

ПИТОМЕННОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

Говорити в сорокахвилинній доповіді про питоменності українського церковного співу, що має тисячолітню історію, розвивався у різних церковних, суспільно-політичних і культурних обставинах, переходив різні фази розвитку й витворив різні регіональні та локальні різновидності, варіанти й діалекти, справа таки досить складна. Для того, щоб збагнути, в чому полягають питоменності українського церковного співу, треба перевести конфронтацію з його праджерелами, що знаходяться у трьох різних музично-культурних комплексах, а саме: 1) в музичній культурі Християнського Сходу; 2) в музичній культурі Заходу та 3) в українсько-слов'янській музичній культурі.

Український церковний спів перебрав, поєднав і розвинув різні первні тих музичних культур, що, з одного боку, мають так би мовити універсальні, а з другого — національні, питома українські риси.

Складний процес культурно-музичного ендосмосу між Україною та культурами орієнту й окциденту виявляв постійно тенденції розвитку від універсального до національного, а далі до регіонального і локального, самобутньо українського.

Провести чіткі межі між універсальним і національним, питома українським, у церковному співі, та ще й у короткій доповіді, під цю пору не є можливим. Тож зупинимось тут коротко тільки на деяких питаннях з ділянки українського церковного співу, подаючи й систематизуючи тут речі як уже загальновідомі, так і власні спостереження та думки, що відносяться до нашої теми.

Українські церковні співи можна умовно поділити на дві основні групи:

- 1) книжні церковні співи,
- 2) церковні співи усного передання.

Розуміється, що цей поділ умовний, бо в українських церквах книжні співи (співи, що записані в нотних книгах) часто виконуються без нот, *напам'ять*, а багато співів усного передання витворилося на основі книжних співів.

Книжні церковні співи, у свою чергу, можна поділити на дві основні групи:

- 1) церковна монодія;
- 2) хоровий багатоголосний спів.

Церковна монодія (тобто одноголосний церковний спів, записаний у книгах) творить найстаршу групу українських церковних співів. До 16 ст. на Україні ці співи записувалися своєрідними музичними значками — невмами, відомими під назвами знаменної, крюкової, стовпової та кулізм'яної нотації.

Починаючи з кінця 16 ст., церковні одноголосні співи на Україні записувалися п'ятилінійним нотним письмом, званим ірмолойною нотою або *київським* чи *квадратним* нотним письмом, що вживається в українських Ірмологіонах до пінішнього дня.

Українська книжна церковна монодія виросла на ґрунті церковного співу східнього християнства й споріднена з ним. Це споріднення виявляється: 1) в жанрах піснеспівів (стихири, тропарі, ірмоси і т.д. і т.п.); 2) в організації мелодійного матеріалу великої частини церковних піснеспівів у систему восьми гласів; 3) у мелодійній структурі багатьох піснеспівів; 4) в інтонаційному матеріалі українських та візантійсько-орієнтальних церковних піснеспівів. Це відоситья як до старшої доби української монодії з часів Київської держави й до 16 ст., так і до новішої доби, в якій мелодії церковних піснеспівів закарбовані в нотних українських Ірмологіонах.

Про церковні українські співи до 16 ст. не будемо тут говорити. Забагато там невідомого, непевного, проблематичного й ще недослідженого. Але ці старовинні співи з Київської доби до 16 ст. були — за винятком кондакарних збірників — перекладені з часом на нове п'ятилінійне нотне письмо, так що сказане про співи, записані новішим 5-лінійним нотним письмом, можна певною мірою застосувати й до попередньої епохи.

Є два, дещо відмінні, переклади староукраїнських (чи старокиївських) церковних піснеспівів на новіше, п'ятилінійне нотне письмо. Найстарший й найкращий перевід церковних піснеспівів зі знаменної кулізм'яної нотації на п'ятилінійне нотне письмо зроблено на Україні десь під кінець 16 ст., причому, всі перекладені зі старої нотації на нове нотне письмо піснеспіви зібрано в одну книгу — Ірмологіон.

Другий переклад староукраїнських (старокиївських) піснеспівів із старої, кулізм'яної (знаменної) нотації на новіше п'ятилінійне нотне письмо зроблено у Московщині-Росії під кінець 18 ст., і ці співи під назвою *знаменний розспів* видано в московських синодальних книгах 1772 р.

Український переклад церковних піснеспівів із давньої на нову нотацію, на думку російського дослідника церковного співу І.Вознесенського, є більш досконалий, ніж російський: «юго-западные нотные линейные ирмологи тщательнее, полнее, систематичнее и практичнее

передають содержание безлинейных певческих книг *столпового* пения, чем нотно-линейные же книги великорусские»¹.

Це зрозуміло. На Україні перекладено церковні піснеспіви з одного, старшого українського нотного письма на інше, новіше, але також українське музичне письмо. Це був переклад добре відомих і віками в Україні плеканих церковних мелодій. Не диво, що зроблено цей переклад зі знанням справи і згідно з віковичними українськими традиціями.

Інакше було в Московщині-Росії. Впродовж 16-18 ст. там нуртували різні впливи, змінювалися різні традиції церковного співу: старокиївський, новгородський, московський, ново-український і т.п. Старовинне (старокиївське) українське безлінійне нотне письмо перейшло на Московщині значні зміни, а старі знаки (знамена-невми) інтерпретувалися по-різному. Крім того, як каже згаданий вище Вознесенський, «великорусские перелазгатели напевов не скоро и не легко усваивали непривычное им киевское знамя (п'ятилінійне нотне письмо українських Ірмологіонів — М.А.) и располагали им несвободно. К сему иногда присоединялись произвольный, без достаточной критики, выбор напевов и произвольные мелодии, а также и ошибки, недоумения или даже небрежности.

Юго-западные (українські й білоруські — М.А.) нотно-линейные ирмологи писались и печатались тщательнее великорусских и заключают в себе менее произвола и ошибок»².

З тих причин знаменний розспів з московських синодальних книг в дечому відрізняється від мелодій піснеспівів українських Ірмологіонів, але і своєю структурою й інтонаційним матеріалом синодальний знаменний розспів спирається на ту саму основу: старокиївські українські традиції є близьким варіантом українських ірмолойних співів.

Коли розглядати мелодійну структуру основної групи піснеспівів українських Ірмологіонів 17-20 ст., до якої входять догмати-богородичні, степенні-антифони, ірмоси і велике число різних стихир та їхні варіанти, що в московських синодальних книгах виступають під назвою *знаменний роспев*, то найбільш питомою рисою тих піснеспівів можна вважати наскрізну форму: мелодія постійно розвивається. Хоч деякі мелозвороти появляються декілька разів в тому самому піснеспіві, та пряме повторення фраз уникається. Немає в згаданих піснеспівах членування мелодії на симетричні речення чи фрази, хоч тут і там з'являються певні опорні пункти, на яких немов спочивають мелодійні луки чи гірлянди. Ритм мелодій плавний

¹ И. Вознесенский. Церковное пение православной юго-западной Руси по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков, вып. I, Москва 1898, с. 61.

² Там же, с. 59.

і впливає з ритму слова. Мелодія переважно без більших інтервалів-стрибків.

Крім цієї основної групи церковних піснеспівів, що були перекладені з безлінійного на п'ятилінійне музичне письмо, є в українських нотних Ірмологіонах 17-20 ст. ще друга група піснеспівів, яких не зустрічаємо в старих безлінійних книгах до 16 ст. Були вони записані в українських книгах чи то на основі усного передання, чи переписані з якихось дотепер невідомих нам книг. Ці піснеспіви, яких не зустрічаємо в безлінійних книгах в Україні, відрізняються від вищеописаних піснеспівів кулізм'яної нотації як своїм мелодико-інтонаційним матеріалом, так і побудовою. Мелодії цієї другої групи складаються з одного довгого або кількох коротких заокруглених фраз чи речень з більш або менш виразною тенденцією до симетричності. Інтонаційно-структурна різноманітність цих співів не дозволяє нам присвятити їм більше уваги. Вкажемо тільки на дві найбільш уживані в українській церковній практиці групи піснеспівів, а саме *Бог Господь* і тропарі на ці самі мелодії (в старших рукописних Ірмологіонах нераз подані і як *болгарський напів*) та стихирі на *Господи воззвах*.

Церковні мелодії й народна пісня

Багато авторів, а в тому й Олександр Кошиць та Павло Маценко, вказують на деякі подібності між церковними піснеспівами та українськими народними піснями. Деякі подібності можна зауважити, наприклад, у структурі догматів та козацьких дум. Хоч мелодика їх дуже відмінна, та принцип побудови, а саме багатократне використання різних мотивів, вказують на деякі спільні риси.

Скрєбков говорить, що «Киевские мелодии шестого гласа, где безраздельно господствует минор, очень похожи на народные украинские песни, именуемые *думами*, что является свидетельством глубокой связи знаменного распева и его украинского варианта с народной песенной культурой»³. Коли ж порівнювати українські церковні мелодії зі старовинними українськими обрядовими народними піснями з їхньою симетричною короткофразовістю й гострими часто повторюваними ритмами, з їхньою експансивною динамікою, що мали в уяві наших предків магічну силу заворожувань, то українська книжна церковна монодія, незважаючи на деякі інтонаційні споріднення з українськими народними обрядовими піснями (залишками дохристиянської ери українського фольклору), має зовсім

³ С. С к р е б к о в. Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века, *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Scientifica*, [I], Warszawa 1966, с. 476.

відмінний характер і є повним запереченням дохристиянських обрядових пісень.

Хоровий багатоголосний спів, що творить другу, новішу групу українського книжного церковного співу, зродився й розвивався під впливом окцидентальної музичної культури, але напротязі свого трьохсотлітнього розвитку витворив деякі свої власні питомі риси.

В українському хоровому церковному співі за весь час його історичного буття зустрічаємо дві тенденції: з одного боку — тримати тісні зв'язки з хоровою музикою західного світу, з другого — вкраплювати в хоровий церковний спів питома українські елементи. Це видно як в хорових церковних творах, що є повністю плодом індивідуальної фантазії композитора, так і в хорових обробках традиційних мелодій українських церковних співів.

Крім цих загальних тенденцій в українській хоровій музиці, кожна її епоха має свої власні питоменності.

Перший період багатоголосного хорового церковного співу — це часи українського музичного Барокко, чи т.зв. партесного співу, що триває десь від другої половини 16 ст. до другої половини 18 ст. Головними прикметами цього періоду можна вважати:

1) нахил до монументальности, що проявляється як у великих циклічних формах (Служба Божа, Вечірня, Погреб та канони на різні свята), так і в великих хорових ансамблях на 5, 6, 8, 12, а то й більше голосів;

2) багатогранне використання звукової колористики з різними-прерізними голосовими ансамблями (складами хору), тембровими контрастами між високими, особливо дитячими, голосами та низькими чоловічими голосами, а також протиставлення ансамблів з меншою кількістю голосів і повнозвучним tutti;

3) нахил до декоративности з багатим використанням мелодійної орнаментики;

4) систематичність форми, що часто спирається на нанизуванні (чергуванні) коротких уступів з виразними каденціями;

5) використання в мелодиці елементів, запозичених із західно-європейської музики доби Ренесансу й Барокко та збагачення цих універсальних елементів українськими народнопісенними мелозворотами;

6) щораз частіше вживання певних гармонічних сполук, наприклад, чергування тризвуків G-dur — F-dur — E-dur або C-dur — B-dur — A-dur з паралельними квінтами й октавами;

7) посилення емоційного тону в певних жанрах і пафосу та риторики в інших композиціях;

8) постійно зростаючі вокально-технічні вимоги до виконавців, особливо до хлоп'ячих дискантів та альтів.

У добі Бортнянського, Березовського, Веделя (остання чверть 18 й перша чверть 19 ст.) широко використовуються надбання українського партесного співу, а при цьому помітно збагачується гармонічна мова українських композиторів, контрапунктична техніка з широким, багатограним використанням вільної імітації й фуги. Помітні також певні структурні зміни: ширше використовується розробка мелодичного матеріалу. Пануючі тоді в західноєвропейській музиці італійські впливи також відчутні в українській церковній музиці.

Нова доба українського церковного співу починається на переломі 19-20 ст. творчістю Стеценка, Кошиця та Леонтовича. Це доба дальшого посилення українських народних елементів у церковному хоровому співі. В інтонаційній сфері українські народнописенні елементи виступають подекуди на перший план, хоча широко використовуються також традиційні мелодії української церковної монодії.

Поруч традиційних гармонічних зіставлень т.зв. шкільних гармоній, особливо в каденціях, чимраз частіше використовуються акорди-тризвуки без терції. Досить часто композитори зливають усі голоси хору в унісон чи октаву, наближуючись тим до українського народного багатоголосся. Подібне діялося в Західній Європі в часи Ренесансу. Продовжується, а подекуди й посилюється, ладотональна мінливість з постійним коливанням між мажором і мінором, що також надає певної специфіки українській хоровій музиці не тільки давноминулих, але й новіших часів.

Цікаво, що в українській церковній музиці, наскільки нам відомо (а відомо далеко не все, тому що багато церковних творів різних українських композиторів не надруковані й нам невідомі або недоступні), не видно тенденцій до радикального оновлення й експериментування новішими засобами музичної мови, як це видно, наприклад, в українському іконописі.

Усне передання

Знача частина співів в українських церквах спирається на усне передання. Ці церковні співи, як і народні пісні, передавалися усно з покоління в покоління й були записані в ноти щойно під кінець 19 й на початку 20 ст. Найбільші заслуги в цій ділянці мають іспанець Де Кастро й українці І.Дольницький, І.Бокшай та інші.

Усно передані українські церковні співи мають різні назви: *обичний напів*, *самоїлка*, *простопініє*, *дяківські мелодії*, а також назви, виведені від місцевості, в якій ці мелодії зродилися, згідно, звідки вони поширилися, як ось *острозький напів*, *києво-печерський напів*, *харківський напів* і т.д.

За усним переданням співаються переважно незмінні частини богослужень, що виконуються всією церквою. Але й виголошування богослужбових текстів священиками й дияконами, читання псалмів на крилосі й при мерцях відбуваються за усно переданими музично-декламаційними формулами.

Між усно переданими церковними співами зустрічаємо як досить розвинуті мелодії, так і прості рецитації тексту.

Досить значне місце — принаймні кількісно — займає між усно переданими українськими церковними співами галицька *самоїлка* чи *самоїлівка*. Генеза самоїлкових мелодій невідома. Деякі з цих мелодій, як *Слава: Єдинородний* та *Херувимська*, зраджують своєрідну, хоч дуже далеку інтонаційну спорідненість із давніми книжними мелодіями, інші знову нагадують мелодику хорового співу. Структура самоїлкових мелодій відрізняється від більшості мелодій українських Ірмологіонів. В самоїлкових співах мелодії можна поділити на ряд (більшу або меншу кількість) заокруглених речень чи фраз, нерозривних з повтореннями і виразною тенденцією до симетричного укладу, чого в старовинних церковних співах не зустрічаємо.

Не дивно, що про галицьку *самоїлівку* зустрічаємо дуже критичні вислови. С.Людкевич писав: «Перважна частина самоїлкових літургічних пісень співаних у нас скрізь у Галичині — або закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або знов виявляє декуди нахил до світських манер, непригідних до церковного культу. [...] Притім не списані, а навіть записані досі самоїлівкові мелодії виявляють часто нераціональну, невідповідну змістови тексту будову, нелогічне фразованне, фальшиві наголоси, а при тім виказують між собою значні, навіть суцільні різниці, які себе взаємно виключають»⁴. Коли вказувати на позитивні аспекти самоїлки, то в першу чергу треба підкреслити таке: самоїлкові мелодії легко співаються всією церквою й тим задовільно сповняють свою літургічну функцію всенародного богослужбового (літургічного) співу. До того ж загальний характер самоїлки залежить у великій мірі від її виконання, та про це пізніше.

У закарпатському *Простопінії* І.Бокшая є багато різного роду (ближчих і дальших) варіантів книжних мелодій з українських Ірмологіонів, а подекуди й московських синодальних книг; деякі мелодії є близькі або й ідентичні з галицькою самоїлкою, інші мають виразний локальний характер з народнопісенними елементами (є також літургійні тексти, подані під мелодію колядок).

⁴ С. Людкевич. Літургія, Львів 1922, с. 1.

Деякі варіанти книжних мелодій (тропарі, кондаки, стихири і т.п.) мають в собі елементи імпровізаційного підголоскового співу, пронизаного місцями мелодичними прикрасами, але є там і дуже прості речитативні формули (зразки). Завваження Е.Веллеса про подібності *Простопінія* Бокшая до орієнтальних співів здаються нам виправданими.

Виконання

Обговорюючи питоменності українського церковного співу, не можемо поминути мовчанкою різних способів його виконання. В багатьох випадках спосіб виконання церковних співів *надає певної специфіки* самим піснеспівам. Виконання піснеспівів може змінити до невпізнання характер мелодії піснеспіву.

В українських церквах знаємо три основні роди (чи способи) виконання богослужбових співів: 1) крилосний (чи кліросний); 2) всенародний; 3) хоровий спів.

Слово крилос (чи клірос) уживається подекуди в трьох різних значеннях:

- 1) місце перед іконостасом, призначене для церковних співаків;
- 2) колегію священиків при катедральних храмах,
- 3) співаків, що співають на крилосі й належали в давніх часах до кліру.

Нас цікавить крилос, що має відношення до церковного співу. У монастирських та катедральних церквах бували давніше два крилоси: правий і лівий. Співаки обох крилосів співали в час богослужень на переміну (по черзі) і тільки час до часу сходились на середину церкви й співали разом. У звичайних парохіяльних церквах був тільки один крилос, на якому церковні співаки — дяки, піддячі (помічники та учні дяків) — виконували переважно складніші співи з нотних книг, виголошували (читали) псалми та інші літургічні тексти. Крилосний спів з нотних книг був у багатьох випадках комбінацією книжного запису й усного предання. З нот брали співаки в основному тільки загальний рисунок мелодії (хоч і тут не обходило без імпровізаційних відхилень), а ритмічний контур мелодії визначався індивідуальною інтерпретацією ритміки слова й спирався на місцеві традиції усного передання. Коли на крилосі було більше співаків, то деякі піснеспіви співались соло, деякі антифонно, а ще інші з участю усіх співаків, які творили імпровізований супровід, що повністю залежав від музичальності виконавців і місцевих традицій і бував дуже різний за своїм характером і музичними якостями. Можна висунути тезу, що чим більше на захід українських земель, тим крилосне багатоголосся було простіше й більш шаблонне. Такі принаймні мої особисті враження.

Бувало, одначе, й так, що, як пише кореспондент *Зорі Галицької* 1854 р.: «Півець [...] сам весь крилос засідаєт і точію сам яко оса бринить, то зіло пилуєт, то вищемірно протягаєт, где-котрий нетеса-ним, гнусним, весьма неприємним, і на бок нізпливаємим голосом, унініє паче возбужденіє і наслажденіє причиняєт, чувствительность слухателєй ні не доторкаєт, но паче тую в них потупляєт, ясно слово не виражаєт»⁵.

Всенародний церковний спів

Всенародний церковний спів має на Україні дуже давні традиції й культивується, особливо в західноукраїнських церквах, до сьогодні. Також в українських католицьких і православних церквах на еміграції всенародний спів є досить поширений.

Особливого розквіту зазнав всенародний церковний спів у 17 ст. Всенародний спів почав збагачуватися деякими надбаннями хорового співу, що тоді досягнув на Україні дуже високого мистецького рівня. Цікаві свідчення про всенародний спів зустрічаємо у Гербінія, що в другій половині 17 ст. відвідав Україну (Київ): «Грекоруські набагато святіше й величавіше прославляють Бога, ніж римляни. У них простий люд розуміє, що саме клір співає або читає простою слов'янською мовою. Всі миряни через те співають, з'єднавшись із кліром, та ще й так гармонійно й благоговійно, що я, будши в захваті від прослуханого, уявляв собі, що я в Єрусалимі й бачу образ і дух первісної християнської Церкви»⁶.

З завваг Гербінія видно, що всенародний церковний спів на Україні, чи, точніше кажучи, в Києві, був багатолосним. «Псалмів та інших святих пісень Св. Отців щодня виголошується в храмах з приспівуванням народу рідною мовою, з додержанням усіх правил музичного мистецтва. В найприємнішій та гнучкій гармонії чується нарізно дискант, альт, тенор і бас»⁷.

Та не всюди й не у всіх часах співав народ так, як у Києві в 17 ст. Після повного поневолення України під кінець 18 ст. почав занепадати навіть церковний всенародний спів. На українських землях під Росією всенародний спів був переважно замінений хоровим співом (російська церква, яка не знала в ті часи всенародного співу, сприяла хоровму церковному співові на Україні ще й тому, що постійно забирали з України до Московії кращих співаків).

⁵ П. М а ц е н к о. Конспект історії української церковної музики, Вінніпер 1973, с. 66.

⁶ П. К о з и ц ь к и й. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування, Київ 1971, с. 58.

⁷ Т а м с а м о.

На західноукраїнських землях під Австрією занепав на деякий час хорівий церковний спів, а всенародний церковний спів з його імпровізованим багатоголоссям також зuboжив і віддалився від славних київсько-українських традицій.

С.Людкевич писав у 1922 р. про всенародний спів у Галичині: «співи дяківські у нас здавна уже в церкві гармонізуються по *свому* народом на два і подекуди на три голоси. Але дарма шукали б ми у тій імпровізованій гармонізації яких-то пробісків *народного духа*, або що-небудь в роді *підголосків* Придніпрянщини. Гармоніка, як і мелодика *самолівки* церковної в Галичині уже здавна пересякла до ґрунту старими, пережитими манерами та шаблонами німецько-чеської вокальної музики»⁸.

На основі власного досвіду з 30-х років нашого століття можу сказати, що ці критичні завваги С.Людкевича можна й треба віднести в першу чергу до церковного співу в галицьких містах і містечках. На селах, особливо на Поділлі (Підгаєччина, Борщівщина), де мені доводилося побувати, всенародний спів робив інше враження. В імпровізованому багатоголоссі було більше *народного духа*, були подекуди й підголоски та певні мелодійні прикраси, які зм'ягчували шаблонність галицької *самолівки* й надавали їй народно-пісенного характеру. Це відноситься як до співака, що один вів головну мелодію піснеспівів, так і до гуртового, справді всенародного виконання *другого голосу (втуру)*, з якого час від часу виділялися підголоски, творячи гармонійну основу імпровізованого багатоголосся.

Коли говорити про *виконавчі* *питоменності* *хорового церковного співу на Україні*, то тут годі встановити якісь загальні чи загально зобов'язуючі правила чи закони. Можна вказати тільки на деякі способи виконання, що їх зустрічаємо в різних українських церковних хорах.

У багатьох хорах вражає, наприклад, певна колористична своєрідність звучання хору, спричинена ясними, нераз дещо *гострими* високими чоловічими і жіночими голосами й *глибоким* темним тебром низьких голосів.

Нераз помітне також свобідне й мінливе інтерпретування темпів, а то й поодиноких ритмів у виконанні церковних піснеспівів, особливо у хорових обробках традиційних богослужбових мелодій.

В українських православних церквах в довгих рецитуваннях текстів на одному акорді застосовується підкреслено виразне й рівномірне скандування тексту (рівномірне наголошування кожного складу слова), що надає своєрідної специфіки хоровому співові.

⁸ С. Л ю д к е в и ч. Літургія, с. 1.

Накінець згадаємо ще досить поширене подвоювання нижчою октавою басової партії в останньому акорді і свобідне видовження того останнього акорду чи його основного басового тону в різних церковних співах, що служить як органний тон, на якому диякон виголошує свої ектенії.

Києво-Печерська лавра здавна славилася своїми співами і від свого заснування в 11 ст. сповняла важливу місію в розвитку українського церковного співу. Лаврські співи робили велике враження на слухачів, українських і неукраїнських, на прочан і на знавців музики.

Вознесенський приписує це насамперед високій якості лаврських напівів, а також «особой церемониальности монастырского богослужения, [...] от личного состава и численности местного лаврского хора, а конечно и от особенности исполнения — благоговейного, величественного, неспешного, выразительного, с мощной и властной акцентуацией, согласно смыслу поемых текстов и священнодействий»⁹.

Про мелодику лаврських співів скажемо тільки те, що переважна більшість тих мелодій (напівів) ідентична, чи майже ідентична, з мелодіями українських Ірмологіонів 17-18 ст. і все сказане про ірмолойні мелодії відноситься і до лаврських співів.

Тут зупинимося дещо на імпровізованому багатоголоссі співів Києво-Печерської лаври, що без сумніву належить до найбільш яскравих особливостей цього співу.

Сьогодні можемо говорити про славетні традиції імпровізованого лаврського багатоголосся тільки на підставі історичних джерел. Найважливіші з них це: 1) збірники Києво-Печерських співів, зібраних і виданих Малашкіним; 2) *Обиход* лаврського видання 1910 р. та деякі завваги про лаврські співи в музичній літературі.

Хоч між тими джерелами по відношенню до лаврського багатоголосся є певні розбіжності, то все-таки можна зробити деякі висновки й витворити певну уяву про багатство й оригінальність лаврських гармоній. Чи не найбільше у лаврських співах вражає український характер його імпровізованої гармонізації. Це завважив уже рецензент на збірку лаврських співів Малашкіна, коли писав, що «гармонизация эта не похожа на великорусские гармонизации церковных напевов»¹⁰.

Дуже цікавий опис того імпровізованого лаврського багатоголосся дає один автор, цитований Д.В.Разумовським: «Пройдите Россию из конца в конец, посетите все ее обители, ни в одной из них не услышите такого дивнаго пения, каким оглашается Киево-Печерская лавра в навечерие дня Успения Богоматери»¹¹.

⁹ И. Вознесенский, цит. соч., вып. III, с. 21.

¹⁰ Там же, с. 18-19.

¹¹ Д. Разумовский. Теория и практика церковного пения, Москва 1886.

Автор здає собі справу з того, що той спів дуже важко записати і щиро признається: «но подобнаго пения выразить и перевести на ноты не могу, да и не умею». Він не може розв'язати загадки: «Зачем, например, этот тенор вдруг вырывается диссонансом из общего гармонического течения пьесы? На что баритон впадает в теноровую партию и ведет ее до того, а не другого такта. Для чего не тянется непрерывною нитью звучный серебряный голос канонархиста, а мгновенно блеснет и исчезает, словно молния на небосклоне, оттушеванном нашедшею тучею? Кажется, тут нет никакого порядка; кажется, все дело простого произвола; а между тем жалкими и бледными представляются все композиции великих мастеров церковной музыки перед этими потрясающими звуками, не подсказанными наукой, а вынесенными прямо из души насквозь проникнутой тем чувством, с которым должно *благословить Господа*»¹².

Коли порівнювати вище поданий опис із гармоніями лаврських співів, поданих Малашкіним і редакторами Обиходу з 1910 р., то видно, що справді дуже тяжко записати нотами імпровізоване багатоголосся Києво-Печерської лаври і що в обидвох виданнях не вдалося повністю схопити усіх нюансів багатоголосся, про які згадує автор з 1859 р. В обидвох виданнях головна мелодія (кантус фірмус) знаходиться в другому тенорі, а перший тенор супроводить її в горішній терції і ніде не доводилося бачити, що тенор десь вивирається дисонансом із гармонійної течії п'єси.

В обидвох виданнях «звучний срібний голос канонархиста», поданий в згаданих партитурах як альт, не з'являється й не щезає раптово, як про це говорить автор з 1859 р., а якраз тягнеться безперечною ниткою від початку до кінця усіх піснеспівів.

Баритон або бас у Малашкіна впадає, щоправда, нижчою октавою *в тенорову партію* дуже часто, але переважно дуже довго супроводжує тенорову партію в октаві, так що це справляє враження певної шаблонності, про яку не згадується в 1859 р. і якої не зустрічаємо в Обиході 1910 р.

Цінним у Малашкіна видається велика кількість квінтових паралелізмів й пересування тризвуків на сусідні шаблі звукоряду. Подібні явища зустрічаємо як в українському хорову співі 17-18 ст., так і в народнопісенному багатоголоссі. Києво-Печерський спів поєднує в собі традиції українського ірмолойного (крилосного), хорового і всенародного виконання, традиції книжного й усно переданого співу.

Яка шкода, що большевики зліквідували у 20-х роках Києво-Печерський монастир, перервавши довговічні виконавчі традиції

с. 82 (цитата взята із згаданої праці І. Вознесенського: *И. Вознесенский. Церковное пение*, вып. III, с. 14 — ред.).

¹² *И. Вознесенский*, цит. соч., вып. III, с. 15.

Київської лаври і тим самим завдали жорстокого удару не тільки по українській церкві, але й по українській музичній культурі.

Коли говорити про експресивні якості українського церковного співу, то треба сказати, що в різних часах і різних жанрах церковного співу були свої специфічні прикмети.

Піснеспіви українських потних Ірмологіонів з їхнім спокійним ритмом і переважно діатонічним рухом мелодії в основному мають характер контемплативний з елементами орієнтального містицизму. Це немов роздумування (медитації) в піднесеному, благовійно-побожному настрої. Тільки в деяких піснеспівах, особливо в т.зв. болгарських напівах, в похоронних мелодіях та співах у Великий Тиждень посилюється емоційний тонус, в іншому місці виступає на перший план спів-проповідь чи визнання правд віри й проголошування церковних догм.

В українських хорових церковних співах помітна, з однієї сторони, *інтенсифікація емоційності* в скорботних творах, а з другої, у величальних піснеспівах виступає на перший план пишність звучання і вияв радісних почувань, що в латинській церкві означалося висловом *jubilatio*.

Особливо експресивні багатства є в рецитаційних виголошуваннях різних богослужбових текстів в українських церквах. Ці речитативи чи мелодійні декламації охоплюють цілу скалю проміжних видів (форм) між мелізматичним пісенним співом і звичайною людською мовою.

Говорячи про характер та експресивні якості українського церковного співу, можна до цього повністю віднести слова Е.Арно, сказані про церковний спів орієнту взагалі: «Man wird hier Intonationsarten unterscheiden, die etwa als lektionär, doktrinär, sermonisch, exegetisch, pathetisch, ekstatisch, propädeutisch, sthenisch, asthenisch, litanisch, orational, exerzitenhaft o.ä. bezeichnet werden könnten, wobei in der Praxis oft auch deren permutable Kombinationen in Erscheinung treten»¹³.

До цього ще додамо таке: у кожній ділянці українського церковного співу, як у його музичній субстанції, так і в способі виконання, зустрічаємо багато регіональних і локальних відмін, варіантів і діалектів, що збагачують його й надають йому особливої різноманітності та самобутності, чим у великій мірі можна пояснити поширення українського церковного співу в уій Східній Європі та далеко поза її межами.

Збірник праць Ювілейного конгресу в 1000-ліття Хрещення Руси-України, Мюнхен 1988-1989, с. 458-454.

¹³ Elmar A r r o. Das Post-West-Schisma in der Kirchenmusik über die Wesensverschiedenheit der Grundlagen kultischer Musik in Ost und West, *Musik des Ostens*, 2, Kassel 1963, S. 17.