

Юрій Ясіновський (Львів)

ТЕОДОР ПАСІЧИНСЬКИЙ І ЙОГО ДВІ СТАТТІ З ІСТОРІЇ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

Донедавна ім'я Теодора Пасічинського як дослідника історії церковного співу залишалося невідомим. А між тим ще на початку минулого століття він, як студент Львівської духовної семінарії, пізніше священник, катехит і військовий капелан, був одним з найдіяльніших в царині музики і церковного співу в Перемишлі та Львові¹. Диригував церковними і світськими хорами, дбав про вишкіл хорових голосів, прискіпливо добирав репертуар, мав чудовий голос (тенор) і часто виступав на концертах як соліст, навчав музики і співу в перемиських школах, цікавився історією церковного співу й опублікував на цю тему дві статті. А після війни став солістом віденської Опери, займався педагогічною працею, зробив докторат і як рецензент дописував до віденських і берлінських часописів.

Народився 14 січня 1886 р. в селі Макунів² (тепер Мостиського району Львівської обл.) в родині діяльного священника Кирила Пасічинського (1844–1922). Навчався у перемиській гімназії, де керував учнівським хором, у Львівській духовній семінарії, яку закінчив 1908 р. і того ж року висвятився. У 1905–1913 роках навчався у Вищому музичному інституті — співу в Галини Ясеницької, гри на фортеп'яні в Дарії Шухевич. Повернувшись до Перемишля, стає отцем-катехитом в Українському інституті для дівчат (1909–1911) та гімназії (1910–1914), де викладав також музику і спів. Зблизився зі Станіславом Людкевичем, який у 1908–1910 роках

¹ Декілька осіб, які вийшли зі стін Львівської духовної семінарії чи працювали у Львівській богословській академії, нам вдалося витягнути з небуття й перевидати деякі їх праці: отців Петра Крип'якевича (Артистична форма 118 псалма // *Καλοφωνία*, 1. Львів 2002, с. 283–296; Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві // *Καλοφωνία*, 5. Львів 2010, с. 114–165; Про автора Акафісту // *Καλοφωνία*, 9. Львів 2018, с. 195–227); Володимира Бирчака (Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Ігореві» // *Καλοφωνία*, 7. Львів 2016, с. 167–218); Михайла Залеського (Основи візантійської ритміки // *Καλοφωνία*, 6. Львів 2012); композитора і проф. ЛБА Бориса Кудрика (*Огляд історії української церковної музики* / ред. вступ, передм. Юрій Ясіновський [= *Історія української музики*; Дослідження 1. Львів: Місіонер 1995]).

² Цікаво, що з цього села зберігся нотний Ірмолой (НМЛ, F 229), за яким співали в церкві і навчалися музичної грамоти та літургійного співу дяки й учні, в тому, можливо, й малий Теодор.

мешкав і працював у Перемишлі, де серед іншого викладав музику і спів у Дівочому інституті³, і власне йому Пасічинський присвятив свою працю з вокалістики «Найновіші способи вишколення голосу» (1911), ймовірно з вдячністю за фахові поради. Був одним з найактивніших співаків-солістів і хоровим диригентом у Перемишлі — керував хорами катедральним⁴, шкільним, товариства *Перемиський Боян*. Глибше зацікавився церковним співом, особливо ж його історичними витоками, й опублікував статті про церковний спів Русь-України (1906) та Візантії (1909) і мав намір написати окрему працю в цій ділянці⁵. У 1908–1911 роках записав на платівки народні пісні і солоспіви (звукозаписні фірми Gramophone та Zonophone). Ще під час навчання у Львові проявилися його великі вокальні здібності, часто виступав як соліст з хором духовної семінарії, на що звертали увагу рецензенти. Так, Анатоль Вахнянин у рецензії на виступ хору питомців Духовної семінарії у «Народній лічниці» відзначав: «при виконанні хору з опери Кінцля «Der Evangelienmann», де хор супроводжав сольову партію знаменито відспівану пит.[омцем] Т. Я. Пасічинським; про Т. Пасічинського скажемо на сім місци, що голосовий его матеріал вже в теперішній стадії розвою дає повну запоруку, що будучність его на сцені могла би бути дуже сьвітла, наколи би Т. П. віддався вповни виобразованню свого ясного і дуже теплого тенорового голосу і схотів піти слідами Менцинського та Гушалевича»⁶.

³ З. Штундер. *Станіслав Людкевич: Життя і творчість*, т. 1: 1879–1939. Львів 2005, с. 209–216.

⁴ У збереженій до нашого часу хоровій партії других тенорів збірника літургійних композицій хору перемиської катедри (Музей Перемиської землі, гкр. 1127 st. cerk.) Пасічинський залишив декілька фахових нотаток, що промовляє за його активне використання цих нот як співака-тенора і диригента. Наприкінці окремих творів занотував: «переглянув Т. Пасічинський теол. IV р. — дірігент 1907» (чорнилом) і нижче олівцем: «переглянув і одобрив до вживання Т. П. 1907 год» (*Тебе Бога хвалим* Бортнянського, арк. 4 зв.), подібно і наприкінці коляди *Небо і земля*: «переглянув: Теодор Пасічинський теол. IV р. — дірігент. 1907» (арк. 123), переписав *Свят, свят* з ремаркою *Львівське* і нотаткою «“Після пам’яті” дописав ем на silentium [буквально “тиша”, тобто, очевидно, під час перерви на репетиції хору]. 26. XII. 1907. Теодор Пасічинський теол. IV р. — дірігент», збоку хтось з гумором дописав: «ратулюю за так феноменальну пам’ять, де его не посій там зійде» (арк. 105 зв.).

⁵ Коротку бібліографічну нотатку з нагоди появи цієї статті опублікував В.[олодимир] Д.[омент-Садовський], зауваживши, що це «витяг з ширшої праці автора під заг. *Спів руської церкви в світлі історії і новітньої критики*, яка готується до друку» (див.: *Записки НТШ*, т. ХСV. Львів 1910, с. 201).

⁶ А. Вахнянин. Концерт «Народної лічниці» // *Католицький Схід* 4 (1907/2) 233–234; див. передрук: Ю. Ясіновський. *Церковний спів Галичини Австрійської доби у критиці, персоналіях і нотних джерелах* / ред. Марія Качмар [=Василяніські історичні дослідження, т. V]. Варшава: Видавництво «ВАСИЛІАДА» 2020, с. 184.

З початком Першої світової війни був мобілізований до австрійської армії, де служив військовим капеланом. Потрапив до російського полону⁷, і його вивезли до Москви⁸, згодом опинився в Рязані, звідки втік і повернувся до Галичини. Після війни продовжив навчання співу у Відні і невдовзі став солістом Віденської опери (1920–1935)⁹. Зробив докторат, провадив педагогічну та музично-критичну діяльність.

Помер у Берліні в червні 1952 року.

Нижче публікуємо допис Остапа Грицяя (1881–1954), поета і журналіста, який на початку осені 1919 р. у Відні зустрічався з Теодором Пасічинським й опублікував короткі біографічні відомості та цікаві спостереження над яскравою особистістю співака.

В найближчій близі до Опері. I. Walfischgasse 4/26. Це четвертий поверх. На дверях картка: Теодор Пасічинський. Так це тут. Це його імя.

Ось він виходить і витає мене. Яка це дивно молода людина! Адже за ним за останніх часів мира — діяльність гімназійного катехита та дірігента всіх українських хорів у престольнім Перемишлі, — а за війни спершу служба полевого душпастира, а опісля московський полон, страждання інтернованого в Москві та Рязані, утеча з полону та повна небезпек мандрівка до своїх, — а проте, яка це дивно молода людина! Висока, рівна як малюнок постать, кождий рух, погляд очей і звук його голосу, — все в нього таке молоде, повне життя і повне якоїсь, хотілося б сказати — весняної ніжності, що гість захоплений ідеалізмом його художницького стремління ще перед тим, заки п. Пасічинський стає на його просьбу дещо про себе оповідати. Бо почувається те, що стихійна молодість того чоловіка поборе всі труднощі, оскільки буде мати змогу праці.

Говоримо спершу про війну та про мир, про Москву та Рязань, про Версаль, Україну та пана Клемансо; мій привітний господар гостить мене гарненькими яблочками, але я все таки — не даюся йому заговорити.

— Ви тепер вчитеся у Відні співу у звісного професора Робінзона? Так то він у виставленім Вам свідоцтві звертає увагу Українського Правительства

⁷ Петро Медведик, а за ним й Іван Лисенко подають іншу версію його військової саги: служив на італійському фронті і там потрапив у полон. Такий перебіг подій суперечить оповіді Остапа Грицяя після особистої зустрічі з Пасічинським у Відні (див. нижче його нарис); пор.: П. Медведик. Діячі української музичної культури: матеріали до біо-бібліографічного словника // *Записки НТШ*, т. 226: *Праці Музикознавчої комісії*. Львів 1993, с. 424; І. Лисенко. *Словник співаків України*. Київ 1997, с. 230–231.

⁸ У Москві прослуховувався у професора Disconci / Діскончі, який порадив співакові продовжити студії, що власне й зробив Пасічинський, повернувшись з полону.

⁹ Ганна Карась. *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*: Монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт 2012, с. 361–362.

на те, що Ви, володіючи як співак **шести європейськими мовами**, розпоряджуєте тим самим великим репертуаром та що в злуці з тим у Вас — після проф. Робінзона — завдяки Вашому голосові спромога — стати світовим тенором першої міри?

Мушу, правда, довше просити, бо п. Пасічинський чогось дуже несміливий і невимовний там, де властиво слід йому чванитися, — та вкінці грамота цінного свідоцтва проф. Робінзона у моїх руках. Що це за свідоцтво! Що це за свідоцтва!

... Стверджую, що є обов'язком Українців підпомогти п. Пасічинського стипендією... Його знаменитий героїчний тенор, його надзвичайний талан у співі, його постать — це гарантії, що він після доброго вишколення стане першорядним тенором, окрасою свого Народу...”

А проф. Lermois — в Парижі:

... Тенори такі, як п. П. — рідкі. Голос його повен світла, тепла і солодкості...”

А проф. Disconci — в Москві:

... Кождий тон тенора п. П. — на вагу золота. Я чув і учив багато співаків: але стільки м'якості і солодичі, а zarazом стільки сталеві сили і срібла в однім і тім самім голосі — я ще не стрічав...”

А побіч цих закордонних поваг — наш славний знавець, дірігент Української Капелі — п. Кошиць:

... Художня Рада Української Республіканської Капелі має честь повідомити Музичний Відділ Українського Міністерства Освіти, що у Відні, в консерваторії, зараз навчається співу Українець Теодор Пасічинський, лірико-драматичний тенор великої сили, надзвичайної красоти тембру і самого широкого діапазону. Перші професори Відня видали йому свідоцтво, як найкращому сучасному тенорові Європи. Зараз цей чоловік повинен їхати до Італії задля скінчення музично-вокальної освіти, — але становище його абсолютно критичне; за браку коштів не тільки подорож до Італії йому недоступна, але не можливо навіть саме звичайне існування...”

Читаю те все раз, другий і третій — і дивлюся на хлопячо молодецьке лице Пасічинського та на його повні вислову очі і — мовчу. Опять стаю думати про Версаль, Україну, пана Клемансо та царсько-московських большевиків, які хотіли б ще раз докласти залізу руку на уста України, і мовчки тішуся зза того, що ні пан Клемансо, ні царські большевики не скасують ніколи Льюенґріна. І чогось від серця, з душевної потреби прошу:

— Дозвольте ж вчути той Ваш голос.

І от комнатою, дуже просторою комнатою стають нестися звуки з “Pagliacci”, з “Die Entführung aus dem Serail”, з “Così fan tutte”, з “Lohengrin” та з “Pique Dame”. Мій господар щедрий, як всякий великий талан. А крізь отверте вікно бачу, як на поверхах каменіць напроти нас збирається в кілька хвилин ціла аудиторія і слухає з увагою, з напругою, з захопленням слухає...

І несвідомо вичувається все те, про що читалося у славних професорів: і мяккість і солодкість і срібло і сталеву силу. Сталеву — бо хоч дуже простора комната, то видатніші форта нашого співака її трохи не розсаджують. І чую, як там ці чужі — аплъдують, довго і горячо. Чужі, принагідні, раз один стрічаючіся з нами люде.

А свої? А ми?

Українці! Не давайте загинати своїм талантам! Не лишайте на розстаях безпомічної самоти потрібуючих допомоги художників з під прапора народнього мистецтва, відаючи, що сьогодні наш кожний талан — це наше одиноке, чародійно-могутне, проти ворога страшливе побідоносне оружжа.

Головно ж слово нашої пісні.

Наші співаки.

Але вибраним талантам між ними хай помагає ціле громадянство, бо творчість їх стане радістю цілого громадянства.

Чи мають помагати чужі?

І так собі купувати Юдовим золотом наших людей, як купили собі Адама Дідура?

Ні, Українці!

На те ми нині своєдержавний народ, щоб для потрібуючих наших синів з-під стягу Мистецтва було золото своє — золото України.

Воля, т. IV, ч. 2 (Відень, 1919/11 жовтня) 59–61

* * *

Зацікавлення церковним співом та його історією у Теодора Пасічинського з'явилися ще під час навчання в перемиській гімназії, а може й раніше — ще в рідному селі Макуневі, де, очевидно, співав у церкві та, як згадувалося вище, ймовірно навчався літургійного співу за рукописним Ірмоломем, що зберігався у місцевій церкві. В Перемишлі керував гімназійним хором і виступав як соліст, а пізніше, вже як питомець Духовної семінарії у Львові, час від часу диригував катедральним перемиським хором, як він занотував у поголоснику других тенорів 1907 р. (див. вище). У Львові мав ширші можливості працювати над науковою літературою з історії і теорії церковного співу, зокрема в добре укомплектованій бібліотеці семінарії¹⁰, а також придбав ряд цінних видань, зокрема знаного російського

¹⁰ Так, у бібліотеці семінарії зберігався примірник *Історії руського церковного пінія* Порфірія Бажанського, який пізніше потрапив до ЛНБ, а 1983 року як дублет був подарований автору цих рядків в обмін на альбом філіграней Ляуцявічюса і тепер зберігається в бібліотеці ЦДМ УКУ. Колекція рукописних книг Львівської духовної семінарії пізніше перейшла до Богословської академії, а нині зберігається в ЛНБ; під нашим керівництвом цю збірку в магістерській праці вивчала й уклала каталог студентка УКУ Марія Мудрик «Рукописна

дослідника грецької і русько-української сакральної монодії за нотолінійними ірмологіями отця Івана Вознесенського¹¹: *О современных нам нуждах и задачах русского церковного пения* (1899), *Общедоступные чтения о церковном пении*, *О церковном пении Православной Греко-Российской церкви: Большой и малый знаменный распев*, вып. I, *Церковное пение Юго-западной Руси по нотнo-линейным ирмологам XVII и XVIII веков*, вып. I–III, *О пении в православных церквях Греческого Востока*, *Образцы греческого церковного осмогласия*, *Образцы осмогласия распевов: киевского, болгарского и греческого*. З іншими працями Вознесенського, очевидно, ознайомився у бібліотеці свящ. Володимира Садовського (1865–1940), диригента й активіста на полі церковного співу¹². Частина з цих книг сьогодні зберігається у бібліотеці Інституту церковної музики УКУ з печатками отців Теодора Пасічинського, Володимира Домет-Садовського та Степана Рудя¹³.

Теодор Пасічинський один з перших в Галичині й Україні намагався дослідити цілісну історію русько-українського церковного співу й осмислити його витоки у візантійській спадщині. Ці обидві його статті були частиною ширшого дослідження, яке планував видати окремою книгою.

Своє дослідження розпочав ще як питомець духовної семінарії у Львові і продовжив після висвячення у Перемишлі. Та Перша світова війна не лише призупинила цю працю, але й круто змінила його кар'єру і він обирає шлях оперного співака.

Статті написані з відчуттям потреби глибше зрозуміти сутність церковного співу, осмислити його значення та роль в літургійній практиці Церкви і духовному житті рідного народу. А патетичний тонус викладу промовляє за велику заангажованість у справі розвитку мистецької культури літургійного співу.

збірка бібліотеки Богословської Академії у Львові довоєнного періоду та місце в ній богословських та богослужбових праць» (Львів 2005).

¹¹ Свящ. Іван Вознесенський (1838–1910) походив з Костромської губернії в Росії і багато років служив у Ризі. А зацікавлення власне українським церковним співом і нотолінійними ірмологіями без сумніву з'явилося за ініціативою рідного брата Миколи Петрова (1840–1921), проф. Київської духовної академії і видатного дослідника рукописної книжності київських бібліотек (див.: Ю. Ясіновський. Іван Вознесенський // *Мистецтво України*. Енциклопедія I. Київ 1995, с. 365; О. Шевчук. Неутомимый труженик певческой нивы протоиерей Иоанн Вознесенский // *Науковий вісник НМАУ*, т. 88. Київ 2009, с. 107–127).

¹² П. Медведик. Володимир Садовський // П. Медведик. Матеріали 1993, с. 441–441; Я. Горак. Маловідома постать української музичної культури // *Вісник НТШ*, 37 (2006) 27–29; див. також статтю Горака у цьому числі нашого збірника *Καλοφωνία*; Я. Горак, С. Тихий. Музична бібліотека Володимира Садовського // *Українська музика* (2014/3) 65–95.

¹³ Отець Степан Рудь (1883–1963), проф. літургики і церковного співу Львівської богословської академії.

Багато уваги присвятив теоретичним питанням церковного співу, зокрема метриці, й тісно пов'язаними з нею формальним структурам, ладовій організації, виконавським питанням.

За античними й візантійськими джерелами викладає важливі тези про велике значення музики і співу в загальному вихованні молоді та у літургійному дійстві Христової Церкви.

Загальна оцінка церковного співу в Україні позначена характерним для його доби поглядом на сакральні мелодії як результат впливу народної пісенности, що повсюдно ширилася в добу формування модерної нації. Сьогодні ж такі погляди критично переглянуті й дослідникам чіткіше виразняється залежність русько-українських церковних мелодій, особливо в ірмосах, від візантійських, що, зокрема, спеціально досліджував Мирослав Антонович¹⁴.

Вперше досить ґрунтовно коментує музично-теоретичну абетку *Алфавіт ірмологія*, що з'являється у друкованих нотних ірмологіях, починаючи з почаївських видань, а також подає бібліографічний список нотно-літургійних книг — від почаївського видання Осмогласника 1793 року і закінчуючи *Напівником* Ігнатія Полотнюка 1902.

Часом виказує залежність від російської історіографії і некритично переносить власне російські реалії на український ґрунт. Зосібна часто вживає суто російський термін *крюкова нотація*, а звідси *крюковий спів*, тоді як в Україні послуговувалися поняттям *кулизмяна нотація*, що особливо виразним є в київських музикальних граматиках.

Тож статті о. Теодора Пасічинського потрібно оцінювати як один з перших зразків осмислення нашої історії церковного співу. Чимало фактів і спостережень заслуговують на увагу і виказують його вдумливі та серйозні наміри. А при цьому висловлює жаль, що у нас «не ціниться зовсім тих, що дослідями співу церковного займаються!» (Сьогодні в цьому сенсі, на жаль, мало що змінилося...). Можливо, що саме ця обставина змусила молодого дослідника покинути наукову працю й зануритися у виконавську сферу, де швидко здобув визнання і славу.

¹⁴ М. Antonowycz. *The Chants from Ukrainian Heirmologia / Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap*. Bilthoven: A. B. Greyhton 1974; див. також окремі статті: Die byzantinischen elemente in den Antiphonen der Ukrainischen Kirche // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1959, 43 / ред. Karl Gustav Fellerer. Köln 1960, с. 8–26. (укр. перекл.: Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // М. Антонович. *Musica sacra*, с. 21–38); Ukrainische Hirnen im Lichte der byzantinischen Musiktheorie // *Musik des Ostens* 5 (1969) 7–22 (укр. перекл.: Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // М. Антонович. *Musica sacra*, с. 39–55) та ін.

Очевидні помилки й друкарські огріхи виправлені без зазначення. Уточнено чужоземні написання, зокрема грецькою і латинською мовами, а цитати з цих мов перекладені українською мовою. Також уточнено бібліографічні поклики.

Юрій Ясіновський

* * *

Теодор Пасічинський

ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД РОЗВОЮ ЦЕРКОВНОГО СЬПІВУ НА РУСИ

Нема другого народу на світі, щоб тільки сьпівав, як Русини. Кожда хвиля розвою народного житя, кожда важнійша подія, зустрічаєсь у нас піснями так, що навіть увійшло в пословицю: «чи біда, чи радість, Русин сьпіває». Коли ж так, то хто хоче пізнати розвій духового житя Русинів, мусить докладно розібрати зміст пісень, мусить передовсім перестудіювати пісні, бо они є наче зеркалом, в котрім відбиваєся жите того народа, що їх сьпіває. Та не маю на думці писати про сьпіви народні, все-таки однак треба зазначити, що між народними і церковними піснями заходить тісна звязь. Побачимо, що мельодийність руских церковних пісень має свою основу не деінде, але якраз в піснях народних.

Сьпів рускої Церкви має багато такого, що є виключно его власністю та що іно ему питоме. Він тим цікавіший, що іно в дуже слабеньких зарисах знаний ширшим кругам.

На цілість понятя «сьпів» складаєсь: текст і мельодия, тому подам огляд розвою і тексту і мельодії.

Для легшого перегляду поділю цілий період часу від перших початків християнства на Руси по нині на чотири доби. Ті доби будуть мали основу в розвою і зміні церковного тексту, а попри тім буде узгляднений і вияснений розвій сьпіву. Після ріжних жерел тексту і сьпіву церковного можна доглянути чотири доби розвою тексту, а через се почасті і сьпіву.

Перша доба обнимає X в. до XIV в. — се доба первісна, доба розвою.

Друга доба триває від початку XV в. до початку XVII в. — доба стара, доба занепаду.

Трета доба триває від початку XVII в. до половини XVIII в. — доба середна, доба відродження.

Четверта доба триває від другої половини XVIII в. до нині. Се доба нова, доба розвою церковного співу під впливом найновіших здобутків музики.

Деякі музики-писателі ділять цілий сей протяг часу по нині ріжно, н. пр. о. П. Бажанський ділить на три епохи (іно після розвою тексту¹⁵). У о. Бажанського трета епоха триває від XVIII в. до нині — то в таким разі хіба цілком не узгляднений в історії церковного співу сей переворот, який заподіяло уведенє лінійного нотного систему. А коли о. Бажанський сам признає сей переворот¹⁶, то чому не узгляднює єго в історичнім поділі на епохи? Се ж річ не малої ваги, бо від введеня церковного співу на основі лінійного нотного систему, все старє перероджуєсь, все іде иньшим шляхом.

Перша доба

Текст сеї доби був первісно майже виключно грецький. Русини прийняли християнство по грецькому обряду і вже в перших часах певно мали якісь церковні пісні. Пісні сі — оскільки можна догадуватись — були зладжені на лад народних, поганських, руских пісень. Але, які властиво були они, не знаємо. Того не подають старинні рукописи, а наукові розсліди про церковну музику нічого певного о тім не говорять. Князь св. Володимир привіз зі собою (з Корсуна¹⁷) священників і співаків. Співали они на два хори. І якраз ті співакі Греки були першими учителями церковного співу на Руси. Звали їх дидасками, доместиками, демественниками або причетниками. Один між ними був все найстаршим, провадив хором, дбав о правильний і стрійний спів, зачинав співати («запівав»), а звали єго реєнтом або великим доместиком. Від них названий спів сєго часу домественним або демественним. Сей спів опирався на вісьмох гласах, що становили неначе б осібні тонації. Зладжений він був на взорах Єфрема, зглядно Дамаскина і був первісно — здаєсь — на один або може на два голоси.

Доместики були родом Греки, або Болгари (пізнійше, доперва в другій добі) і они дали властивий напрям церковному співови. Та не треба

¹⁵ П. Бажанський. *Історія руского церковного пінія*. Львів 1890, с. 9–12.

¹⁶ П. Бажанський, *ibidem*, с. 26: «Такій род писаня, назв крюків, нот, співаня дуже строго одграничений до 17 в. ніякому впливови захода не подпав. Ті знаки, назви христ. церк. пінія на Руси держались по 17 в. доки їх не заступили лінійні квадратові ноти, знаки и назви. Перелом в історії музики незвичайний. Число 900 знаків і назв переродилося нечаянно в кільканадцять знаків нотних, а в 6 всего назв».

¹⁷ Др. Огоновский. *Хрестоматія староруска*. Львів 1881. «Из лѣтописи Несторовои», розділ 10 під заг. «Хрещенє Володимира и всеи Руси», с. 123–131.

думати мов би той сьпів був такий як нині. Він був простий, поединчий, протяглий, старався ділати більше на серце, як на ухо, але мимо того був милозвучний, бо розвивався на народних мьльодиях.

За князя Ярослава процвітав церковний сьпів ще красше, а то завдяки старанням самого князя. Правдоподібно тоді повстав сьпів на три голоси: 1) верх (primo), 2) путь (secondo), 3) низ (basso). Мьльодії записували тепер в ноти, а при тім багато дечого переміняли на лад народних пісень. В найдавніших нотних книгах всі ноти є дуже подібні, доперва в XII в. виступає виразно кілька родів нот. Перші церковні ноти були безлінійні, писались над текстом. Они звалися на Руси знамена (знаки), а писались «въ столпахъ» (споений і звинений в трубку аркуш); се стовпове писанє походить з IV в., з часів Атаназія Александрийского. Знамена писались крюками (знаками). Була се скоропись нотна, походження східного. Крюки уживались у східних народів довго ще перед Хр., а знаками крюків був з початку альфабет. Але з часом множилися мьльодії, більшало і число тонацій (а кожду нову тонацію і мьльодию записувано новими крюками) так, що вкінци букв альфабета забракло. Проте зачали дописувати ріжні значки, точки, крисочки, гачки і т. д. До сего треба додати, що се відносилося щодо сьпіву, бо ноти інструментів писались цілком иньшими значками. З того можемо зрозуміти, кілько було потрібно тих нотних значків. Та з часом слід букв загирався через ті додатки так, що годі було їх відчитати; замість букв вийшли дивачні гачки, кривульки і т. и. і якраз ноти такого рода звалися на Руси крюки (на заході невми) Сю гадку, що дивачний вид крюків вийшов не з чого иньшого, а з неточного переписуваня значків, потверджує остережене митрополита Киприяна з XIV в.¹⁸ Митрополит сей під строгим гріхом забороняє всякі перекрученя, отже зле мусіла стояти справа з переписуванем, если митрополит береса аж до таких средств. Та не треба думати, мов би крюки були однакові всюди, у всіх народів. Крюки були часом подібні та або означали иньші тони, або тони иньшого гласа так, що кождий народ мав свої осібні, питоменні крюки¹⁹. Деякі музики приписують винайдене крюків Єфремови, від котрого переняв і улпшив їх Дамаскин. Але ся гадка неправдива, бо крюки були давно перед тим, а згадані два музики церковні іно їх приняли, усовершили і ужили до церковного сьпіву, а через се подали до загального уживаня.

¹⁸ Др. О. Огоновский. *Хрестоматія староруска*, с. 262. Слова зі Службника митроп. Киприяна (в Послісловію): *ѡще ктѡ восхѡщетъ снѡ книги преписувати, смотрѡй не приложити или отложити ѡдино нѣкое слово, или тычкѡ ѡдинѡ, или крѡчѡчки, ѡже сѡтъ подѡ строками въ радѣхъ, ниже перемѣнити словоу нѣкотоу* і т. д.

¹⁹ R. G. Kiesewetter. *Geschichte der europäisohen-abendländbischen Musik*. Leipzig 1834; його ж. *Die Musik der Araber*. Leipzig 1842.

Щодо числа крюків, то оно було у різних народів різне як і сам вид крюків був різний. Forkel²⁰ каже що Греки мали 990 крюків; інші, що аж 1620 крюків. Руских крюків було до 900. Були они двоякі: знаменні-столпові і кондакарні, якими писались іно кондаки. Крюки знаменні були виразніші, кондакарні більше зложені.

Крюки були щодо краски чорні і червоні. Червоні крюки звалися «киноварці»; они приходять доперва в XVI в. Крюки були або для одного тона оден знак, і такі звалися одностепенні, або для кількох тонів ті самі і ті звалися многостепенні. Многостепенні для двох тонів звалися «тиха», «борза», «голубчик тихий», «скамейца» і т. и.; для трох тонів звалися: «чашка», «повна», «стріла подводная» і т. и.; для чотирох тонів звалися «дербиця», «сложите» (з запятою, або подверткою), «стріла поїздная» і т. д. Але крім того були часом при крюках різні додатки н. пр. точка, дашок, кільце. Они означали висоту, степеня тона, рід, міру і т. д. В XVI в. для означеня висших тонів дописували попри ноти чорної краски (чорні крюки) нотки червоні «киноварці». Писалися они маленькими буквами кирилиці. Ті червоні нотки, кинноварці, звалися також «помітки Шайдурова», по імени славного руского церковного музика з XVI в. Помітки указують на висоту тона, темпо, деклямацію і т. д.²¹ Щодо назв, то треба замітити, що були они всілякі, але не означали того, що нинішні нотки: с, d, e, f, g, a, h. Назви крюків мали значеня окреме, само в собі н. пр.: «дербиця», «паук», «чашка», «палка», «ковбик», «челюстка», «стовпця», «стріла», «голубчик»²² і т. и. Нині утримались крюки ще іно в церкві царгородській, у Вірмен (місцями) і у старовірців в Росії.

Перші нотні книги на Русі містили съпів записаний іно на один голос, прочі голоси добираю на слух.

Крюковий съпів грецький уступав поволи. І так вже за князя Ярослава був також крюковий съпів церковний, руский. Але від часу до часу все ще можна було почути съпів на лад грецький і по грецьки, передовсім по більших церквах під час торжеств. Було і так, що один хор (крилос) съпівав по руски, а другий по грецьки.

²⁰ J. N. Forkel. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig 1788.

²¹ Граматику крюків написав А. Мезенець (див. сучасну публікацію: А. Мезенець и прочие. *Извещение ... желающим учиться пению (1670 г.)* / введ., публ., перевод. Н. П. Парфентьев; коммент., исслед. З. М. Гусейнова. Челябинск 1996).

²² Щодо крюків, то тут подано також дещо із сего, що оповідав пок. Павло Федьков, дяк в Малих Мокрянах [сусіднє село біля Макунова, де нар. Пасічинський — ред.], дуже добрий съпівак і знаток церковного співу. Він умер 1902 р.» [на сторінках *Дяківського Гласу* серед некрологів дяків і церковних співців Федьков не згаданий; ймовірно, був православним, а оскільки добре знав невменний нотопис, то, мабуть, був вихідцем із старовірів, які утримували й продовжують утримувати в літургійному співі цей давній нотопис — ред.]

Нині, якби на спомин тих часів, лишилися ще слова: Ἄξιος, Κύριε ἐλέησον, Εἰς πολλὰ ἔτη δέσποτα, Χριστὸς ἀνέστη, Ἄγιος.

Що до хорів, то они співали на переміні, часом оден о октаву висше від другого, або одну часть співав хор мужеский, другу жіночий. Та сего не знаємо певно, можемо однак на се вносити з того, що так було на Сході.

Які хори були за Володимира — не знати. За Ярослава вже спів церковний звесь «пініе ангелоподобное», а навіть «трисоставное». Та знов годі дійти, в чім полягала та ангелоподобність, а властиво трисоставність, бо ангелоподобність майже певно означала, що спів був милозвучний. Деякі музики²³ кажуть, що се означало хор на три окремі голоси. Тої самої думки є і о. Бажанський²⁴. Інші, н. пр. Дм. Разумовський²⁵, не добачає ще в XI в. триголосного хору. Він каже, що хор на три голоси звався (в XVI в.) «трисрочное пѣніе».

В хорах співали не іно півці церковні, але і світські люди, навіть князі і бояри дуже радо співали, а навіть попирали спів. Деякі княжі родини дуже пильно занималися наукою церковного співу. Після старих літописий князь Володимир Мономах приказав всему військови співати перед борбами «Господи помилуй» — а навіть і сам співав.

До нотних церковних рукописий належать: Ирмольогіони, Кондакарі (з особними крюками), Мінеї, Параклітики, Стихирарі, Триоди і и. книги нотні²⁶ списували священники, монахи, півці. При переписуваню часто додавали нові пісні — з підписом того, хто уложив, але так, що іно текст підписували під готові вже гласи; через се число пісень більшало, хоч не змінювалося число гласів.

Щодо самих мелодий, то мелодії грецкого походження були дуже довгі, бо на одно слово припадало часом 14, 16 або і більше тонів. В грецких нотних книгах можна побачити місцями деякі дописи, котрих значеня не знаємо н. пр. до стихир є місцями дописане τερρεττ або τερρουτερρεττ, до причастників νενενα.

Деякі музики думають, що сі слова не входили в текст пісень і були наче самовільним припівом. Н. пр. о. Бажанський наводить такий факт²⁷: «в атоньскім монастири св. Пантелеймона на праздник 27 юнія 1859 р. по скінченю литійних стихир (розказує путник) один півець 10 минут співав

²³ О. Смолодович. *Литургия*. Киев 1861.

²⁴ П. Бажанський. *Ист. рус. ц. п.*, с. 47: «Ми рішучо того переконаня, а попере нас і Смолодович, що т р и с о с т а в и ... значило спів на 3 окремі голоси, терцет».

²⁵ Дм. Разумовський. *Церковное пение в России*. Москва 1867.

²⁶ В. Металлов. *Очерк истории православного церковного пения в России*. Москва 1893.

²⁷ П. Бажанський. *Ист. рус. ц. п.*, с. 10.

«дидирайрай» живо і весело». Зі сего можна вносити, що ті дописані слова були самовільно додані і вказували, що в тім місци можна *ad libitum* засьпівати собі кілька разів н. пр. «нененене — нананана», або щось подібного, що було з боку дописане.

Дописи є і при славянських, руских мельодиях. Найчастіше приходиться додаток «леге» (при величанію). Деякі думають, що се від слова латинського «lege» = «читай» т. є встав ім'я сьвятого. Та наш музик о. Бажанський каже, що се припущене не має основи, бо на такі случаї є у Русинів своє слово «имярекь». Крім того можна побачити денедє дописані слова «нена», «хавуа». О тих словах можна сказати то, що й о попередних.

Друга доба

Вже при кінци першої доби читанє тексту не було цілком правильне. Можна се вносити з того, що 1274 р. установлено осібних учителів, півців і дяконів, котрі мали учити наряд поправно читати. Та справдішне замішанє настало доперва в добі другій. Кождий сладкопівець читав і сьпівав «після якоїсь славної школи», а се було властиво «після власної школи».

Вже в XV в. зачинають деякі читати: ъ = о; ь = е²⁸; букву «г» дуже часто опускали або стягали зі слідуючими самозвуками, але так, що єго майже не було чути; часом о = а; деколи перекручували л = г; місцями «с» опускали. Н. пр.: «Господи помилуй» читали «Осподи помілой» або навіть «Оподи паміги»; «Сьгрѣшихомъ» читали «согрешихомо» і т. и. Се що до читаня, а що до сьпіву — правдива вежа вавилонська. Гласи з почину так красні, милозвучні, мельодийні, змінилися не до пізнаня. Дм. Разумовский каже, що причиною такої зміни були дяки-недоуки і приватні учителі церковного сьпіву, з котрими можна в XV в. всюди подибатися, о. Бажанський знова твердить, що причиною сего було ложне упередженє особистої музичної учености.

Все таки між учителями були і деякі глибоко учені музики н. пр. в XV в. Григорій Цамвлак, компоніст церковних і світских пісень, в XVI в. Иван Шайдуров в Новгороді, Сава і Василь Рогови, оба брата з Новгорода. Василь приходиться часом під назвою черця Варлаама. Оба они були добрими сьпіваками, музиками, компоністами і славними учителями. Їх учениками були Феодор, званий Християнин, священник, сьпівак і компоніст; Иван Нос, князівский сьпівак; в XVII в. Стефан Голиш, що опісля

²⁸ В тексті у = о, що є очевидною помилкою, яку виправляємо. Інші приклади стосуються московської півчої практики, яка в Київській митрополії не мала поширення, а тому літеру ять (ѣ) згідно російської вимови слід прочитувати як є, тобто «согрешихомо» (ред.).

і сам був учителем церковного сьпіву; Теодор Сидорович, славний знаток сьпіву, у Львові при ставропігійскім братстві²⁹. В Київі славні були сьпіваки: Теодор Тернопольский, Яків Ілин, Стефан Тимофіїв, Іван Нектарів і и. Загально знаними учителями київськими були Йосиф Загвойский, Мелетий дякон, Тихон чернець та много ин.

На жаль замість до ліпшого завертала справа церковного сьпіву ще до гіршого. Бо коли в XVI в. обсаджено крилоси — для поправного читання і сьпіву — дяконами, священниками вдівцями і «ліпшими» півцями, то все обернулося до гори корінем. Не іно, що зле читали і сьпівали, але захотіли самовільно скоротити всі богослуженя. В тій цілі читали часом й кілька частий тексту рівночасно³⁰. — Можна собі представити, як се виглядало! Дперва в другій половині XVI в. церковні власти задумали усунути сей нелад і скоротили дещо, а дещо не сьпівано вже, іно читано. В сей спосіб переведено першу реформу сьпіву церковного в XVI в. Від тепер дуже часто посилали дяків на науку сьпіву до Молдавії, особливо з Галичини (звідки то посилено кожного року шістьох).

В тій добі заходить також цікава зміна між вандрівними сьпіваками, котрих називали на Руси «каліками»³¹. Убиралися каліки в широкі убраня, на голові носили крисаті капелюхи, на плечах торби, а на ногах каліги (рід обува) — і як раз від того обува виводить Безсонов їх назву. В руках носили велику, суковату палицю, часом який інструмент музичний, а від XV в. галузки з оливного дерева на знак паломництва.

Часто звуться они сліпими. Та сліпота їх прибрана. Сьпів їх був поважний, отже щоб не помішати собі чим із вні і щоб собі додати більшої поваги, замикали очи.

Порівнати їх можна зі сліпцями-сьпіваками старинних народів. Були каліки, сьпіваки духовних пісень і каліки, сьпіваки сьвітських пісень. В другій добі, т. є в XV в., сьвітські каліки виступають як сьпіваки історичних дум, а пізнійше як паломники, богомольці, просячі запомоги на подорож до сьвятої землі, а тим самим сьпівають они вже пісні духовного змісту. Они мали великий вплив на церковних сладкопівців, о чім буде мова пізнійше.

²⁹ В документах архіву львівського братства про Теодора Сидоровича мовиться лише як учителя братської школи і без згадки про його музично-співну діяльність (див. наше спростування цього факту в коментарі до перевидання праці Бориса Кудрика *Огляд історії української церковної музики*. Львів 1995, прим. на с. 107 — ред.).

³⁰ Це так зване *многосласіє*, яке розповсюдилося в Московії і затрималось там до кінця XVII ст. (пор.: *Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост. текстов, переводы, вступ. статья А. И. Рогов*. Москва: Музыка 1973, с. 77–80, 87). На українських і білоруських землях така абсурдна практика не була відома (ред.).

³¹ П. Безсонов. *Калики переходже*. Москва 1861 і 1863.

Трета доба³²

З початком XVII в. зачинаєсь нова доба. Виступає тепер цілий ряд співачків, музиків, котрі хотіли перевести цілковиту реформу церковного співу. Для переведення сеї думки була вибрана 1552 р. осібна комісія, зложена з 14. учених церковних музиків-знатоків.

Між иньшими належав там новгородский єпископ Нікон, славний співач-знаток і приклонник церковного співу.

Тут була порушена справа «хомового пінія». Хомовим пінієм звав ся неправильний спів церковний в 2-ій добі, в котрій не читали, не наголошували і не співали як належить, а через се ритм був невластивий, а мелодія неправильна. Знаний є один славний співач Логін, котрому архімандрит Дионізий все закидав, що «добре співає, іно оксії не захоує». Се був хомовий співач.

Але комісія чотирнайцятьох не полагодила справи, бо настала зараза, а через се комісія мусіла роз'їхатись. В недовзі потім зібралась знов комісія шістьох. Здаєсь що до тої комісії належали музики писателі: Стеф. Дмитрів і І. Матвіїв. Ті поправили читане і спів церковний в дусі стариннім, а що найважнійше — записали все в крюки. В той спосіб поправлено в короткім часі все то, над чим було в другій добі тільки біди. Весь нелад усунено.

Та в недовзі мали уступити всі праці на полі церковного співу з доби третої перед здобутками музики доби четвертої, найновійшої.

Четверта доба

У другій половині XVI в. винайдено ноти лінійні. Настала нова доба для церковного співу. Наші крюки оказались менше практичними, а попри се – правду кажучи — були вже трудні, тож і не диво, що рускі музики взяли зараз до записуваня церковних пісень в лінійні ноти.

Місто 900 руских крюкових знаків вистарчило тепер всего шість: ut, re, mi, fa, sol, la. Всі пісні переписувано на новий лінійний систем. При переписуваню користувались композитори-перекладачі не лиш тим, що було записане, але і тим, що чули від перехожих богомольців (давних «калік») – багато пісень справляли навіть після того, що дораджували наші вандруючі співачки. Через се в наших церковних піснях тільки ніжного чуття і гармонійности, бо сей спів опертий на народних основах, збудований на народних мотивах.

³² Матеріал цієї третьої доби стосується виключно московської традиції й до Київської митрополії не має жодного відношення (ред.).

Пригляньмося тепер історії тих нотних назв, які являють ся вперше в четвертій добі. Мав їх винайти чернець Guido d'Arezzo (що жив еще в XI віці). Деякі музики кажуть, що він не винайшов лінійного нотного систему, лише назви тонів: ut, re, mi, fa, sol, la — після початкових букв латинського гимна в честь св. Йоана Хрестителя (опікуна церковної музики). Пісня ся була так уложена, що кожда слідуоча строфка сьпівалась о тон висше попередної:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve pollute
Labia reatum

Sancte Ioannes!³³.

З пересьпівуваня тих нот вийшла так зв. сольмізація. Коли введено нотний лінійний систем, то назви Гвідона лишилися. Та мимо того, що було всего шість основних тонів і шість назв, сей систем завдавав ученикам много труда, бо з тих шістьох тонів треба було творити ріжні тонації (так як і осмитонні), а через се один і той сам тон мав по дві назви. Спідний тон нотного систему названо (здаєсь Гвідоном) гречкою буквою «Г» — а зі сего вийшла і назва скалі «гамма».

Порівнюочу таблицю всіх тонів сего нотного систему зладив Dehn³⁴. В системі Dehn-а є назви грецкі, латинські і Гвідона, так що один тон мав у него звичайно три назви. Н. пр. a = la, mi, a і т. д.

Однак мимо того, що заведено лінійний систем, трудности були великі. Для улешеня в шуканю нотних назв, видумано тоді «гвідоньску руку». Так представляєся істория лінійного нотного сьпіву. Пригляньмось тепер ірмольогійному сьпівови.

І р м о л ь о г і й н и й с ь п і в — се витвір кільканайцятьох столітій; він цілком независимий від сьпіву сьвітского, і хоть видом нот подібний до него, то в самій річи є зовсім інакше збудований і опираєся на цілком иньших основах.

В теперішнім церковнім сьпіві уживаєсь тринадцять тонів ріжної висоти. Тон виражаєся на письмі нотою **зна́ма**. Ноти є розміщені на п'ятих лініях (основних) «пятилінія», на одній лінії надписаній, одній підписаній і на шістьох межилініях. Пятилінія звесь в церковнім язиці **пѣнточѣртїѣ** (пентаура́мма, pentagramma), лінія, **чѣртѣ** (ура́мма, lineola), межилінія,

³³ Ісідор Дольницькій. *Гласотъснецъ*. Львів 1894, с. 5.

³⁴ S. W. Dehn. *Theoretisch-praktische Harmonielehre*. Berlin 1840, с. 10–12.

междочертїє³⁵ (spatium). Тих тринадцять тонів ділиться на чотири чвірки «четвериці»³⁶ (по чотири тони).

Та як може бути чотири четвертиці, если є лише тринадцять тонів? — Се дієся так, що послідний тон попередної «чвірки» є рівночасно першим тоном слідуючої; примір:

1. Ут ре мі фа соль ля.
2. Ут ре мі фа соль ля.
3. Ут ре мі фа соль ля.
4. Ут ре мі фа

Конечно треба знати положене четвертиць, бо кожда четвертиця є основою висоти строю якоїсь пісни. Є три роди висоти строю: 1) стрій середний (на примірі зазначений: 2), 2) стрій низкий (зазначений: 1), 3) стрій високий (зазначений: 3). — Є ще і четвертий стрій (зазначений: 4), але він неповний (бо — як бачимо — не має sol і la), а до того сей стрій приходить звичайно в полученю зі строєм 3, тому его не узглядняєся. В церковних книгах так зазначена ся різниця строю: Произносится же кáждо (нота) тройственнo, сїѣ ѣтъ: Глáсомъ срéднимъ, вѣшшимъ, ѿ Нíжнимъ³⁷.

Отже перед співанем треба пізнати положене пісни. Крім сего треба конечно знати віддалене між нотами. Межи двома нотами (ідучи по черзі в гору або в діл) може бути відступ цілого тона або півтона. Півтони є в кожній четвертиці межи мі-фа. Після сьвітських нот обем всіх тонів уживаних в церковнім співі виглядає так:

C, D, E, [1/2] F, G, A, [1/2] B, c, d, [1/2] es, f, g, [1/2] as.

Ноти можуть мати почвірний вид:

1. 2. 3. 4.

³⁵ Дольницькій. *Гласопѣснецъ*, с. 4.

³⁶ Себто *тетра хорди* (ред.).

³⁷ *Осмогласникъ*. Львовъ 1858, під заголов. *ѿлфавітъ Ірмологііаніа*.

1 = «тактъ», 2 = «полутактъ», 3 = «чверть», 4 = «получверть»³⁸. До ноти деколи додана точка з правого боку. Ся точка збільшає вартість ноти о половину.

Що до виконання, то дехто поступає так: такт витримує на два удари, півтакт на один, чвертьтактів іде на один удар два, а півчвертьтактів чотири. – Найліпше оброблений підручник нашого церковного співу, виданий в латинській мові³⁹, так говорить про виконане нот: «*Quidam cantores Slavici ... exequuntur cantica eodem modo, qui adhibetur in Musica Europaea moderna ... et tribuunt notis valorem temporis fixum ac determinatum. Ita considerantes ipsi superadditas notas unam esse dimidiam praecedentis incipiendo ab ultima*⁴⁰ ... *Sed modus iste canendi seu metiendi tempora, tam in cantu Graeco-Slavico aut Graeco, quam in omni classe cantus typi orientalis est erroneus eo, quod ita rhythmus evadat durus et absque elasticitate, et demat cantui pulchritudinem suae particularis formae et specialis characteris ... Nimirum exequendae sunt notae valore temporis, quod eorum nomina indicant ... breves haerendo breviter ... rapidae cum rapiditate*»⁴¹. — Автор радить дальше⁴², щоб місто невластивого церковному співови витримування нот, переходити з *crescendo* на *decrescendo* і на відворот лучити всі тони одної фрази, виразно наголошувати, то знов рівномірно — взагалі примінитися у співі до роду, характеру і стилю пісні та звернути свою увагу на добре виголошене слів (*dictio*).

Щодо виконання є головно три роди темпа: 1) *кошик*, протяжно (*ἀργός*, *processus fluxuosus et protractus* / хід плавний і протяжний) — в тім темпі

³⁸ Сі назви є в кождім Осьмогласнику і Ирмольогіоні на початку, під заголовком *Ирмольогіиіа*.

³⁹ Joannes de Castro. *Methodus cantus ecclesiastici graeco-slavici et Enchiridion canticorum eiusdem ecclesiae*. Romae 1881, с. 46–47.

⁴⁰ Сей автор називає такт *longa*, півтакт — *brevis*, чвертьтакт — *celer*, півчвертьтакт — *rapida*.

⁴¹ *Переклад*: Деякі слов'янські півчі... співають у такий спосіб, який застосовується в сучасній європейській музиці... і наділяють ноти сталою та визначеною тривалістю. Отож вони вважають, що кожна з цих нот є половинкою попередньої, починаючи від останньої... Але такий спосіб співу чи то вимірювання тривалості як у греко-слов'янському чи грецькому, так і в кожному виді співу східного типу є помилковим, бо тоді ритм виходить жорстким та негнучким, позбавляючи спів краси, що полягає в його особливій формі та особному характері... Отож ноти треба виконувати з такою тривалістю, як вказують їхні назви: короткі тримаючи коротко... а швидкі — швидше (*переклад Ростислав Паранько*).

⁴² *Ibid.*, стр. 50–56, слова: «*Denique, non fiant gestus nec contorsiones aut capite, aut ore, aut oculis, aut corpore dum canitur: positio favorabilior, dignior ac decentior est naturalis...*» (Врешті, під час співу не слід робити ні жестів, ні поз чи то головою, чи то устами, чи то очима, чи то тілом: зручнішим, гіднішим та пристойнішим є природне положення... — *переклад Ростислав Паранько*).

співають ся догмати; 2) *поскѣръ*, *хѹмса*, *processus brevis aut tenuis* / хід короткий або дрібний) і 3) *оумѣреннѹ*, *мѹт мѹтѡс*, *moderato* / помірно) — в тих двох темпах співаєся тропарі, кондаки і т. п.

Крім сего заборонює *de Castro* всяких непотрібних рухів голови, рук, очий і т. д.⁴³.

Співати треба природно, легко, без вимушення. Через гармонійний добір інших голосів спів церковний вправді тратить свій властивий, питомий, старо-руський характер — однак дозволений втур і супровід басовий в октаві.

Се найважніші основи нашого церковного співу, почавши від четвертої доби. Така будова співу усталилася від введення лінійного нотного систему і ірмольогійних нот.

Своєю милозвучністю перевищає наш спів співи всіх інших обрядів, тимто і звернув він на себе увагу згаданого *J. d. Castro*.

В XVIII віці слідував ряд видань церковних пісень, котрі виказують наглядно, як велике заняте збудив церковний спів (передовсім від другої половини XVIII в.).

Ось короткий огляд замітніших видань:

1793 р.: Осмогласникъ, ѿ великаго ірмологіона...въ... Почаѣвскою Дѣвѣю изданнаго въ кратцѣхъ гобранѣхъ.

1852 р.: Октобнѣхъ гирѣхъ Осмогласникъ, Львов (с. 91, без нот).

1858 р.: Осмогласникъ изъ великаго ирмологіона изъятый, Львов (з нотами).

1866 р.: Пѣсни набожныя подѣ ноты подложенныя, Львов (с. 32).

1868 р.: Пѣснь къ Святителю Хр. Николаю, Львов.

Пѣснь къ Пресвятой Дѣвѣ Богородицѣ.

Пѣснь къ Пресвятой Дѣвѣ Богородицѣ Подкаменецкой, Львовъ.

1874 р.: Литургія св. Іоанна Злат. по стариннымъ напѣвамъ во ирмольогійныи ноты, Львов (с. VII+32, написав о. П. Бажанський).

1879 р.: Осмогласникъ изъ великаго ирмол. изъятый, Львов (с. 330).

1881 р.: Напѣви изъ Божественной Литург. св. Іоанна Златоуст., уложенныи для школъ народныхъ (с. 25, зладив Іс. Воробкевич), видано в Чернівцях.

1886 р.: Богогласникъ, Львовъ (с. 507).

1893 р.: Простопѣніе церковное, Унгаръ (с. 95, написав Іоан Владимір).

1893 р.: Божественная Литургія св. В. В. и Божеств. Литург. преждеосвященныхъ Тайнъ св. Григор. Двоесл., Львов (с. 101, ірмольогійними нотами зл. о. І. Киприян).

1894 р.: Гласопѣснецъ, Іс. Дольницький

і Гласопѣснецъ малый подѣ ноты, Львов (с. 287+VI).

⁴³ *ibidem*, с. 58: «Sumatur cantus, ac si esset recreatio grata, et non labor gravis» (Спів треба сприймати як милий відпочинок, а не тяжкий труд. — переклав Ростислав Паранько).

- 1895 р.: Октоихъ сирѣчь осмогласникъ, Перемишль (с. 91, виданий без нот).
- 1895 р.: Пѣснословецъ, Львов (с. 309).
- 1896 р.: Пѣсни церковніи, Львовъ (вип. I. с. 32, зладив о. Козаневич).
- 1896 р.: Пѣснословецъ малый или изборничокъ пѣсней набожныхъ, Львов (с. 172).
- 1897 р.: Библиотека музыкальна, Перемишль (св. Литургія на Рождество Хр., на Воскресеніє і на св. вел. піст в шістьох вип. зладив о. М. Копко). Той сам автор видав також: Сборникъ церк. муз. сочиненій для 3 или 4 женск. или муж. голосовъ, Перемишль (року нема поданого), а на мужеский хор прекрасно гармонізовану Службу Божу на чотири голоси (особливо красне: «Вѣрую» і «Отче нашъ» — чи видане се друком, не знаю).
- 1898 р.: Молебны часы, Перемишль (с. 43, зладив О. Нижанковский і о. Т. Луцик).
- 1900 р.: Сборникъ церк. народ. пѣсень, Перемишль (с. 30, вип. III. зладив О. Нижанковский).
- 1900 р.: Сборникъ церк. народ. пѣсень, Перемишль (с. 31, вип. II. зладив о. В. Матюк).
- 1900 р.: Вѣнецъ набож. пѣсень, Жовква (с. 80).
- 1902 р.: Напѣвникъ церковный, Станиславів (с. 163, ч. I, зладив Ігн. Полотнюк, примінив тут світські ноти до церковних арий).
- 1902 р.: Народ.-церкові пѣсни, Жовква (с. 27).

Хто приглянеся рухови, який зачався більше-менше около 1850. р. і хто розслідить видання книг до церковного співу, той може добачити змаганя двох цілком відмінних напрямів: одні хочуть задержати чисті пісні без ніякої зміни в дусі стариннім (з ірмольогійними нотами); другий напрям се той, що зміряє переробити церковні пісні на лад новочасної європейської музики (світськими нотами).

Хотяй друге стремліне має ту добру сторону, що познакомлює ширші круги з нашими церковними, старинними піснями — то з другої сторони се змагане не цілком щасливе, бо наукові розсліди доказали, що світський спів основуєся на осмитонних скалях, а наш церковний спів збудований на четверицях, і не дасться цілковито заступити новочасним, штучним світським співом.

Наш церковний спів самостійний, независимий, питомий іно нашій рускій церкві (співи латинські збудовані на цілком іншій системі⁴⁴).

Католицький Вихід (Львів 1906/1, 3) 55–65; 130–136

⁴⁴ Для основніших студій можна найти відповідні підручники, подані в брошурі п. з.: А. Прображенскій. *Указатель книг, брошюр, журн., статей и рукописей по церк. пѣнію*, 2 изд. Москва 1900.

о. Теодор Пасічинський

КОРОТКИЙ ПОГЛЯД НА СЬПІВ ГРЕЦКОЇ ЦЕРКВИ⁴⁵

Старинні греки уважали спів найкрасшим даром богів для людей.

Для зазначення сего цінили не іно саму штуку музики найвисше зі всіх штук красних, але й тих, що музикою займались, уважали чимсь висшим від пересічних людей.

Добре они знали, що не що иньшого, а музика народна була тим елементом, що давав грецкій суспільности жизненну силу і відпорність у всіх борбах.

Ніякий празник родинний, чи громадский, чи всенародний не обійшовсь в Греції без співу і музики!

Платон⁴⁶ виразивсь, що музика змягчує звичаї і обичаї народа і є найкрасшим средством для усталення волі. Але іно в злуці зі співом має музика ті корисні свойства для виховання і образования. Без співу она вводить в душу багато ідей неозначених, тому ослабляє дух, і проте в тій формі непридатна для образования несталоного ще характеру молодежи⁴⁷. Она ділає сильно на уяву людей, плодом уяви є мисль, а виразом мисли є діло. Коли ж музика укріплює людські мисли в замилованю до краси, то тим самим забезпечує мир, згоду і добро в державах⁴⁸. Сократ знова учив, що філософія є завершенем музики, тому на старість і сам взявсь до сеї штуки. Пітагор був такого пересвідчення, що музика підносить душу чоловіка у світ надземний і що молодіж віддана музиці з далека держиться від низкої змисловости.

Непобориму силу і явний корисний вплив музики-співу на людей признала і грецка Церков. Св. Отці якнайкрасше виражаються про спів у своїх письмах, а тих, по котрих надіялись користи на полі церковного співу, попирали на кождім кроці, як свідчать житєписи.

Вистарчить глянути до творів св. Златоуста! О співі кажесь там⁴⁹: «дитя плачуче тихне, умучені находять випочинок, зажурені розраду,

⁴⁵ Розвідка ся є витягом з моєї обширнійшої праці п. з. «Спів рускої Церкви в світлі історії і новійшої критики», яка по викінченю вийде друком. — *Очевидно, ця праця не була завершена і її доля сьогодні нам невідома (ред.).*

⁴⁶ Plato. De republ. III.

⁴⁷ Plato. Legg. II.

⁴⁸ Plato. De republ., tract. de musica.

⁴⁹ *Творенія св. О. нашего Иоанна Златоуста*, том V, кн. I. СПб 1899, том V, кн. I, с. 150–163: Бесіда на псалм 41.

працюючі заохоту» і т. д. Але треба тямити, що в Церкві сьпіваємо, щоб духом піднестись до Бога і в сей спосіб осягнути вдоволене душі. Нічо не скріпляє душі, нічо не відриває єї від річий земских, нічо не наклонює до любви, краси, правдивої мудрости і обоятности на світ так — як сьпів⁵⁰.

Сьпівами славилась особливо Церков всхідна, грецка.

В перших віках християнства була Церков ся не іно розсадником християнства, але в многих случаях численося з нею, як з голосом «Церкви вселенської».

Через се роз'яснене основ сьпіву сеї Церкви і історичні замітки щодо розвою сьпіву у всіх добах, — се все повинно бути інтересом загальним!

В першій однак мірі подібні замітки цінними є для нас, для нашої Церкви, бо в грецкій системі є основи нашого церковного пінія. Без достаточного ознакочленя зі сьпівом грецким ніколи не проясниться сьпів рускої Церкви!

Грецкій сьпів не є оригінальним твором одной тільки гр. нації. Є в нім елементи єврейского пінія храмового, поганьско-грецкого і семітских племен малоазійских.

На доказ сего твердження досить буде навести загально уживаний сьпів псальмів старозавітних, сьпів recitati-vний, антифонний і припівний, та споріднене східних строїв музичних⁵¹. Але тому, що грецкій сьпів у своїх початках майже не до виясненя, бо первістних напівів дуже мало спаслось від загибели, а з єврейскої штуки сьпіву також мало що єсть — годі означити що і від кого грецкій сьпів переняв!

Нотописане

Розріжняємо два види грецких знаків нотних. I) старогрецкі азбучні знаки, і II) знаки крюкові. Ad I. Знаки сі походження фенікійского. Систем нотний з азбуки зладжено так, що кожда буква в иньшій положеню мала иньше значіне, н. пр. писали букви прямо, боком, лежачи, похилено в перід, вигнено в зад і т. д. Крім сего додавано ще всілякі значки н. пр. риски, точки, хвостики, наголоси і т. ин., а під тим всім доперва підписувано слова пісень, текст. Треба однак зазначити одну обставину, дуже важну для оцінки теорії гр. церковного пінія, а се — що всі нотні знаки азбучні вказували іно на висоту тона, але не містили в собі рівночасно міри часу і не подавали відданя, викінчення! Се залежало виключно від півців — так отже

⁵⁰ І. Златоустий, *op. citat.*

⁵¹ Архим. Порф. Успенский. *Путешествие по Египту и в монастыри Святого Антония Великого и Преподобного Павла Фивейского в 1850 году.* СПб. 1856, с. 150—153; Проф. Олесницкий. *Древне-еврейская музыка и пение // ТКДА (1871/IV), с. 377.*

відповідно до всілякого образования і спів мусів примінятись! Часом лиш додавано числа 1, 2, 3, 4, або букви А, В, Г, Δ, — а се мало бути вже мірилом. Всіх знаків нотних було около 900⁵². В рускім церк. пінію лишились сліди сего нотописання в т. зв. «знамени кондакарнім». В грецкій церкві уживано азбучної нотації до VIII в. включно. Ad II. Знамена крюкові — походження сирийско-египетского. На се вказує подібність їх з гірогліфами египетскими. Початок їх сягає ще II в. перед Хр.

Порівнюючу таблицю крюків і египетских знамен зладив Порф. Успенский⁵³. Початок нотації крюкової є в азбучній нотації, а виясниться се так: грецка просьвіта в часах Александра Вел. розширилась на цілий знаний тоді сьвіт. Заразом і музика грецка залунала в найдальших закутках імперії і, розумієсь, зробила велике вражінє, бо (мимо всіх недостатків) перевиспала о много музику всіх тогдішних народів. Загально збудилась тогди охота до науки грец. систему (азбучного). Але гр. язик в таких сторонах як н. пр. Сирия, Армения, Арабія — не був так знаний, щоб всі ним користувались, тому місто грецкої азбуки підставляно всілякі значки (крюки) — і то у ріжних народів ріжні⁵⁴. Яко нотний систем ужито крюків вперве в Сирії, за часів св. Ефрема⁵⁵. В недовзі по тім в цілій Церкві (але в ріжних видах) заведено крюки. Для грецкої церкви примінив систем крюковий св. Іоан Дамаскин, св. Іоан Золотоуст і Козма Маюмский⁵⁶. Значіне крюків змінялось⁵⁷ — але не зазначено сего в теоретичних підручниках, так що нині годі дійти кінця з крюками. Після найновіших дослідів можна доглянути 4 періоди зміни крюків: 1) первісна система Єфремо-Дамаскинська (X в.), 2) сист. візантійська (до XIII в.), 3) сист. зложеня Кукузеля (XIV в.), 4) найновіша сист. XIX віка.

Замітне в крюках, що більшість звернена в ліво. Се вказує на всхідне походженє (де зачинаєсь писати з ліва). Лиш деякі знаки подобають

⁵² Дим. Розумовский. *Церк. пеніє в Росии*. Москва 1867, отд. I. гл. I і II спеціально о знаках, с. 22.

⁵³ Порф. Успенский. *Первое путешествие в афон. монаст.* Москва 1881, ч. II, отд. 2. с. 89.

⁵⁴ И. Вознесенский. *О пеніи в правосл. церк. гр. востока*. Кострома 1896, отд. III, стр. 28.







⁵⁵ Юрий Арнольд. *Гармонизация древне-русского церк. пенія*. Москва 1886, с. 28. — Діло дуже цінне.

⁵⁶ Порф. Успенский. *Первое путешествие в афон. монаст.*, ч. II, отд. 1, с. 373: ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκῆνος καὶ πρὸ τοῦτου ὁ Χρυσοστόμος Ἰωάννης, καὶ ὁ ἅγιος Κοσμάς ὁ ποιητής, ἐποίησαν τόνους καὶ σημάδια ἰ τ. д. καὶ φθεγγόμενου μέλους, ἦγουν... προσφῆσαν πρότερον μὲν τὴν τοῦ νοῦς μελοῦργίαν, δεῦτερονδὲ τὴν τοῦ σημείωσιν γνωριζόμενοι τοῖς μαθητευομένοις ἰ τ. д. [Святий Йоан Дамаскин, а до нього Йоан Златоустий, і святий Косма поет створили ці тони і ноти (і т. д.) і виголошуваної мелодії, тобто... по-перше напів, мелодієтворення ума, а по-друге вказівку, знайому учням (і т. д.)] (*переклав Ростислав Паранько*).

⁵⁷ Дим. Разумовский, opus citat, с. 49; Порф. Успенский, ut supra, с. 381.

на грецькі букви, більшість подібна до рухів руки⁵⁸. А треба знати, що з нот мало хто умів співати! Співали загалом «по пальцях» (на Русі «по слуху»), т. є. проводир хора притулював всі, або деякі пальці, махав руками, тупав ногами і т. ін., а «співачи» знали вже, що він хоче. В ХІХ в. улегшено крюки. Поділено на ідучі в гору і в діл, та стягнуто на 10.

Справлені вже крюки гр. церкви виглядають так:

I. в гору ідучі:		II. в діл:	
1.	 = ἴσον	1.	 = ἀπὸστρηφός
2.	 = ὀλίγον	2.	 = ἐπιούσῃ
3.	 = περισσῆ	3.	 = ἐλαφρόν
4.	 = κεντήματα	4.	 = χαμηλῆ.
5.	 = κέντημα		
6.	 = ἐψηλῆ.		

Викінчене: 1 = незмінне подовжене послідного тона.













2, 3, 4 = підвисшають, а властиво зазначають підвисшене о тон.

5 над 2 = quarta, 5 перед 2 = tertia, 6 в злуці з 2 = quinta і т. д.

1 = знижене о тон. 2 = знижене о два тони. 3 = знижене о terti-ю. 4 = знижене о quint-y і т. д.

Всі інтервали числяться від послідної ноти! З початку пісни числяться від ключа (μάρτηρία).

Се ціла хиба системи, бо ті самі знаки можуть виражати ріжні по висоті тони! Для тінювання і міри часу є иньші знаки:

I.		II.	
ἔχρομα		ἔχρομα	
(міра часу)		(спосіб виоконання)	
1.	 = ἀπλῆ	1.	 = βαρεῖα
2.	 = κλάσμα	2.	 = ἁμαλόν
3.	 = γόργόν	3.	 = ἀντικένομα
4.	 = ἀργόν	4.	 = ψηφιστόν
5.	 = βαρεῖα	5.	 = ἕτερον
6.	 = σταυρός.	6.	 = ἐνδόφωρον.

⁵⁸ Филарет Черниговский. *Истор. обзор. песноп.* Санкт-Петербург 1860, с. 326–331.

Значіне: 1 = щось як наша чверть ноти. 2 = також одиниця нотна, вимагає в голосі tremolo і ritardando. 3 = наша вісімка. 4 = дві вісімкові одиниці віддільно. 5 = павза, неограничена. Яко павзи уживаєсь і ἀλλή. 6 = віддих. В нинішній музиці зазначаєсь віддих V або ‘ між двома словами в горі⁵⁹.

Для початкуючих співаків⁶⁰ підписують під наведеними знаками:

грецьке: πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ.

італійське: re, mi, fa, sol, la, si, do.

На тих знаках відбуваєсь в школах співу сольмізація.

Основи грецьких церк. нотних системів є в далекій давнині — тож розглянемо в тім предметі, так як се найновіші досліди виказують (однак дуже коротенько).

Нотний систем основувався на тетрахордах.

Тетрахорд се група зложена з 4 нот (струн). Будова тетрахордів ріжна була, після сего, чи мав бути тетрахорд енгармонічний, чи хроматичний, чи діятонічний. (Західна музика, в котрій є наче відломки старинної грецької музики, єсть характеру чисто діятонічного⁶¹).

Зачинавсь тетрахорд $\frac{1}{2}$ тоном = дорійский (e $\frac{1}{2}$ f)

був $\frac{1}{2}$ тон в 2-ім степені = фригійский (d e $\frac{1}{2}$ f)

“ “ “ 3-ім “ = лідійский (c d e $\frac{1}{2}$ f).

Два тетрахорди зіставлені зі собою творили лад (modus) τρόλος і то двоякий⁶².

1 κατὰ διεξουξίν если тетрахорди були віддільні.

2 κατὰ συναφήν ” ” ” злучені.

1 тон

ад 1 н. пр. re mi $\frac{1}{2}$ fa sol | la si $\frac{1}{2}$ do re

1 тон

do re mi $\frac{1}{2}$ fa | sol la si $\frac{1}{2}$ do

Тон, що знаходивсь між послідним степенем першого тетрахорда і першим степенем другого, звавсь «роздільним тоном» τόνος διαξεύτινος.

ад 2 н. пр. sol la si $\frac{1}{2}$ do re mi $\frac{1}{2}$ fa

Послідний степен першого тетрах. (do) єсть рівночасно першим степенем 2-ого тетрахорда.

При дослідах тих системів (що творять властиву основу пізнійших “гласів”) треба все тямити, що назви у Греків є (здаєсь з браку знання переписувачів)

⁵⁹ Aug. Iffert. *Allgemeine Gesangsschule Praktischer Theil für: Tenor.* Leipzig 1897, с. 1, зам. 4, 5.

⁶⁰ Вознесенский, op. cit., отд. III, с. 68.

⁶¹ A. Bourgault-Ducoudray. *Études sur la musique ecclésiastique grecque.* Paris 1887. с. 2.

⁶² Юрий Арнольд. *Гармония древне-русского церковного пения,* с. 15.

помішані⁶³: н. пр. енгармонічний = діятонічний, часом противно; лад = голос; часом ні і т. ин.

Ряди октавні повстали в Греції ще за Терпандра (винаходця септіми) і Пітагора (сей мав в перше точно означити октаву, квінту і кварту⁶⁴).

Ряди ці так виглядали:

основні ряди:

I дорійський (e f g a h c d – e)

II фригійський (d e f g a h c – d)

III лідійський (c d e f g a h – c)

похідні ряди (о кварту від основних):

1 гіпо-дорійський від a.

2 гіпо-фригійський ” g.

3 гіпо-лідійський ” f.

рідко уживаний (з браку чистої квінти):

1 міксолідійський від h.

Загально уживано два взірцеві октавні ряди, побіч себе (т. зв. *ήρμοσμένος*). З часом будовано подібні ряди на всіх 12 півтонах октави і названо се *τρόπος*. Основою до нових тонацій послужило 5 середних тонів даного двооктавного *τρόπος*. А зі сего повстало 5 нових ладів о слідуочій будові:

1 дорійський від d

2 йонський ” dis

3 фригійський ” e

4 еольський ” f

5 лідійський ” fis.

Зі сих виведено похідні ряди о кварту в гору, або в діл — отже знов повстало 10 тонацій:

кварта в гору:

1 гіпер-дорійський

2 ” -йонський

3 ” -фригійський

4 ” -еольський

5 ” -лідійський

кварта в діл:

⁶³ Bourgaault-Ducoudray, op. citat, p. 2–7.

⁶⁴ Fr. Bremer. *Lexikon d. Musik*. Leipzig, c. 573.

- 1 гіпо-дорийский
- 2 ” -йоньский
- 3 ” -фригійский
- 4 ” -еольский
- 5 ” -лідийский.

Виходило б зі сего 15 ріжних октавних рядів. Але позаяк 3 найвиспі і 3 найнижші ряди ріжняються іно назвою (а висотою хіба о стілько, що ідуть о октаву від себе), тож узгляднено іно 12 рядів.

Д-р Ноль замічає, що тогді не було згідних гадок, щодо терци⁶⁵. Зі сего витягнемо дальші висліди, а іменно, що й гармонії (в строгім значіню) не було у Греків, бо до сего точне означене $\frac{1}{2}$ тона (per se patet [само собою зрозуміле] і ter-ци!) конечно⁶⁶.

Наступило се доперва околo 120 р. по Хр.⁶⁷ за Птольомея Клявдія. Маючи такі кріпкі основи (який ніякий нарід не мав!) — могла гр. церк. музика випередити всіх — та заскоружність політична недопустила сего! Псевдопатріоти грецкі підняли крик, «щоб новостий винародовляючих зі Заходу не вводити» — а наслідок сего був такий, що ся знаменита музика церковна, не поступаючи з поступом всесвітнім і не примінюючись до новітших вислідів і улегшень музичних — лишилась о яких сто, двіста літ позаду.

З упадком елементів поганьських (антична цивілізація) і з занепадом візантійських добутків (християнських) зайшли важні зміни на поли церк. грец. співу: стрій енгармонічний і хроматичний поволи уступились «з моди». Але (поправді кажучи) нинішні грецкі писателі узнають ще всі три роди (здаєсь з висшого патріотизму!). Так само систем крюковий задержаний по нині.

Однак переробки на лінійний нотний систем чимраз частійші. Не суть се цілком точні праці, — але бодай “bona voluntas laudanda est!” [“добра воля гідна похвали”].

Для приміру наведу одну з красших⁶⁸:

⁶⁵ Dr. Lug. Nohl. *Musikgeschichte*. Leipzig, с. 28.

⁶⁶ vide: Петр Чайковский. *Учебник гармонии*, II вид. Москва 1895, с. 12–17; A. Halm. *Harmonielehre*. Leipzig 1902, с. 6; Herm. Wolff. *Harmonie*, II вид. Leipzig, с. 72; M. Zawirski. *Nauka harm.* Warszawa 1904, с. 4–24 і много иньших авторів, в більших творах, о тім предметі.

⁶⁷ Θεόδωρος Φοκαεύς. *Ἀφήγησις περὶ ἀρχῆς καὶ προοδοῦ τῆς μουσικῆς*. ἐν Ἀθήναις 1893. с. 97–128. — Прекрасний огляд, яко додаток до “κρητὶς τῆς ἐκκλ. μουσικῆς” [“основи церковної музики”].

⁶⁸ Ἰ. Θ. Σακελλαρίδου. *Ὀκτώετηχος*. ἐν Ἀθήναις 1888, вип. III. с. 72–73.

I'origōs

Τῷ σῶ σταυρῷ Χρι-στῷ Σω-τήρ, θα-νάτον κράτος
 λέ-λυ-ται, καὶ δι-α-βό-λου ἡ πλά-νη κα-τήρη-
 ται, γένος δε ἀνθρώ-πων πί-σ-τει σω-ξέ-με-νον ἑ-
 νον Σοι κα-θ' ἑ-κά-σθην προσφέ- - - ρει.

Деякі музики⁶⁹ нарікають, що через неточність запропашуєш багато цінних мелодій — перел старини! — Се правда. Вистарчить порівняти наведену мною мелодію з оригіналом крюковим⁷⁰ — особливо finale (бо початок цілком вірний оригіналові!) Таке слово προσφέρει має в перерібці: g, a, g, a, h, g — отже всего шість нот! А оригінал виглядає так: (т. е. зазначає девять нот):

προσ — φε — ε — ρει

Наріканя отже Бурго Дюкудре цілком справедливі — але, як злу запобігти?!

А чи не було таке саме з перерібками знамен крюкових на Русі?! Тай годі нарікати; бо добре, що хоть дещо уратовалось від загибелі! А о скільки більше шкода руских мелодій, з котрими грецькі пісні (ані ніякого иншого народа!) не можуть навіть рівнятися?!

Після мене шкода тратити час на «оплакування старини» — ліпше було б завчасу взятись до справдішної праці на сім поли! Годі тут зважати навіть на сю обставину, що (у нас н. пр. Русинів) не ціниться зовсім тих, що дослідами співу церкви займаються! (Такі люди, задля заздрости

⁶⁹ Н. пр. Bourgault-Ducoudray. *Études sur la mus. eccles. Grec.* Paris 1887. p. 64–70.

⁷⁰ Σακελλαρίδου „χρηστομάτεια Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς“. ἐν Ἀθήναις 1895, вид. III. с. 45.

иньших, звичайно марнуються, не вдіявши майже нічого!). Вистарчить мені навести наших теперішних Русинів-музиків (св'ященників) як н. пр. о. Бажанський, о. Копко, о. Кишакевич, о. Ніжанковський і много иньших! — І щож вдіяли они для піддвигнення нашого «пінія»? — Майже цілком нич! А чому? — Ото тому, бо всі лиш «оплакують старину», але ніяк не хочуть допустити, щоб сі справдешні жемчуги урагувати!

Основою теперішнього співу є закони осмогласія. “Глас” ἤχος = звуковий ряд, на котрім будуєсь дану мельодию. Зразу було іно 4 гласів (т. зв. головні, прямі, високі — κύριος, ὀρθοί, ὀξεῖς). До них долучено ще 4 (низких, тяжких — πλάγιος, βαρεῖς).

Система осмогласія введена в ужите св. Йоаном Дамаскином на Востоді, а св. Григорієм на Заході⁷¹.

Ріжницю між гласами подавано після закінчень.

I) прямі могли іти в гору о ноту, а в діл о першу (від final-a). II) плагальні в гору квінту, в діл на кварту. Зі сего зрозуміємо, чому перші звуть ся ὀξεῖς, другі βαρεῖς.

Лишаєсь важне питанє, як можна б назвати який глас після давних рядів октавних?

Всі годяться, що III-ий глас = рядови лідийському. Що до прочих гласів, то твердження поділені.

Сторона метрична і ритмічна

Основою правильної будови (словної сторони) стихів єсть метр (μέτρον = міра). Міра ся є ріжна, відповідно до скількості складів, котрі означуєсь після довготи самозвуків.

Ритм знова відноситься до способу розложеня поодиноких частий (і їх відповідного використаня), а основуєсь на ударах слів. Слова можуть мати кілька довгих і коротких складів (відповідно до розміщення самозвуків), але не всі склади мусять бути наголошені. Міра для означеня скількості складів (після довготи самозвуків) — се метр. А міра для означеня цілих груп, громад складів (після наголосу) — се ритм.

З давен-давна підставу до означеня метру і ритму церковних пісень творив льогічний поділ на строфи, стихи і півстихи (куплети, періоди і коліна). Півстихи містять в собі окремі понятя, а зібрані в стих дають вже точнійше означені мисли, творять певні реченя.

⁷¹ Дим. Разумовский. *Церковное пение в России*. Москва 1867, §2, 3. найкрасша праця з нашої старини!

Що два стихи знова дають двостих (*δύστιχος*). На строфу треба два, або й більше стихів чи навіть двостихів. Так отже заокруглена цілість виходить доперва в строфах. В стихотворенню означувано докладно — будову поодиноких частий і їх положення до себе — а в будованю знова напівів подавано закони до розділу часу, а зі сего витворивсь з часом такт.

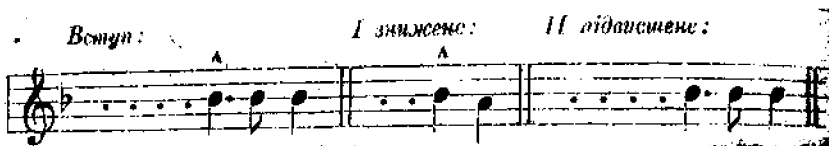
Однак в церковних піснях не треба шукати математичної точности чи то в будові строф, стихів і півстихів, чи то в твореню напівів! Церковна поезія виросла під впливом тепла лучів Божої ласки, натхнення; містить в собі надземські поняття (бо оспівує всесторонньо свойства неограниченого, нескінченого Бога — і то: [по змозі] з внутр і з вні т. е. Боже єство само в собі і прояв его на вні, отже діла Божі); або інакше: церковна поезія представляє, зображує земськими способами і средствами (н. пр. стихами і т. д.) річи надземські — а сі річи не є підчинені точности земській (радіше: обмежености земській!). Через се вияснюєсь ся часта *licentia poetica (et musica)*.

I. Найдавнішою формою стиха єсть єврейський паралелізм біблійний — і окремий церковний, *recitativ*-вний спосіб виголошення.

Нема тут точности, ані в будові складів, ані в розміщуваню наголосів — є лишень «в приближеню»: строфи, стихи і півстихи, та льогічний акцент (зависимий від музичного знаня і розуміня півця) — се метр цілком свобідний!

Однак в дечім є (а принаймі: повинна бути!) і тут "quasi-точність". А іменно: без взгляду на скількість одним тягом виголошених складів (навіть: стихів, або строф!) мусить бути у відданю: I) підвисшене і II) закінчене⁷².

Взір *recitativ*-ного сьпіваня церковних творів (тепер):



Вступ подає все заголовок даної части св. Письма.

Повинно в нім бути кілька нот⁷³ "mi" і три ноти "fa": (точкована чвертка, вісімка і знов чвертка) — будова цілком як в підвисшеню.

Знижене має мати знов кілька нот "mi" і все дві чвертки: "fa", "mi" — перша наголошена.

⁷² Коротенько але ясно о тім предметі vide: Joannes de Castro. *Methodus cantus eccles. Graeco Slav.*, часть I.

⁷³ Не означену точно скількість зазначаю точками: точно означені склади подаю нотами (так як треба сьпівати!)

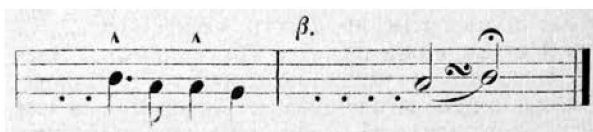
Підвиснення кільканайцять нот "мі" і три ноти "фа" (як у вступі було сказано).

В закінченю можна доглянути виразно дві частини α) т. зв. мале знижене і β) мале підвиснене — котрі є точно означені!

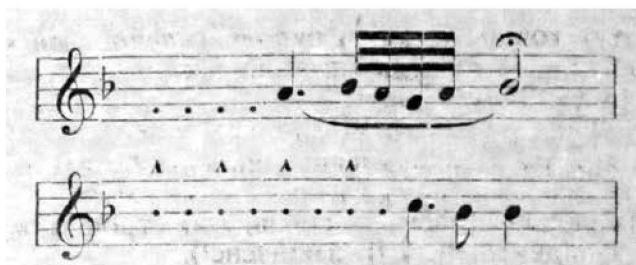
α) має чотири ноти: точковану чвертку "фа", вісімку і чвертку "мі" і чвертку "ге".

β) має кілька нот "ut" і дві півноти ("мі" і "фа"). Для ліпшої злуки можна додати т. зв. grupetto (з чотирох нот: fa, mi, re, mi). Мале підвиснене по розложеню grupett-a так виглядає:

ad β — закінчене:



Мірою в означуваню переділів є тут: цілість мисли⁷⁴. Взір правильного читаня на крилоси такий:



Примінене метру і ритму старозавітного і в грецкій і рускій церкві дуже обширне, тому то зрозуміне сеї річи конечне. Дуже красно роз'яснений сей материял у архим. Успенського⁷⁵.

II. Другою формою метра єсть стих метричний (точно означений). У Греків і Римлян було девять видів сего метра⁷⁶: Взагалі строга формальність у внішній будові стихів заступала у них внутрішні недоматки (н. пр. брак сили змісту, невразливість). В християнських піснях часто можна зустрінутись з: триметром (ямбічним), гексаметром (дактилічним), діметром та візантійським і анакреонтським триметром. Подрібно не будемо сего

⁷⁴ Обширно о тім всім: проф. Олесницькій «Ритмъ и метръ ветхозав. поезіи», vide *Труды Киев. Дух. Акад.* 1872, т. III.

⁷⁵ Архим. Порф. Успенскій. *Первое путешествие в Атон. монаст.*, вип. II, відд. 1. с. 420 et porro.

⁷⁶ Dr. Karl Krumbacher. *Gesch. d. byzantin. Litteratur.* München 1891, § 148, 158.

розбирати. Зазначимо лише, що до розуміння сторони метричної треба як найдокладніше перестудіювати церковну інтонацію.

Хто хотів би докладніше сю справу розібрати, нехай гляне у твір спеціально о сім зладжений⁷⁷.

III. Третю форму метра творить свобідний ритмічний стих. Нема тут строгих вимог щодо будови стихів, ґрупування їх і наголошування навіть. Зразу була се, здаєсь, цілковита проза, аж під впливом напівного ритму (через повтаряння певних частий до себе подібних) виродилась в поезию ритмічну⁷⁸. На перший погляд навіть плавности в сім стиху нема, коли однак глибоше глянути в сю будову, то побачимо, що стихи збираються тут в групи і мають свою цезуру. Назва груп ріжна н. пр. стихира, ікос, ірмос, тропар, богородичен, кондак, іпакої (ὕπ-ακούω) і ин. Цезурою є тут звичайно вимога віддиху. Пісні того самого виду повинні складатись з рівного числа членів, н. пр. если взір самогласний має шість, вісім, чи десять членів, то тільки само мусить мати й всяка инша пісьнь на нім взорована. Члени (коліна) відділяєсь звідкою червоною звичайно⁷⁹. Відповідаючі собі пісні годяться і в наголошуваню. Кождий член має звичайно оден визначний ритмічний акцент і то десь при кінци (коліна) — тим поясняєсь се *ritardando* в закінчуваню.

Лишаєсь питане: як означити, до котрого стиха який склад належить?

В старині майже виключена будова стиха, де б початок належав до одного, а кінець до другого стиха. Найважнішим чинником є тут граматична, або льогічна, або мельодична лучність. Зважаючи на се похибки не поповниться.

Особенности грецких стихотворень є:

1) ритма, 2) акростих і 3) припів.

ad 1: ритма полягає в сім, щоб стихи відповідали собі будовою складів, акцентами і такими самими буквами.

Пр. Χαῖρε ἀρχηγὲ | νοητῆς ἀναπλάσεως
Χαῖρε χορηγὲ | Θεϊκῆς ἀγαθότητος⁸⁰

Тут є схожість букв цілком наглядна.

⁷⁷ Е. Богданов и И. Лебедев. *Пособие к церковному чтению*. Москва 1891.

⁷⁸ Dr. Krumbacher, op. cit., § 174 i 182.

⁷⁹ vide наші н. пр. церк. книги.

⁸⁰ vide: Акафіст св. Георгія, ікос X.

ad 2: акростих се така будова стихів, щоб початкові букви давали якусь мисль, або ішли після азбучного порядку⁸¹. Акростих увійшов з часом в загальне ужите головню задля практичної сторони. — Се була найпевнійша охорона проти підроблюваня, фалшованя або викиданя поодиноких стихів еретиками. Найкрасні успіхи на тім полі осягнули: св. Іоан Дамаскин, Козма Маюмский, Методий, Григорий і ин. Їх акростихи подають навіть дефініції догматичні! Дуже часто містять імя автора⁸² і ин.

ad 3: припів се короткий стих, сьпіваний звичайно цілим народом, пр.

«Сь нами Богъ»

«и превозносите въ вся вѣки»

припиви катавазійні і ин.

До укрощеня мельодий служать різнородні анаграмматизми⁸³, кратемати т. е. задержки, анони і парентизми. Они творять цілком окремий (не конче розяснений однак!) систем. Сі окраси так змінюють нераз пісні, що здаєсь, наче б се було щось цілком иншого а не та сама піснь.

Тут є одна з основ повстаня “напіву”.

Дальші причини є: I) територіяльна віддаль, II) гідність празника і III) записане або незаписане даної пісни.

Ad I. Через віддаль повстає брак порозуміня, а з тим затрачуєсь єдність у виконаню пісень — мусить отже зродитись «напів», т. е. *idem evenit non idem* [те саме виявляється не тим самим — *переклав Ростислав Паранько*].

Ad II. Чим більший празник, тим більше «витагано» — а із сего повстала ріжниця між довгими піснями празничними і менше добірними повседневними, т. е. напів празничний і повседневний.

Ad III. Записані пісні лишались незмінними — (бодай на папери! Бо не кождий півець, або навіть і ерей потрафив точно відсьпівати. Много було таких, що іно тримали ноти перед собою, але сьпівали “з голови”). Ще гірше діялось з піснями не записаними! Тут “що голова, то розум” був. Кождий komponував такі пісні — отже напиви росли при таких обставинах незвичайно скоро!

Всі напиви взагалі дадуться стягнути до трех:

α) напів торжественний,

β) “ середний,

γ) “ короткий.

⁸¹ Проф. Олесницькій. Ритм и метр ветхозаветной поэзии // *Труды Киевской Духовной Академии*. 1872, т. III, с. 431–433.

⁸² Dr. Krumbacher, op. cit., § 178.

⁸³ Дим. Разумовский. *Церковное пение в России*, с. 106, 107.

α) = в великі свята, β) = в неділі і менші празники, γ) = в будень. Для яснійшого розуміння річи наведу числами кілька тонів випадало на яке слово н. пр. в пісні *Хвалите Господа* напіва торжественного.

На сім слів: (Αίνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν. Ἀλληλοῦῖα) має грецький “ α) напів” не менше іно 268 тонів! specialiter:

Αἰ (9 тонів) — αἰ — νεῖ — (95 тонів) — αἰ — νεῖ (11 тонів) — τε (2 тони) — τὸν — (2 тони) —

Κύ (63 тони) — τὸν — Κύ — (8 тонів) — ρι — (2 тони) — ον (5 тонів) — ἐκ (50 тонів) — τῶν (1 тон) — οὐ (2 тони) — ρα (2 тони) — νῶν (2 тони). Ἄλ — (1 тон) — λη (1 тон) — λού (2 тони) — ἰ (2 тони) — α (5 тонів⁸⁴). —

Другі два напіви (т. є.: β і γ) менше мають такого “аканя” — та за се гідністю они низші!

Нинішній грецький сьпів се не то “ангелоподобне пініє”, котрим наш руский кн. св. Володимир Великий був так очарований, що опис послів ви-старчав до повзятя постанови прийняти обряд грецький! Знатоки, що знають багато грецьких пісень на память, не в силі пізнати тих самих пісень, слухаючи їх по храмах⁸⁵. Взагалі занепад політичний дуже погані сліди лишив на цілім моральнім житю Греків — а проте о скілько давніше висше стояли они (хотьби й на полі сьпіву), остільки низший у них є нинішній стан, в порівнаню зі всіми етичними добутками прочих народів Европи.

Сьпів і музика модерна европейска, наче дозрілий мущина — а то саме у Греків (з причини зацофаного придержуваняся крьюків!) наче дитинка в пеленках.

Місцями трафляєсь і у них красний⁸⁶ хоральний сьпів, але знаємо, що часом й сліпа курка знайде зерно!

Одинока рада: Чимскорше змінити нотацію крьюкову на удосконалену европейску — та сейчас братись за перерібку пісень всіх на новий систем!

Для поглубленя обробленого тут коротенько предмету, можуть служи-ти крім наведених жерел, ще такі:

Арістоксена *Βίβλια μουσικά* (три книги найдено⁸⁷),

Евклеяда *εἰσαγωγή εἰς τὴν μουσικήν*,

Нікомаха Геразеньского дві праці про Пітагора,

⁸⁴ Γ. Θ. Σακελλαρίδου. [Ὀκτώετηχος]. Ἀθήναι 1889, с. 296–299 включно.

⁸⁵ Bourgault-Ducoudray. *Études sur la mus. eccles. Grec*, с. 5, 8, 10.

⁸⁶ vide: Порф. Успенский. *Первое путеш. в Атон. монаст.* 1846, ч. II, в. 2, с. 30.

⁸⁷ Θεόδωρος Φωκαεύς. *Ἀφήγησις περὶ ἀρχῆς καὶ προεδοῦ τῆς μουσικῆς*. 1893, ἐν Ἀθήναις, с. 112.

Теона Смирнейского *περὶ Ἀριθμητικῆς καὶ μουσικῆς*,
 Аристида Квинтиліяна *περὶ μελωδίας καὶ περὶ ρυθμῶν καὶ περὶ τῶν
 ἀποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς*,
 Клявдия Птольомея *περὶ ἀρμονίας*,
 Аліпія *σημεῖα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*,
 Марка Мейбомея *συγγράμματα, καὶ διαγράμματα, καὶ σημεῖα ἑπτὰ μουσικῶν
 Ἑλλήνων: Ἀριστοξένου, Εὐκλείδου, Νικομάχου, Ἀλυπίου, Γαυδενίου,
 Βακχείου καὶ Ἀριστείδου*,
 Лукіяна Самозатеньского *ἐγκώμιον μουσικῆς*
 Плютарха два діяльогі,
 Атенея *περὶ τινῶν ἐνδοκιμησάντων εἰς τὴν μουσικὴν, ἢ ἐφενρόντων τι εἰς αὐτήν*,
 твори Мануїла Пселля і Вріеннія.

Спеціальних працівників на ниві церковного співу вчислює Фокаєв⁸⁸ над сто.

На сім кінчу коротенький сей начерк грецкоґо співу, зазначаючи, що хто схоче зрозуміти спів наш, руский, той мусить (хоть в части) бути обзнакомлений з предметом щойно заокругленим.

Нива (Львів 1909/13) 388–392; (1909/18–19) 558–562; (1909/24) 825–830

SUMMARY

Yurii Yasinovskiy. Theodor Pasichynskyy and his two Articles from Church Chant History. Theodor Pasichynskyy (1886–1952), a theologian and later an opera singer, was one of the first in Galicia to study the history of Ukrainian church singing and to trace back its origins to the Byzantine heritage. Both of his articles (1906 and 1909) reprinted below were parts of a broader study he planned to publish as a separate book. This plan, however, failed due to the World War I. Thereafter, he radically changed the course of his life to become a soloist at the Vienna State Opera.

Key words: singer Theodor Pasichynskyy, Ukrainian church, history, singing.

⁸⁸ Фокаев, *op. cit.*, с. 115 до кінця. ἔ