виховання народних мас і не переслідувала їх, як пісні поганські «обрядові», й можливо, що вони уклалися при тих захоронках для старих людей та шпиталях для хворих, якими були багаті давні монастирі. Утворюючи ділянку напівцерковну, напівсвітську, релігійні, або як кажуть в Україні, «лірницькі», пісні були попередниками «Богогласника», що відіграв чималу роль у світській музиці.

\* \* \*

Наукова аналіза української пісні примушує вважати її паростею загально-європейської музики й протягає її генеалогію до джерел індо-європейських. Історична роль відокремила нашу пісню від загально-європейського мистецтва і вона йшла власними шляхами, зазнаючи багато впливів античних, західних і східних, згідно з тими стилями з чужими культурами, які посилала доля Україні на її історичному шляху. Але всі ті впливи творчий геній нашого народу перетворив у своїм горнілі на своє власне, — і в нашій пісні перед нашими очима встає слов'янська суть української душі, у своїм власнім уборі, хоч іноді оздобленому чужоземним орнаментом. Аналізуючи нашу пісню можна спостерегти, що вона йшла логічним шляхом розвитку — «від простого до складно-

го, від малого до великого». Тож коли «примітиви», з мелодією на протязі півтону, чи однотону, вводять нас у сутінки нашої праісторії, в темну добу первісного життя, коли спів ледве відривався від слова, то дальший шлях розвитку через «діхорд, трихорд, тетрахорд, пентатонику, гексахорд», давні грецькі «лади», а потім «лади церковні» приводять нас до сучасного мажору й мінору та властивої української гами: мінор з підвищеним IV і VI ступенем. Бачимо, як пісня ускладнюється в структурі й поширюється формою та доходить до пишноти, якої вона досягла в XV, XVII і XVIII стт.: від строфічної форми ясно окресленої вже в першому вірші, де слово опановується ритмом, і до форми вільного речитативу Козацьких дум, де ритм залежить від слова, а архітектурний склад цілого окреслюється мелодійними фігурами (каденціями); від гостро окреслених танкових ритмів до ритму мішаного.

\* \* \*

Весь колосальний скарб української пісні можна засадничо поділити на пісні гомофонні (одноголосі) і поліфонічні (хорові). По більшості пісні індивідуального змісту — з природи гомофонні й устроєм мелодії, і ритмом, і способом виконання, який живе непорушно в співочій традиції народу. Такими є пісні родинні (особливо жіночі), пісні Лірницькі, Козацькі думи, пісні бандуристів. Побіч таких пісень є пісні поліфонічного устрою, де мелодія в самому зародженню утворюється кооперацією не менше як двох голосів.

Крім того треба замітити, що, чим давніша пісня, тим вона, так би мовити, «більш гомофонна», хоч за призначенням вона хорова й по традиції виконується унісонно, як, наприк-

лад, старопоганські культові («Обрядові»). Народна пам'ять через тисячі років пронесла до наших часів цей унісонний спосіб виконання і не зраджує його й досі поруч з багатоголоссям інших пісень.

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

Народна українська поліфонія — це найцікавіше музичне явище. Походження її криється в темряві поганського культу і в сутінках суспільного життя. Цілком зрозуміло, що культ чи спільне діяння мирного чи бойового характеру — це колиска хорового співу, але процесу його розвою ми не могли б прослідкувати, коли б українська хорова пісня не дала нам до того ключа. Маючи перед очима такі крайності, як хорове унісонне виконання гомофонних Веснянок та інших Обрядових пісень, та поліфонію пісень пізнішого походження, приходимо до просецу «гетерофонії». Ще наші Літописи XII ст., розказуючи про поганські свята, говорять нам про «бісовські хороводи й ірища, скакання й співи». Отже ці гуртові спі-

ви й акти (можливо з великими змінами) провадилися до останніх часів в Україні в «Обрядових піснях». Тут спостерігаємо при гуртовім унісоннім виконанні випадкові відхили від головної мелодії, що мають гетерофонічний, а разом імпровізаційний характер. Одноразово в пісні з високорозвиненим багатоголоссям (особливо у Східній Україні) бачимо, що ті відхили вже не є випадковим явищем, а набрали сталого характеру додаткових (до головної мелодії) голосів, як народ каже, «підголосків». Тож відхили від мелодій, що з бігом часу набрали сталого характеру варіантів мелодії, в гуртовім виконанні стали «підголосками», себто своєрідним контрапунктом, що не має нічого спільного з контрапунктом європейським: твориться шляхом рівнобіжного голосоведення й має характер імпровізаційний. Ця імпровізаційність — найцікавіше музичне явище. Стовбур мелодії на наших очах обростає гіллям і листям «підголосків», іншим у кожному вірші пісні. І коли б заставити співаків достотно повторити музику так само, як вони тільки що співали, — вони не зможуть. Це є «творення» в самому докладному значенні слова, — «експромт». Характер і музикальне багатство цих «підглоосків» залежить від музикальності співака, його настрою, загальної звукової ситуації й уважності слухача. Вони вічно нові, а ніколи не порушують зв'язку і логічності з основною мелодією. Це є наче б впровадження принципу «варіації на тему». В гармонічному ж підкладі це все цілком протилежне поняття європейської гармонії і контрапункту, все повне дивного музичного еретицтва, несподіванок. але завжди свіже, цікаве й нове. Ваша європейська логіка обманута і на ваших очах па-



радокс стає логічним. Перед вами наче розцвітає фантастичним цвітом невідома рослина. Враження невимовне, незабутнє. Звичайно починає один голос, але він не грає головної ролі, а наче дає знак хорові, закликає його до роботи, і коли хор вступає — вся праця віддається йому: пісня росте, розвивається, доходить до вершини і закінчується унісонном, часто в октаву.

\* \* \*

Як один і при тому найяскравіший прояв духового життя нації, українська пісня тісно зв'язана з історією українського народу. Разом з ним вона пережила доби підйому й упадку. Отже XVI і XVII століття дали найбільше скарбів української народної музичної творчості, бо хоч то була доба найстрашнішої боротьби нашого народу на всіх фронтах, але та боротьба захопила націю до самої глибини, напружила всі її творчі сили. Це напруження по інерції продовжувалось і на протязі XVIII ст., коли ще національні ідеали не були затемнені, а надії й очікування живили душу народу животворчим вогнем. Зате в XIX ст. темрява національної неволі закрила для українського народу провідні зорі, він, так би мовити, «губить національну пам'ять», а разом з тим і звужується палетка його народної творчості: пісня нидіє, і з провідної позиції — сходиться у вузькі межі родинного життя. В останній раз опалахнула було народна творчість у Гайдамацькій революції під проводом Залізняка й Гонти 1768 року, видала кілька чудових історичних пісень і знову завмерла в родиннім оточенні на все XIX століття. Великі події історичного життя держав-окупантів не хвилювали народного духа і він мовчки пройшов повз них. Навіть така по-

дія як ліквідація панщини в Росії дала не більше двох-трьох пісень. Остання ж большевицька неволя зустрінута народним творчим духом цілковитою мовчанкою, і все, що видають тепер большевики за «народну творчість» — це фальшивий переспів старого з підкладанням нових препарованих текстів пера різних «народних» (тобто ненародних) поетів, або дешевенька в народнім стилі композиція советських музик, яку старанно «пропихають» у маси спеціальні організації, щоб співалося те, що треба вважати «великим». Але все те можна назвати вірніше співом для народу, а не співом народу.

## Церковна Музика

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

Встановити точну дату введення церковного співу в Україні так трудно, як і встановити дату початку християнства. Легенда про подорож апостола Андрія в Україні не буде фантастичною, коли візьмемо на увагу існування на побережжі Чорного моря грецьких колоній у VII столітті перед Христом. Ті колонії були в постійному торговельно - культурному зв'язку з тубільним населенням і сягали своїм впливом поза Київ аж до Чернігова, а з другого боку —

були в тісному зв'язку зі своєю метрополією та Малою Азією. Тож сама подорож могла статись ще в I столітті по Христі. Про християнство на території України говорить у IV ст. Іван Золотоустий і блаж. Геронім. Св. Кирило (Кирило-філософ) застав на Криму християнина Киянина і той показував йому церковні книжки — Євангелію, Апостола, Псалтир — писані слов'янською (руською) мовою, та вчив його читати ті книжки ще в 860 році. Тож ясно, що коли були богослужбові книжки, то було й богослуження живою мовою, був і спів. Але що то за спів був, важко сказати, бо матеріяльних пам'ятників того часу ми не маємо, церковно-півчі книжки появились у нас тільки в XII ст. (найстарший примірник, якого маємо, це «Стихирарь» з 1152 р.). Факт, що першими нашими духовниками були болгари (перший митрополит Михаїл), що князь Володимир установив інститут співаків «деместиків» з болгар, що мова християнської пропаганди повинна була бути близькою до нашої, української, а до того й аналіза півчих найстарших книжок з боку тексту і музики показує, що Україна отримала спів походженням грецький, але оболгарений.

Посередниками, як у християнстві, так і в церковнім співі між греками й слов'янами були болгари, македонці. Пунктами ж передачі християнської грецької культури були греко-болгарське місто Солунь (Салонікі) та монастирі Атону, серед яких уже в VII ст. по Христі був монастир «Руссікон» і де князь Ярослав (1019-1054) заснував український монастир. Отже одержаний від болгар церковний спів був грецького походження, але ослов'янений болгарами. В Україні він піддався такій самій перерібці українській так, що вже в XII ст. цей спів

ледве нагадує деякими фрагментами свій греко-болгарський прототип, бо по суті був уже цілком самостійний і в мелодії і в нотописі, хоч і підлягав грецькому православному канону «осмогласся» (вісім основних напівів). Щоб зрозуміти шлях такої «українізації», треба пам'ятати, що церковний спів залежав цілком від слова (тексту), передавався на слух з пам'яті шляхом практичним так, що до хвилі його записування він був не тим, яким його було принесено в Україну. Музичні ж знаки, якими він був записаний у XII ст. мали тільки мнемонічне значення і тільки нагадували мелодію раніше вивчену на слух. Крім того, кожний музичний знак означав не окремий звук, а цілий мелодійний зворот, себто був «гієрогліфом». Все це відчиняло двері для найширших впливів, модифікацій, а в данім випадку «українізації». Українізація ж була мислима на основі того співочого матеріалу, який мали в своєму розпорядженні місцеві співаки, себто нашого народного українського співу — світського чи культового.

Головною лабораторією цієї асиміляції була Київська Печерська Лавра, де св. Теодосій запровадив у 1029 році принесений з Атону «Церковний Устав св. Теодора Студита». В тому «Уставі» головне місце відводиться церковному співу. Згідно з тим «уставом» спів за Богослуженням мав бути хоровий, а це теж відчиняло двері до різних «гетерофонічних» ухилів від головної мелодії й давало ґрунт до утворення своєрідної поліфонії. Так що фактично спів мав бути записаний хоровий, яким він і був на практиці. Але спосіб «симіографії» (нотопису музичних знаків) був тоді в такому стані, що говорити про хоровий запис зайво, і за-

писаний він був одноголосо — головна мелодія, тобто той стовбур, біля якого і на якому розвивається гетерофонічна поліфонія співу. Як мелодія, так і знаки з кожним кроком міняються і щодалі відходять від зразків XII ст, згідно з розвитком і модифікацією співу, так що на початку XVII ст. в цьому співі не було найменшої схожості з його грецьким прототипом, ані з болгарською перерібкою, яка була принесена в Україну. Отже, цей записаний спів почав називатись «Знаменним» (себто «записаний знаменами» — нотними знаками) для того, щоб відрізнити його від співу неписаного, що провадився практичним шляхом з пам'яті та передавався «на ухо» зі всіма відмінами, які утворювала жива практика. Цей «обичний» спів звичайно еволюціонував згідно і в напрямку місцевих українських музичних підладів і нарешті дав оту варіацію «Знаменного», яку музики почали звати «Київським напівом» (чи „роспівом”). Цей «Київський напів» у тій же самій еволюції дав потім свої варіанти, на кінець XVI ст., — як «Напів Києво-Печерської Лаври», Волинські галузі — (Почаївську), Галицькі — (Перемиську, Львівську), Закарпатську (простопініє Василіян) і дрібніші — Харківську, Козельшанську (Полтавську), Городищанську і т. д. Так само як «Знаменний» у Москві змінився на Великознаменний, поширився в розмірі (для потреб і урочистости богослужб патріярших та царських) та дав свої галузі — Новгородська, Казанська тощо.

Поступово з мелодійною еволюцією «Знаменного» співу йшла й більша та складніша його хоралізація, яка поступово вилилася в такі ясні форми, що почалися спроби аранжовки в тому стилі на два й три голоси, які одержа-

ли назву «Строчного співу», «Двострочіє» й «Тристрочіє», бо писалися в два й три рядки, згідно складу композиції. Тепер трудно сказати, чи цей тип аранжовки випрацювався сам собою, як наслідок зміцнення й фіксації практичних хоральних форм, чи занесено його з Європи, де він встановився уже в XV ст. У всякім разі ці аранжовки треба розглядати, як найстаріші знаки композиційних зусиль у нашому співі.

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

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

Отже в XVI ст. в Україні починається великий культурно-освітній релігійний і мистецький

рух. Інтенсивності його сприяла особливо реформація, яка сколихнула підвалини життя і почала загрожувати небезпекою церкві католицькій і православної. Як одна так і друга були тоді у великому упадку, а обставини й час вимагали протидіяння новим течіям через власне улпшення. За справу оздоровлення католицької церкви беруться езуїти, а в православної церкві починають діяти церковні конгрегації, так звані братства. Ці православні братства повинні були розвивати особливо інтенсивну діяльність ще й тому, що приходилось боротися не тільки за Православну Віру, але й за свою Національність і громадські права, при чому треба було боротись з урядовим католицизмом, яке міцніло в Польщі з кожним роком, а разом із тим все дужче наступало на православ'я й українську національність. Головною зброєю з обох боків була освіта й мистецтво, зокрема церковна музика. Православні братства повинні були протиставити католицькій церкві таку ж саму науку, таке ж саме мистецтво, з якими вона наступала. Завдання це в музиці було не з легких: католицька церква імпонувала й переконувала, між іншим, пишнотою своїх церковних служб, процесій, гармонійним співом у супроводі органів й інструментів, хористією прекрасних композицій, модної тоді венеціанської школи. Треба сказати, що венеціанська школа, увібравши в себе всі досягнення франко-флямандської поліфонічної школи, випрацьовує на цей час свій особливий грандіозний стиль церковної музики, підкладом якої була декоративна пишність композиції та багатоголоса вокально-інструментальна звучність. Цей стиль прийнявся у всій Європі і став, так би мовити, офіційним стилем католицької церковної музи-

ки. Проти цього стилю, озброєного могутнім інструментальним супроводом, православна церква, яка забороняє інструменти в богослужбі, могла виставити тільки вокальні засоби, — хори «а капеля», але в такому вигляді й стані, щоб успішно конкурувати з католицькою музичною пропагандою. Як видно, наші братства не спали, бо вже в 1591 році Львівське братство зустрічає митрополита Михайла трихорним співом. Як побачимо далі, цей спів був неабиякий і вимагав великого сприту і вправності від виконавців. Отже, Братство за короткий час досягло свого, бо в бібліотеках, наприклад, Луцького братства з кінця XVI ст. знаходимо ноти хороших композицій на 4, 6 і 8 голосів, а в бібліотеці Львівського братства — підручник композиції Штагенбера з 1584 року. У Львові ж в ті часи працює «протопсалт» (композитор) Теодор Сидорович.

Як уже було сказано, братські школи були зорганізовані на західний зразок, тож і наука церковної композиції й співу орієнтувалась на Захід. Учень київської братської школи Микола Павлович Ділецький (1630-1699) був типовим представником тієї науки і повернув наш церковний спів цілком на Захід, остаточно розірвавши зв'язок з ідеалами «знаменного співу», які, хоч і модифіковані, але все таки панували в нашій тодішній церковно-музичному думанні. Його теорія вільної композиції на європейських засадах увела в церковний спів нові звучання, нові засоби виразу, нову манеру співу. Теорія композиції Ділецького під назвою «Мусікія» (1670) була написана тоді, коли європейська музика могла вже пишатись Палестріною (1514-1594) і Орляндю Ляссо (1532-1594), коли протестантизм поширив рамки її контрапункту, але



ще не народились Й. С. Бах (1685-1750) і Гендель (1685-1759) та коли ще не вмерла система гексахордів, не твердо ще стояли поняття мажору й мінору, а гармонічна система була тільки в передчутті. В той час Ділецький дає науку ясно усвідомленої гармонії з практичним і свідомим вживанням мажора й мінора, з точними правилами творення акордів, голосоведення, з ясним визначенням неясної ще тоді «фуги», з правилами сольмізації тощо. Він дбає про відповідність музики до тексту і згідно з цим дає засоби музичного вислову (цілком у стилі європейських поліфоністів XVI-XVII ст.) та поширює палету звукомалярства тембровими контрастами, різними звуковими ефектами, рухливістю голосів (особливо баса) та їх комбінаціями. Разом за модою того часу він прагнув грандіозної звучності і многохорности та поширював хоровий склад, уводячи до чоловічого хору партії сопрана й альтя. Взагалі це був твір епохальний для української музики. І ми бачимо, що сотні учнів системи Ділецького не тільки в Україні, але й в сусідній Москівщині, цілком повертають кермою церковної музики на Захід і розривають впливи старої візантійщини. З'являються тисячі творів грандіозних розміром, із дуже трудною хоровою технікою, що вимагають від виконавчого апарату великого знання й артизму. І це все підіймало український хоровий спів на вищі щаблі досконалости, яка дивувала чужинців. Відомий патер Гербіній, що описав свою подорож по Україні в книзі "Religiosa Kyovensis. Criptae sive Kyova Subterrenea" (Jena, 1675) розказує як він слухав у церкві Київської Братської Академії хоровий спів, і не знаходить належних слів, щоб висловити своє задоволення. Каже, що слухаючи той спів, він

упав у екстазу і з сльозами викликнув: «Повні є небо і земля слави Твоєї!». Каже, що грекорутени (тобто українці) хвалять Бога далеко ліпше, ніж латиняни овоїм прекрасним хоровим співом, у якому виразно чується сопран, альт, тенор і бас. Щоб зрозуміти, який спів чув Гербіній та які твори співав хор Київської Братської Академії, що їх понаписували учні Ділецького, вистачить заглянути в бібліотеку Московського Синодального Училища, яке на протязі одного року (1898) назбирало на території колишньої Росії (головно в Україні) таку кількість творів на 3, 4, 8, 12, 16 і 24 голоси: «Концертів» — 1428, «Служб Божих» (Літургій) — 23, різних «Духовних пісень» (псалмів) — 682, у Київській Лаврі знаходиться 12-голоса Вечірня і Служба Божа, у Львівській Митрополичій Бібліотеці є 272 повних комплекти композицій на 4 і 18 голосів із зазначенням їх авторів, українських музик: Ділецький, Мазурко, Пікулицький, Шаваровський, Яжевський і Чорнищук.

Твори школи Ділецького відбивають на собі характер тогочасної європейської музики. А саме: 1. Велика кількість голосів (від 4-ох до 24-ох) має на меті грандіозність звучання, у стилі «Массен-стилю» венеціанської школи, доведене до вершка Вілляртом і обома Габріелі (XVI ст.), а також стилю великих духовних «Концертів» Віядана (1574-1627), з супроводом інструментів і органу. Але тому, що вокально-інструментальний склад треба було замінити суто-вокальним, то звідси інструментальна рухливість голосів, особливо фігурованого баса. 2. Стиль творів гомофонний, але завдяки традиції мелодійного «Знаменного» співу, голосова лінія більш розвинена, ніж у музиці західній. 3. Ладова основа всього — мажор і мінор, як і в

західній музиці, і хоч всередині твору тональні функції трохи затемнені вживанням побічних ступнів III й VI, та цілком автентичні каденції ту основу підкреслюють. 4. Помічаються певні прагнення досягнути виразности в музичнім вислові, особливо в басовій партії, орнаментованій сміливими ходами, але не на сольовій базі, як у західних композиторів, а при звучанні всієї хорової маси. Нарешті 5. — кольоритні протиставлення й контрасти мають характер тембровий, а не гармонічний.

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

## Напів Києво-Печерської Лаври

На кінець XVI століття остаточно сформувався на ґрунті української пісні варіант Київського роспіву — напів Києво-Печерської Лаври. Біля того часу й на вище вказаних підставах він був і згармонізований. Загальні риси тієї гармонізації є ті самі, що й композиції школи Ділецького та музики європейської XVI-XVII століть. У ньому вбачаємо: зромантизовану (на

підставі нашої народної пісні) мелодію Київського напіву, яку знаходимо діятонічною в Ірмолою. Ту мелодію віддано другому тенору, якому вторить перший тенор в терцію на горі. Рухливий бас, у стилі «ексцелентуючого» — фігурового баса школи Ділецького, вносить рух і життя в гармонійну тканину, а зверху ширяє на високих нотах альт, ясний тембром, відмічаючи зміну ступнів та модуляції.

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

\* \* \*

Отже, XVII й XVIII століття були добою найбільшого розквіту нашої церковної музики. Століття XVII, взявши все, що можна було, з досвіду попередніх віків європейської музики, й так високо розквітвши нашу музику, само було неначе реваншем за ті потрясення, які пережив наш народ у своїм державнім житті. Воно разом було й підготовою до Золотої Доби нашого мистецтва, яку замаркували твори наших славних майстрів: Березовського (1745-1777), Д. Бортнянського (1751-1825), А. Веделя (1770-1808) і П. Турчанінова (1779-1856). З працею тих велитнів, що дали найкращі зразки не тільки нашої, але й світової музики, українська музика сходить на найвищі шпилі мистецтва, а разом започатковує і свою власну музику світську — головне оперову. І хоч у їх творах на-

ша музика стає на рейки італійські, бо це була тогочасна найвища технічна школа композиторського письма, первень же український залишається в її підкладі увесь час. Особливо в Артема Веделя, у творчості якого об'єднались усі первні національного мистецтва — Лаврівський спів, релігійний кант, козацька дума і народна пісня і хоч творчість їхня (крім Веделя) провадилась на чужому, московському, полі, але була настільки національна, українська, що в московському співі утворився характерний напрям — «малоросізм», який започаткував Бортнянський, а затвердив гармонізацією знаменного напіву Турчанінов. І з цим напрямком у церковній музиці й співі Придворної царської Капели повинні були боротись компоністи національного великоросійського напрямку, як, наприклад, Балакірев (1885) та інші.

Тож XVII і XVIII століття були добою високого підйому композиторської творчости Українського Духа. Зі смертю Бортнянського (1825) вона наче завмирає, щоб потім відновитися у визвольному зриві нації 1917 року. В ці часи разом з автокефалією Української Церкви, виникає й нова школа церковної музики, національно-українська, яка базує своє творення на народній пісенній творчості, як у вільній композиції (К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Яциневич, П. Козицький, М. Вериківський, П. Гончаров та інші), так і в гармонізації прадавніх мелодій Знаменного співу (Кошиць, який зв'язує перервану в XVIII ст. нитку нашої церковно-музичної традиції з сучасним, та гармонізує Ірмолойні (Знаменні, Київські й інші) мелодії на підставі народного голосоведення української пісні).

## Релігійні канти

Реформація на початку XVI ст. сколихнула всіма ділянками релігійного життя й поставила католицькій Церкві до розв'язання нові питання. Одним і найважливішим із них (в богослуженні) було — висвітлення святого тексту в поліфонічній музиці для більшого зрозуміння вірними та наближення церковної музики до мас, щоб вони могли брати участь у богослуженні. З тією метою протестантство утворило в формі (і на підставі) народної пісні хорал із простою гармонізацією (Лютер 1483-1546), а католицтво — свої прості й зворушливі «Лавді Спірітуалі» \*) (Джовані Анімуччія — 1570), які народ починає залюбки співати масово (у процесіях конгрегації Филипа Нерійського (1515-1595)). Ця течія дійшла й до Польщі, а також і України, де утворюються напівцерковні пісні: «Кантички» в Польщі й «Канти» в Україні. Зокрема в Україні був давно вже готовий ґрунт для цього у вигляді її релігійних пісень (про які мова була вище), та в співанні хором Колядок і Щедрівок християнського змісту. Осередком, де випрацьовуються канти стають братські школи, особливо Київська Академія й монастирі. Потреби релігійної пропаганди, а також потреби релігійного театру, різних «Пасій», шкільних «Драм» і «Трагедій» змушували працювати над кантами масу відомих авторів, а ще більше невідомих, які утворювали тексти тодішньою книжною напівцековно-слов'янською мовою і пристосовували до них мелодії народних пісень, або популярні інші, чи оформлю-

---

\* Які ще складав св. Франціск, а співали монахи — «Флятелянти».

вали по-своєму народну релігійну пісню. Гармонізували вони ці твори в найпростіший спосіб, до виконання мали чудові братські хори, а до популяризації хмари студентів, які розносили їх геть по Україні, разом із мандрівним театром - «вертепом», в репертуар якого вони входили. Це все було одним із засобів релігійної боротьби Православ'я і Католициста.

Отже, Канти відіграли не тільки величезну роль в бурхливій релігійній життю України в XVI-XVII ст., але й стали чинником перенесення в народні маси засад європейської музики, бо самі були найпростішим і найкращим до сприймання її зразком. З боку музичного канти — оригінальне, своєрідне вживання й пристосування до українського матеріалу європейських засобів музичної композиції XVI-XVII ст. (Хоч в європейській музиці, світській і релігійній, нема цілком схожих до канти зразків, але й без порівнянь видно як канти користуються засобами європейської композиції того часу, що стали вже стандартними, типовими й популярними на кінець XVI ст. Це помітно особливо в мелодійно-гармонічних зворотах церковного характеру, фігураційних дрібницях, у каденціях, ясно підкреслюючих мажор і мінор (неясні всередині композиції) та в голосоведенні з дуже рухливим басом, інструментального характеру при цілком простій основній мелодії, переведеній терціями в теноровій секції). В подібність з німецькими народними піснями XVII століття та хоралом, канти є строфічні й мелодія симетрично поділена каденціями. Канти укладено на три голоси дуже просто і це улекшувало можливість їх співу та давало шлях і спосіб до передачі їх усною традицією, що й сприяло їх популяризації. Багато канти пе-

рейшло в народ (особливо тих, що взяті були з народної релігійної пісні чи мелодії) і там вони підлягли новій перерібці: народ викинув із них усе ненародне і вони стали знову колядою або релігійною народною піснею, хоч із деякими нашаруваннями, які говорили про шлях пройдений кантом.

Над Кантами багато попрацювали монахи василіяни і деякі імена їх можна бачити (за літературною методою того часу) у так званих «краєгранесіях», себто в акростихах деяких кантів. У Почаївській Лаврі надруковано (василіянами) і перший збірник кантів — «Богогласник» у 1790 р., який був перевиданий у роках 1805, 1821, 1850. В «Богогласниках» мелодія кантів написана для одного голосу квадратною нотою (так званою «Київською») без означення тактових поділів. У ті збірки увійшли канти з різних збірок, починаючи з 1710 аж до 1788 р. Хорові ж уклади (невдомих авторів) можна зустріти тільки в рукописах. Вони були такі прості, що легко пам'ятались і так же легко передавались і популяризувались хоровою практикою, традицією, «по слуху». Їх мелодійно-гармонійні та каденційні звороти поступово стали типовими зразками й твердими схемами хорового співу (особливо серед духовної класи). Завдяки цьому канти стали ґрунтом хорового (інтелігентського) співання й нашої народної пісні, а далі й ґрунтом для перших спроб її хорової гармонізації. Разом із тим вони були початком утворення штучної хорової пісні. Треба сказати, що наші канти мали великий вплив та запліднили світську музичну творчість не тільки в Україні, але й у Росії. Перекинувши церковну\*) та зевропеїзувавши там всю музику в XVII ст., канти викликали й світ-



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

### **Аранжовка української пісні для хору**

Треба сказати, що наша народна пісня викликала у нас особливий рід композиції, так звану «аранжовку народної української пісні для хору». Відомий музиколог, професор празького Карлового університету, Зденек Неєдлі, дав найвище признание цій ділянці нашого мистецтва і називає її «мистецтвом самобутнім, оригінальним і високим, якого не має жодний народ, а яким Україна може гордитись, бо українська обрібка народної пісні перевищує та-

---

\*) Досить сказати, що популярна в російській Літургії «Херувимська пісня» так звана «простого налева» перероблена з нашого канту «Радуйся, радість твою воспіваю».

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

ку обробку в інших народів». Вище ми сказали, що канти своєю гармонізацією спричинились до певного типу гармонізації народної пісні. Але ці досить примітивні способи гармонізації канту й пісні в XVII й XVIII століттях за часів шкільних драм, пасій та трагедій, були тільки початком цього роду. Фактично серйозного і художнього характеру набрала вона аж з діяльністю батька української музики М. Лисенка (1842-1912). З його творами в цій ділянці утворився певний напрямок «Лисенківський», в якому старання зберегти національні риси пісні стояли на першому плані. До цього напрямку належать: Кошиць, Філярет Колесса, Барвінський, Людкевич і Стеценко. Далі від Лисенківських засад, більше на загально-музичному ґрунті стоять: Леонтович (1877-1919), Степовий (1880-1920) і Ступницький. До напрямку Леонтовича належить М. Гайворонський.

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

## Оперове мистецтво

Оперове наше мистецтво почалося власне тоді, як і на Заході й майже в такій самій формі (Флорентійці 1600 р.). Як там, так і в нас, воно полягало спершу в музичних прикрасах до драматичних творів. Наші інтермедії у

---

\*) Цей розділ, це тільки частина популярної лекції.  
— П. М.-кс.

шкільних драмах, починаючи з 1619 р. (Дзюновський, Гаватович, Д. Туптало, Л. Баранович, С. Полоцький) та співи в піснях і містеріях повні отих хороших аранжовок канту й пісні. Поступово серед тих випадкових номерів співу починають з'являтися сольові номери, що вже мають безпосереднє відношення до розвитку дії, а далі цим шляхом вокальне мистецтво поруч з інструментальним супроводом, входить уже в театральну дію й опановує все представлення, спершу у вигляді світської драми зі співом, потім оперети і, нарешті, опери.

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

ку тим численним творам ще рано, — вони належать до критики.

\* \* \*

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

\* \* \*

Що ж торкається хорового мистецтва, то в Україні його прапор не схилявся ніколи. Наша Батьківщина була завжди скарбницею хорових співаків і хорового співу. Ще Літописи наші з XII ст. свідчать про народний хоровий спів наших предків. «Студійський Устав Києво-Печерської Лаври», запроваджений там св. Теодосієм 1029 р., головну вагу віддає хоровому церковному співові, школа «Деместиків» (співаків) заснована при Десятинній церкві у Києві св. кн. Володимира в X ст., наші збірки двоє-строчного й трое-строчного співу, з XIV-XV ст. твори наших композитів з XVII ст. на 4, 6, 8, 12 і 24 голоси. — все це каже нам, що хоровий спів в Україні ніколи не замовкав, а все йшов вгору й досягав найвищої техніки. Хори Київського

Братства чарують чужинців — Гербінія в 1675 році й диякона Павла Алепського 1654 р.; Російська царська капеля, складена з українців, під диригентством Бортнянського дивує співом Гайдна і Бетговена в 1769 р. у Відні. Приватні капели при дворах українських панів і вельмож, у гетьманів (Розумовського), при церквах, монастирях, єпископських катедрах — визначаються знаменитими голосами і співають найтрудніші композиції. Знаменита капеля Я. Калішевського (1856-1923) при Київській Софії вважається композитором Чайковським за найкращий хор в Європі, а «Українська Республіканська Капеля» (Український Національний Хор) О. Кошиця в світовій подорожі здивував увесь культурний світ найвищим хоровим мистецтвом та здобув лаври і тріумфи українській пісні й українському народові.

\* \* \*

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





