

ПСАЛМ «НА РІКАХ ВАВИЛОНСЬКИХ» В УКРАЇНСЬКІЙ ЦЕРКОВНІЙ ПРАКТИЦІ

136 (137) псалм співається у візантійсько-слов'янському обряді, який також визнає українська Церква, під час Утрени трьох останніх тижнів перед Великим постом. Він дуже поширений серед українців. Варіанти псалмоспіву у різних літургійних півчих книгах української Церкви свідчать, що цей псалм став народним.

Варіанти мелодій псалму дають цікавий приклад процесу розвитку та зміни формальної будови літургійних мелодій. У певному сенсі ці процеси перевтілення літургійних мелодій в українців є властивими також і для інших народів, які сповідують візантійський церковний обряд.

Мелодія ця є поширеною й улюбленою завдяки наступним моментам: строфіка форми з приспівом *Аллилуя* та соціально-політичне становище українського народу, який у своїй історії неодноразово потрапляв під чужоземний гніт, і тому його становище було наближеним до ситуації євреїв у вавилонському полоні. Для наших досліджень ми використали мелодію 136 псалму з таких джерел:

1. Львівський друкований Ірмолой 1700 р. (арк. 396) та 1904 р. (с. 513-516).
2. Збірник літургійних співів *Гласопіснець* І.Дольницького, Львів 1894 (с. 62-63).
3. Збірник літургійних співів *Простопініє* І.Бокшая, Ужгород 1906 (с. 55-56).
4. Збірник літургійних співів *Простопініє* Й.Хоми, Мукачево 1930 (с. 102-104).
5. *Обиход* Києво-Печерської лаври, Київ 1910 (с. 88-91).

Львівський Ірмолой 1700 року нотований квадратними нотами, так званим «київським знам'ям» і містить окрім ірмосів (власне співи Ірмологіона), також різні інші співи української Церкви.

З передмови Ірмолая дізнаємося, що ця книжка опиралася на давні богослужбові книги. Цей Ірмолой перевидавався багато разів, причому, у різних виданнях можна зауважити різні варіанти мелодії й тексту, а також різне розміщення матеріалу.

Центральне місце у всіх цих українських Ірмолаях займають все ж ірмоси, які впорядковані не за канонами, як у більшості грецьких Ірмологіонів, а за піснями. 9 пісень різних канонів згруповані у першому гласі, потім йдуть пісні різних канонів 2, 3, 4 і т.д. гласів.

Львівський Ірмолой 1904 р. є власне новою редакцією видання 1700 р., хоча й тут і там зустрічаються значні зміни. Це стосується також упорядкування матеріалу, підтекстовки та іноді мелодики.

Наприклад, у львівському Ірмолої 1709 р. у текстах немає наголосів; їх можна визначити лише на підставі мелодії. Висота звуку, його тривалість та інтервал, за допомогою якого досягається потрібний тон, є визначальними для наголосу в тексті. Цей музичний наголос тексту наближає мертву церковнослов'янську літуратурну мову до української народної мови.

У львівському Ірмолої 1904 р. наголоси в тексті є відзначені. Вони переважно співпадають з музичними акцентами мелодії, проте відрізняються дуже часто від мелодійно-текстових акцентів давніших Ірмолоїв. При цьому вони віддаляються від української мови та акцентів церковнослов'янського тексту російської Церкви.

У мелодиці ми бачимо більші зміни, головним чином у позагласових співах, до яких і належить наш псалм. В ірмосах є невеликі зміни. З цих даних можна зробити висновок, що тільки позагласові співи протягом століть зазнали значних перетворень. Спражні ірмолойні піснеспіви залишаються в українській церковній практиці переважно нерозгаданими. *Гласопіснець* Дольницького охоплює літургійні співи, що вживалися у західноукраїнській співочій практиці. Збірник нотований традиційним *київським знам'ям*, що утрималося в українській церковній практиці до сьогоднішнього дня.

Дуже цікавою є збірка літургійних співів *Церковное простопініє* І.Бокшая. Це греко-католицькі літургійні співи з Мукачева, записані сучасним нотним письмом диригентом катедрального хору в Ужгороді Бокшаєм з голосу дяка Івана Малинича.

Почасти маємо тут справу з літургійними співами, які є усною традицією Карпатської України. Частково ці співи співпадають з львівським Ірмолоєм 1904 р. У цій збірці іноді трапляються темпові вказівки та інші знаки, які вказують на спосіб виконання. Різні співи записані у різних тональностях, тоді як у львівському Ірмолої всі співи записані у давньому ключі *C* і без хроматичних знаків. На противагу львівському Ірмолою, де ввідний тон послідовно уникається, у збірці Бокшая він впроваджується дуже часто. Ірмоси впорядковані тут за канонами, а не за піснями як у львівському Ірмолої.

З Карпатської України походить також збірка літургійних співів Й.Хоми. Тут літургійні співи впорядковані за звичаями церковного співу василіянських монастирів. Мелодії записані давніми київськими нотами.

Особливе місце серед українських літургійних збірників посідає *Обиход* Києво-Печерської лаври. На противагу вищезгаданим одноголосним літургійним збірникам, *Обиход* з Києва є багатоголосним. Багатоголосні літургійні співи цього монастиря опрацьовані на 4 голоси.

В усіх цих збірках ми знаходимо різні варіанти мелодій 136 псалму. Відмінності окремих варіантів доводять, що мелодії псалмів записані на основі усних традицій або дуже наближених до цих традицій.

У деяких книгах, наприклад в Ірмолої зі Львова 1700 р., подана лише мелодична модель для першого вірша псалму з приміткою, що всі інші вірші цього псалму співаються за тією ж мелодією, в інших книгах подаються вірші багатьох псалмів із приналежними їм мелодіями. Кількість віршів у псалмах є різною. І тому побудова мелодії у більшості псалмових віршів відрізняються між собою.

Перший рядок псалму складається з початкової музичної фрази (пор. приклад № 1) з коротким *Аллілуя*-заклученням (пор. приклад № 2) та більшої мелодичної єдності (пор. приклад № 3 і 3а). Далі йде приспів *Аллілуя* (пор. приклад № 4), який повторюється після кожного рядка псалму.

Початково фраза першого рядка псалму (№ 1) показує велику подібність до всіх наведених тут джерел. Ці дані дозволяють припускати, що мелодія псалму виникла із спільного джерела. Це проста, але виразова мелодійна фраза.

Але вже *Аллілуя*-закінчення (пор. приклад № 2), яке йде за початковою фразою, чітко відрізняється у різних збірках.

В Ірмолях 1700 і 1904 років, як і в Дольницького та Хоми, заключне *Аллілуя*, окрім мелодійної спорідненості з початковою фразою, має власний мелодичний зміст і є коротшим, ніж початкова фраза. У Бокшя закінчення *Аллілуя* органічно пов'язане з початковою фразою. Отже у Бокшя початкова фраза і заключне *Аллілуя* формують мелодичну єдність.

У мелодії псалму з київського монастиря заключне *Аллілуя* утворює словесне повторення початкової фрази.

У подальших мелодичних варіантах першого рядка псалму різних збірників можна визначити більші або менші відмінності (пор. приклад № 3).

Вартими уваги є також поділ тексту: *Тамо сідохом і плакахом* (*Illic sedimus et flevimus*), наведений у всіх варіантах лише один раз; а слова *Внегда помянуше нам Сіона* (*Cum recordaremur Sion*) повторюються у більшості книг тричі. В Ірмолої 1700 р. повторюється не вся фраза, а лише слово *Сіона* тричі.

Коли ми розглянемо окремі варіанти центральної частини першої строфи (пор. приклад № 3 і 3а), то побачимо те саме явище, яке ми вже спостерігали у початковій фразі заключення *Аллілуя*: перша мелодична фраза центрального розділу є ідентичною у всіх джерелах, але інші фрази цього ж фрагменту мають більші відмінності.

Незначні мелодійні відхилення, які зустрічаються на початку центрального розділу у різних джерелах (пор. приклад № 3), є повчальними. В Ірмолої 1700 р. початок уривку складається з двох однакових мотивів, які нагадують давню українську новорічну пісню *Щедрик*:



З цього можна зробити висновок, що мелодія псалму з львівського Ірмолою 1700 р. пройшла шлях перетворення давньої літургійної мелодії в народному стилі. Подібну фольклоризацію зустрічаємо також у тексті: замість старослов'янського слова *тамо* вже українське *ту*.

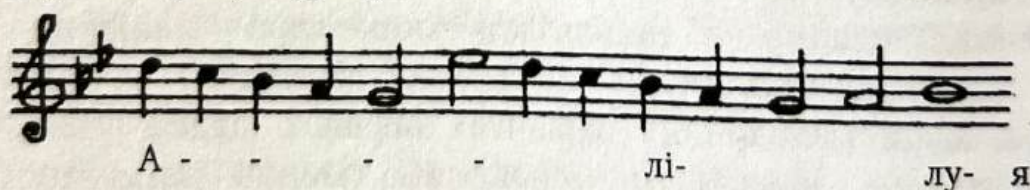
Пісенний характер має також ця фраза у Бокшая, що особливо виразно позначається на її ритміці.

У цьому ж уривку мелодії псалму з київського монастиря повторення уникаються, чим зберігається літургійний характер мелодії київського збірника.

Також і в подальшому в різних джерелах бачимо то наближення до народної мелодики, то виразну тенденцію до збереження літургійного характеру мелодики.

У львівському Ірмолої 1700 р. нерідко можна побачити наближення мелодії псалму, особливо ж у ритміці, до української народної мелодики. Львівський Ірмолой 1904 р. не уникає народно-пісенних мотивів, але трапляються також мотиви, які більш характерні для української світської пісенності, ніж літургійній музиці.

У львівському варіанті мелодії псалму (1904) зустрічаємо, наприклад, наступну фразу:



Відповідно в українській пісні *Рано вранці я вставала*:



Такий мелодичний малюнок із низхідною великою секстою, що бачимо у львівському Ірмолої 1904 р., в українській літургійній музиці не вживається.

Київська мелодія псалму зі своїм спокійним ритмом і широкими динамічними хвилями без сумніву належить до найкращих мелодій псалму української Церкви. Ця мелодія, в якій виразно проявляються основні стійкі звуки, що не є властивим для давнішої української музики, очевидно, пов'язана з практикою багатоголосного співу.

Варіант мелодії псалму із збірника Бокшая чітко відрізняється як від київського, так і від львівського зразків. Він, очевидно, запозичений з усної традиції. У цьому мелодичному варіанті відчувається покаянний настрій, ніби на повні груди співає велика кількість людей, у яких радість від співу здається іноді більшою, ніж власне покаяння літургійної ситуації. Локальна традиція співу виступає тут чітко.

У більшості випадків мелодії псалму збірника Дольницького є скорочені. Чи це скорочення мелодії псалму взяте з української пісенної традиції, чи воно належить йому самому, тепер важко сказати з певністю. Очевидним є лише те, що на Західній Україні (Галичині) до Другої світової війни мелодія псалму співалася переважно за зразком Дольницького. У приспіві *Аллілуя* (пор. приклад № 4) у всіх збірниках використаний мелодичний матеріал першого рядка, але буквальне повторення мелодії першого рядка псалму у приспівів *Аллілуя* з'являється лише у збірнику Бокшая.

Інші рядки псалму у різних збірниках пристосовуються різними способами до мелодії першої строфи. Що нам у різних збірниках насамперед впадає у вічі, то це те, що у згаданих вище збірниках літургійних мелодій вибір зроблено лише з рядків псалму, отож не всі рядки псалму, а лише деякі покладені на музику.

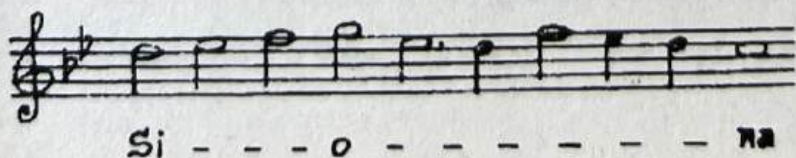
Кожому з вибраних рядків псалму відповідає мелодійний матеріал першої строфи-моделі, але окремі мелодичні мотиви і фрази при нагоді змінювалися у більшій або меншій мірі.

Приклад для простого розширення або ж скорочення мелодичної фрази у рядках псалмів з більшою або меншою кількістю складів знаходимо у Бокшая (пор. приклади № 5 і 6).

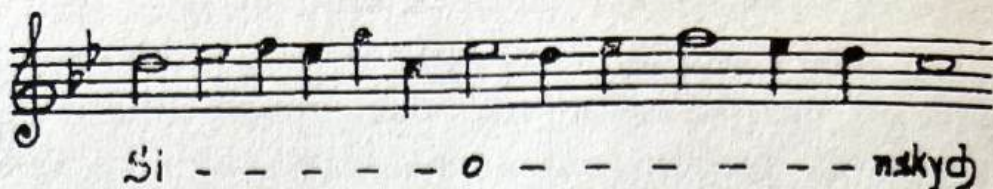
У львівському Ірмолої 1904 р. ми бачимо наступну картину (пор. приклад № 7). Впадає у вічі четверта строфа. Довший текст не пристосовується до мелодичних моделей за допомогою повторів, зсувів опорних фраз і речитативних збільшень, як у Бокшая, а за допомогою додавання нових мелодичних мотивів. Ці побічні мотиви можна розпізнати як варіанти уже вживаних мотивів, але вони вже не діють як повтори. Цим уникають пісенної симетрії, яка деколи з'являється у Бокшая.

В окремих строфах львівського Ірмоля 1904 р. тут і там появляються зміни в мелодії, які є типовими для літургійної пісенної практики.

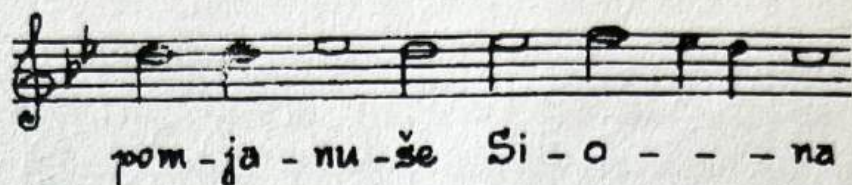
Наступна фраза з першої стофи:



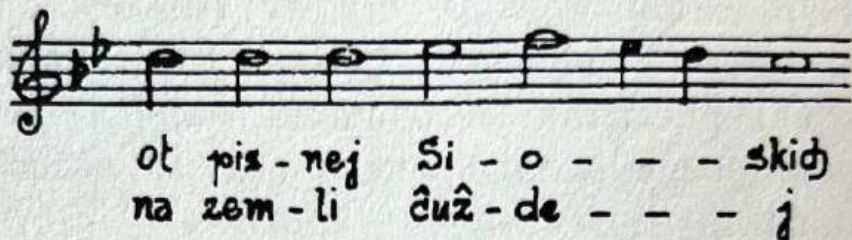
прикрашена в усіх інших строфах:



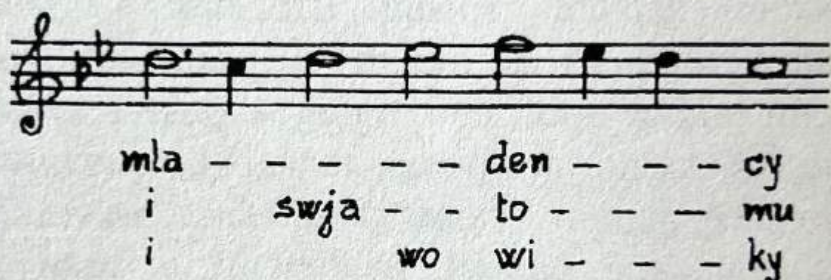
Інша фраза з першої строфи:



передається у другій і третій строфах у такій формі:

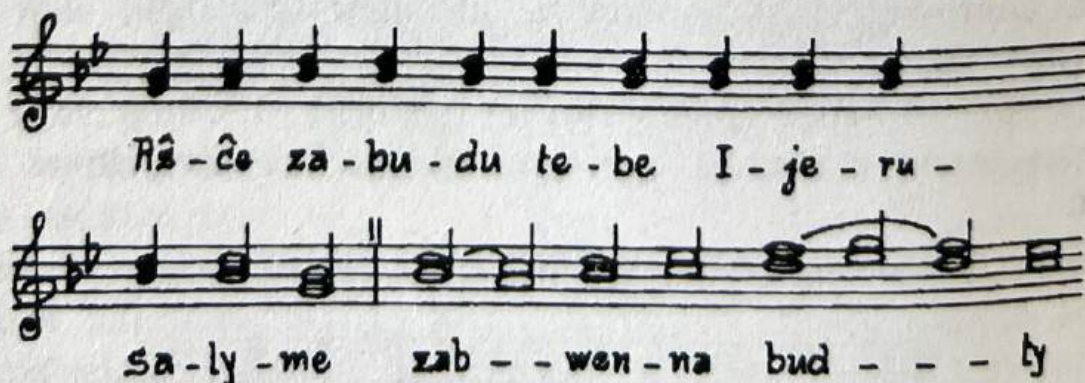


а у четвертій, п'ятій і шостій строфах ще трохи змінюється:



У першій строфі слово *помянуше* (*recordaremur*) має більше складів, ніж відповідні слова в інших віршах псалму. Тому вживаються чотири — замість трьох нот інших строф. Але, щоб виділити значення слова, для наголошення відповідного складу слова застосовують верхню секунду. В трьох останніх строфах, де лише один або два склади мають той же мелодичний зворот, застосовують нижню секунду, що робить цю фразу жвавішою.

У київському збірнику та Хоми п'ятий вірш перероблений як друга строфа співу:



Цей простий силабічний речитатив тексту переходить у мелодію першої строфи.

У такий сам спосіб ми отримуємо і в другій строфі початкову фразу, як це є у першій строфі, тільки у другій строфі початкова фраза має інший (речитативний) характер і з'являється без *Аллілуя*.

Закінчення строфи має також невеличкі зміни, чим досягається традиційне прагнення до варіантності. Хома починає другу строфу мелодією, яка у першій строфі йде за початковою фразою. Тут також мелодія дещо змінена:

Hs - ce za - bu - du te - be I - je - - ru - sa - ly - me

zab - wen - na bu - deš Des - ny - sa to - ja

Це такий же спосіб використання мелодії першої строфи, як у львівському Ірмолої.

Ця мелодія псалму наближена до львівської традиції більше, ніж практика Бокшая. З цього чітко видно, що не тільки різні українські території та області, але й різні монастирі мають свої власні співочі традиції.

У всіх варіантах мелодії псалму, якими б великими не були їх відмінності, ми знаходимо два спільні моменти:

Мелодія псалму у своїй основі залишилася *літургійною*; це означає, що окремі мотиви і фрази мелодичних зворотів зустрічаємо також в інших літургійних співах, їх формальне членування із схильністю до пісенної симетрії та деякі звороти чітко вказують на чужоземні впливи; це можуть бути також впливи народних пісень або хорової музики, як релігійних, так і світських композицій.

Мелодичні зміни та перетворення зумовлені:

1. Співом різних віршів псалму під одну й ту ж мелодію.

Оскільки різні вірші мають різну кількість складів і різну послідовність наголосів, деякі ноти або навіть мотиви треба додати, опустити або повторити. При цьому підбирається ритмічна модифікація окремих тонів, щоб привести ритм тексту з ритмом мелодії в одне ціле. Для посилення наголосу в слові або для наголошення змісту слова застосовуються також мелодичні зміни (пор. львівський Ірмолої 1904 р.).

Іноді застосовуються найрізноманітніші мелодичні фрази, щоб їх краще пристосувати до тексту.

2. Підспівуванням народу.

Більшість літургійних співів, особливо з приспівом *Аллилуя*, співають у церкві всі присутні віруючі. За допомогою повного або часткового підспівування, з одного боку, спричиняються до певних спрощень мелодії. Щоб змогти їх співати гуртом, з іншого боку, діють також деякі елементи, які у різних частинах країни є різними.

3. Музикальністю і музичною освіченістю церковних співаків (дяків).

Вони особливо важливі при *співі напам'ять*. Музикальність кожного із співаків відрізняється за їх музичною освітою, технічними та співочими здібностями, які були різними у різний час та в різних місцях. Це були як високоосвічені церковні співаки, що володіли віртуозним мистецтвом, так і прості люди, які ледве читали а то й зовсім не вміли читати ноти, і тому літургійні співи виконували напам'ять. Більшість з них при передачі лише першої строфи мусять на власний розсуд побудувати зміст тексту й відповідно до цього вносять поза своєю волею певні зміни. У більшості випадків ці зміни є вдалими, які близькі народові і які залишаються, а інші — гублять і пропадають.

Der Psalm «*Super flumina Babylonis*» in der ukrainischen Kirchenpraxis, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1965, S.1–8.

Переклад Оксани Решетило.

Нотні приклади

1700 **№ 1**

Ma ri - si Wa - wy - lon - - - - - sky.

1904 **№ 2**

Ma ri - ka - - - - - Wa - wy - lo - - - - - ns - kyd,

Дольницький

Ma ri - ka - - - - - Wa - wy - lo - - - - - k - skyd,

Бокшай

Ma ri - ka - - - - - Wa - wy - lon - - - - - skyd,

Хома

Ma ri - ka - - - - - Wa - wy - lon - - - - - skyd,

Київ

Ma ri - ka - - - - - Wa - wy - lon - - - - - skyd.

Ma ri - ly - lu - - - - - ia.

al - ly - lu - - - - - ia.

Al - le - lu - - - - - ia.

al - - - - - ly - lu - - - - - ia;

Al - - - - - ly - lu - - - - - ia.

Al - ly - lu - - - - - ia.

Al - ly - lu - - - - - ia.

№.3a

e.d

Si - - o - - na

po - - mja nu - wže Si - - o - - na, po - mja - nu - že Si - o - - na

po - - mja nuw - - - - - že

nam Si - o - - na al - - - - - ty - lu - ia,

wneh - da po - mja - nu - ty, wneh - - - - - da - - - - - po - mja - nu - ty nam

wneh - da po - mja - nu - - - - - ty nam Si - o - - - - - na

wneh - da po - mja - nu - - - - - ty nam

Продовження № 3а

Handwritten musical score for 'Продовження № 3а'. The score consists of two systems of two staves each. The first system contains the lyrics 'Si - - - - - на' and 'на'. The second system contains the lyrics 'Si - - - - - на' and 'al - - - - - ly - lu - - - - - ia'. The third system contains the lyrics 'Si - - - - - на.' and 'на.'. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The handwriting is in black ink on aged paper.

Продовження № 4

al-ly-lu-ia, a - - - ly-lu-ia, a - - - ly-lu-ia.
a - - - ly-lu-ia, al-ly-lu-ia.
al-ly-lu-ia,
al-ly-lu-ia.
al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia.
al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia.
al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia.
al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia, al-ly-lu-ia.

Ho tu ne ay lo emu

Ó da tu ma

da la la 34

ma Ó da la

da la

la 34 ma Ó da tu ma

da la Ó

da

la

la 34 ma Ó da la ma

da la ce

Ó ma da la ce