

Костюк Н. О.

<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>;

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського Національної академії наук України;
natalyakost22@gmail.com

САМОЛІВКОВИЙ СПІВ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ЧИ ЗАГАЛЬНОЦЕРКОВНА ПРАКТИКА?

Визначено загальне поширення самолівки як принципу загальнонародного співу, її мелодично-інтонаційне наповнення і тембральний колорит. Самолівка характеризується як загальнонародний хоровий спів з активним чинником імпровізованого багатоголосся і характерним розподілом функцій голосів, співвідношенням ансамблевого та загальнохорового виконання. Констатовано складність її системи, що спирається на усну традицію, довготривалу культурну пам'ять, поєднує масив неоднорідних елементів з арсеналу паралітургійного, ірмологічного, ансамблевого кліросного і академічного хорового співу.

Ключові слова: самолівка, загальнонародний церковний спів, традиція, критерії оцінювання, богослужбова музична культура.

Останні десятиліття у розвитку вітчизняного музикознавства характеризуються бурхливим розвитком різних напрямів, серед яких особливе місце займають дослідження історії богослужбового музичного мистецтва і дотичних до нього сфер. У сукупності окремих робіт і фундаментальних праць на сьогодні створена істотна конкуренція навіть з такою потужною галуззю, як історія музики ХХ століття, включно з найновішими тенденціями. Внутрішні аспекти історичного музикознавства дозволяють зауважити, що поряд з вивченням таких традиційних масивів, як монодійні джерела, творчість найяскравіших представників тощо, пріоритет дедалі помітніше зміщується до осмислення глибинних причин і прихованих наслідків очевидних і, здавалося б, загальновідомих процесів, які відкриває культурологічний підхід. Його застосування дозволяє переосмислити систему уявлень про такий складний і неоднорідний період, як ХІХ століття із захопленням наступного шістнадцятиріччя – до початку потужних стресів усталених систем в обох частинах України, звернутися до вивчення тих «маргінальних» пластів, що утворюють базові рівні культури як втілення традиції і ментальної специфіки вияву віросповідання.

У зв'язку із заявленим у темі статті предметом вивчення слід звернути увагу на зауваження, висловлене на межі століть у праці «Метод греко-славянського церковного пения...» Іоанна де Кастро – іноземного дослідника, походження якого зумовило гостроту сприйняття незвичних для нього явищ (очевидно, що саме актуальність праці для тогочасних реалій спонукала до її перекладу у 1899 р. російською мовою І. Вознесенським). Саме ж зауваження є принциповим для розуміння сутності традиційного загальнонародного (соборного за суттю, а не за місцем виконання) співу: *«славяне исполняют песнопения, сопровождаая мелодию некоторым гармоническим видом, состоящим из звуков, которые образуют между собою гармоническое созвучие интервалов квинты, кварты и октавы <...> и который*

(вид) *изменяют сообразно развитию фразы гармонического песнопения»*¹ [15, 16]. Зауважимо, що у наведеному твердженні цілковито відсутні навіть натяки на академічний професіоналізм виконавців і текст як фактор фіксації піснеспівів. Цей нюанс серед багатьох інших спонукав звернути увагу на специфічний пласт, який до цього часу пов'язують зі значними стагнаційними або навіть кризовими явищами винятково в західноукраїнській богослужбово-співочій культурі – самолівку, функціонування якого пов'язане з іншою, не менш суперечливою для сьогодення практикою співу – так званою дяківкою або ерусалимкою.

Дозволимо собі стверджувати, що це різні види богослужбового співу. Підставами для їх диференціювання передусім є наступні факти: поширений вислів *«самолівка на ерусалимку»*, згадки П. Бажанського про різний за кількістю голосів церковний спів на основі давніх наспівів [3, 62-63], а також, згідно з даними періодики XIX століття, досить чітке відмежування від повсюдно поширеного дяківського одноголосого чи двоголосого розспіву богослужбових текстів. Проблема самолівки загострювалась у зв'язку з піднесенням рівня найкращих хорів і набуття ними у певних колах значення еталонного. Водночас саме ефектність високопрофесійного хорового виконавства у митрополичих соборах і неможливість досягнення аналогічних результатів хорами звичайних парафіяльних церков після подолання наслідків певного культурного шоку (необхідно також враховувати часом достатньо швидко втрату досягнутого рівня, як це сталося в середині століття у Перемишлі) спонукала до поміркованого осмислення повсякденних реалій і закономірного висловлення думки про необхідність поєднання різних видів церковного співу: *«Одноголосний кліросний спів повинен чергуватися із загальнонародним і хоровим – найбільш досконалим, художнім»* [14, 369]. Таке бачення свідчить про зародження важливих для вдалого продовження креативного процесу синтезування чинників, представлених в опозиційних площинах церковно-співочої культури – монастирській, соборній та (умовно) парафіяльній (той самий обичний спів), усній місцевій традиції і композиторському доробку. Це стосувалося не лише православних єпархій: ще 1891 року Львівський синод прийняв постанову про співіснування обичного усного, ірмологічного (носіями якого здебільшого були випускники семінарій) та хорового типів церковного співу [14, 1-7].

Синтезу можна було досягти в умовах дії факторів культури семантичного типу, що виявлялися у вживанні усталених протягом тривалого часу і улюблених парафіянами типів розспівів, тяжінні до виконання творів того чи іншого композитора, а також ситуативних моделей поведінки під час служби, які могли відрізнятися від аналогічних явищ в інших локусах, оскільки несли актуальні для того чи іншого регіону і єпархії парадигматичний і синтаксичний (особливо відчутний в інтерпретаціях регентами композиторських творів різних стилів) коди. І хоча таке поєднання в контексті об'єктивних і суб'єктивних обставин мислилося як ідеальне, сама постановка питання була важлива з огляду на реальну мету – досягнення такого балансу між цими факторами, який сприяв би виразності та якості богослужінь, посиленню їх сакральної аури шляхом плідної взаємодії складових компонентів. За обов'язкової наявності двох перших, в реальній практиці поєднання видів церковного співу досить вільно варіювалося, утворюючи, залежно від ступеня органічності,

¹ У зв'язку з втратою при перекладі важливих оціночних нюансів і загального колориту висловлювання, цитати XIX та перших десятиліть XX століття подано в статті мовою оригіналу.

якісно різні результати і закономірно актуалізуючи питання про нормативні регуляції такого звучання, яке в ідеалі повинне були сприяти подоланню об'єктивно зумовленого опозиціонування між ними і виникненню концептуальної узгодженості.

Своєрідним показником досягнення цієї мети, навіть за відсутності професіоналізованого хору, було застосування загальнонародного співу в його усному варіанті як втілення ідеалу соборного молитовного предстоїння: *«Що до пінія по слуху, существуючого вже в многих містцях сеи нашої провінції церковної, поручає Синод тоє як найбільше, яко не тільки загально похвальне но перед всім яко вельми пожиточне і спасительне, особливо для того, що посредством него вірні в самом священодійствію суть більше чинними, и стають ся більше учасниками святого богослуженія; щоби не лише самі пісці, но за їх проводом весь народ співав головні отвіти і пісні, особливо при Службі Божій, и щоби тим способом хвала Божя як найширше межі вірними гомоніла...»* [24, 130].

За розуміння неможливості повсюдного і упродовж всього періоду рівномірного утримання високого рівня цього виду співу, цілком очевидним є його функціонування на основі певних усталених і повсюдно поширених принципів, тоді як мелодично-інтонаційне наповнення і тембральний колорит повинні були природно відповідати регіональним особливостям [9, 234]. У цьому зв'язку прийнято вважати, що тільки в окремому регіоні – Західній Україні – справді повсюдно користувались такими єдиними принципами у загальнонародному співі. Їх з'ясування дозволяє констатувати, що самолівка є прикметною не лише для греко-католицьких єпархій і православних церков краю: вона є важливою складовою національної церковно-співочої культури.

Виходячи з ідеї про самолівку як обичний (принаймні для певних регіонів) різновид церковного загальнонародного хорового співу з активним чинником імпровізованого багатоголосся, доцільно звернутися до здійснених раніше висновків. Суттєвим, зокрема, є міркування М. Антоновича про її генезу, яку вчений пов'язував з давніми традиціями, водночас відзначаючи істотне віддалення від книжних джерел [1, 464]. У цьому його твердження відрізняється від більш ранніх характеристик самолівкових розспівів, зокрема, Б. Кудрика, який вважав їх основою пласт партесної творчості, *«що наслідком своєї відносно простої структури ввійшла в народні низи й перетворилася там в одноголос або примітивний дво- чи триголос, побудований на принципі звичайного терціювання»* [18, 79]. Спільним у баченні вчених є розуміння варіабельності багатоголосся – від унісону до кількох голосів, проте обмеження триголоссям видається не цілком виправданим, оскільки підпорядкованість голосу (або кількох, у випадку тривалого унісонного дублювання) з мелодичною функцією при імпровізаційному формуванні фактури, внаслідок відносної самостійності голосів (атрибут нетекстово-колективного виконання) регламентоване лише кількістю й обдаруванням виконавців. Важливий і багатоаспектний матеріал для вивчення цієї традиції з можливістю проєкції на явище загальнонародного рівня, внаслідок врахування специфічних властивостей загальнонародного співу інших регіонів, надають праці й богослужбові твори П. Бажанського. Врахування особливостей взаємозв'язків і взаємодії з іншими застосовуваними або ймовірними ужитковими церковно-співочими елементами в реалізації цінностей віросповідання, а також функціонального призначення дозволяє наблизитися до розуміння її ужиткової моделі, оскільки в текстовому варіанті піснеспівів і циклів цього композитора узагальнено втілено властивості імпровізаційного багатоголосся.

Підставу для висновку про сталість цих характеристик упродовж тривалого часу надають кілька фактів, зокрема, згадка в «Зорі Галицькій» про запис фактури самолівки в партитурах до 1837 року як *«мелодии в одной линии, поединичными нотами начертана, верх нот было означено, який голос повинен пеніе вести чи бас, чи тенор или альт або дискант»* [13, 270-271]. Про цей же принцип свідчить П. Бажанський, наводячи датований 1815 роком факт вивчення і розспівування з товаришами колишнім гімназистом Скабовичем з Тернополя (навчався на філософському факультеті Львівського університету) одноголосних літургійних піснеспівів на три-п'ять голосів [19, 33]. Поширена в джерелах фраза *«самолівка на єрусалимку»*, посилює розуміння про те, що самолівка не була одноголосним співом, а швидше багатоголосним імпровізаційним розспівом єрусалимських наспівів, що внаслідок специфіки усної нетекстової ретрансляції істотно відрізнялися від академічного хорового співу [7, 1].

Упередження щодо реальності самолівкового семиголосся досить легко зникає, якщо за кількісний показник прийняти не партії, а тембри, за умови наявності у складі виконавців першого та другого дискантів, сопрано, першого та другого альту, тенора й баса. Це підтверджує і детальне коментування особливостей його тембральності при виконанні у проекції на академічну хорову фактуру: *«Прим... це Sopr., втур втуром¹ (Alt або Тенор або Бас). Тенор відповідає альту новому, а сей тенор дуже гучний звук додавав гармонію пінію (розуміється горою понад прим домин. однотонна)... Коли священик дуже високо співає, то регула (регент. – Н.К.) каже примови 8-у (октавою. – Н.К.) нижче співати. Се ... кидає світло, як собі на 3 гол[осий] хор помагали»* [3, 72]. Більше того, ці особливості викликають виразну асоціацію з такими культивованими у ХІХ столітті принципами Києво-Печерського розспіву (принаймні, в їх баченні безпосередніми представниками цього локусу), як октавне дублювання партії другого тенора басом, заміна альту баритоном, перечення тощо. Так, ієромонах Парфеній у передмові до виданого ним «Всенощного бденія по напеву Києво-Печерської лаври» зауважує: *«если оставитъ альта, получается гармония всех трёх голосов, двух теноров и баса; удаивается каждый голос – получается шестиголосная гармония»* [6, 640].

Установка на відтворення особливостей практичного церковно-співочого досвіду, передусім звичайного кліросу, церковних аматорських і шкільних хорів, наприкінці століття спостерігається у виданнях, схвалених на найвищому рівні. Зокрема, в передмові до виданого у Санкт-Петербурзі першого тому «Церковно-певческого сборника» (1898) вказується не тільки необхідність знання справжніх церковних наспівів, принципів розспівів і основ осмогласся, а й *«того гармонического истолкования мелодий, которое давала <...> хорошая певческая практика»* [25, V], причому з урахуванням як письмових джерел, так і усного передання: *«на лучших монастырских и соборных клиросах от глубокой древности устойчиво соблюдались, преемственно передаваясь от одного поколения к другому, выработанные хоровою практикою голосовые сопровождения»* [25, V]. Традиції трактуються в даній передмові як правила, дотримання яких поза сумнівом позбавить *«неузнаваемой и неудобоприемлимой»* для монодійного наспіву *«гармонической оправы»*. Тут же зауважено можливості перенесення функцій з одного голосу в інший (за відсутності високих тенорів партія першого голосу може доручатися альту, другого –

¹ Доцільно згадати про дискантове вторування основної партії у Києво-Печерському розспіві.

першому тенору, третього – другому тенору і першому басу); в мішаному хорі допускалось подвоєння партій дискантів тенорами і альтів басами, що утворювало поширені в обичному нетекстовому співі, в тому числі й самолівці, октавні дублювання.

Показовим для неакадемічного багатоголосся був і принцип розподілу тембральних і мелодико-гармонічних функцій між чоловічими і дитячими голосами: «прим» (сопрано) і «втур» виконувався чоловічими голосами, першому з яких доручалася основна мелодія, а другий супроводжував її терційовим дублюванням, хоча іноді співав в унісон з басом. Дитячими голосами виконувалися партії двох дискантів і альта: перший дискант унісонно дублював партію «прима», другий і альт – тенора. Тенор утримував *«домінанту верхом по над прим, однотонно тому донесений»* [3, 74]. Не зовсім зрозуміло, що означає «домінанта»: можливо, малася на увазі рівнобіжна квінта щодо провідної партії, що в сукупності з «втуром» (второю) утворювала послідовність паралельних тризвуків), оскільки мелодична рухливість «приму» робить мало ймовірним використання статичного звуку для утримання ладу за аналогом до ісону. За такого унісонно-паралельного руху інтонаційно вирізнялася партія баса, яка хоча й утворювала нерідко унісонне дублювання партії «втуру», але містила й кварто-квінтові стрибки. Це очевидно споріднювало і з гармонічною функцією в класичних типах фактури, і з наслідуванням принципів гуртового співу. Отже, по суті йдеться про змінне багатоголосся (реально три-чотири дубльованих партії), тембральна своєрідність якого у цьому випадку полягала насамперед у використанні дитячих голосів, що могли відтінювати чоловічі й, цілком ймовірно, жіночі партії, а специфічний колорит надавало унісонне й октавне дублювання. Окрім цього, на основі згадки про кварто-квінтові ходи тільки в партії баса можна зробити припущення про досить чітко виявлену мелодизацію голосів, засновану на пощаблевому русі (помірність впливів класично-романтичної мелодики і певне утримання інтонаційності церковних розспівів барокового пласту). Ще один опис триголосного варіанту самолівкового співу початку XIX століття виявляє не тільки рудименти стрічкового голосоведення в дублюванні мелодії, а й роль басу в площині акустичних властивостей виконуваної в церкві самолівки: *«В начале нашего столетия спевался по церквах галицких вестма поодинокий хорал; первый голос выполнял всегда мелодию (cantus firmus), а второй второвал ему терциями или секстами..., он прима втором подпевал/...[26, 32]. Если же еще бас руку до уст приложил, чтобы, как величались, страшна резонанция была и Бог весть яки фасони затянуть, то все плясало как та природа и ликувало как той новый Иерусалим, а радостный восклик разносился повсюду: “От се хорошо спевают, мовбы херувими на землю сойшли!”»*.

Оскільки навчання самолівці відбувалося не тільки шляхом усного перейняття мелодичного корпусу та принципів багатоголосої самолівки, а й на основі ірмологічних нотних текстів, вона значною мірою сприяла культивуванню традиційних для регіону наспівів та принципів їх виконання. Зокрема, до кінця XIX століття існував самобутній звичай: на храмові свята в містечках і селах Галичини співали дяки не лише святкуючої, а й довколишніх парафій: *«співали утрене богослужіння, причому напрочуд точно й одностайно. Співали також багатоголосо – на 3-4 голоси, а то й 7-8»* [2, 105] на основі єрусалимкових наспівів. Цей звичай передбачав і виконання в межах святкування інших богослужбових піснеспівів поза відправами: виконували тропар свята, «Апостоли од кінець землі», згодом – екзапостиларій Пасхи «Плотію уснув», псалом Всенічного бдіння «Блажен муж», подобних стихир та інших піснеспівів. Детальний спогад про особливості співу за Ірмологіоном догмати-

ку першого гласу «Всемирную славу» особливо цікавий: йдеться про партії втори, басів і другого тенора, тоді як мелодію розспіву (а не згадану вище «квінту») виконували перші тенори. Такий спосіб, оскільки на святкуванні були присутніми не тільки священнослужителі, показує раціональний і дієвий спосіб утримування в колективній пам'яті як органічної хорової співочої традиції поза академічними манерами, так і мелодично-інтонаційних і фактурно-тембральних особливостей монодійного співу, хоча б у найпростіших його формах.

Багатоплановішими виявляються і згадки П. Бажанського про «*тенор, голос мужескій тримаючий домінанту по над прим однотоно тому донесений*» [3, 74] та членування зразків на фрагменти соло, дуети і хор («всі»). Перша з вказаних властивостей важлива з огляду на взаємозв'язок між різними площинами регіональної традиції, про підґрунтя якої було сказано вище. Вказівка на хор, зі значною часткою ймовірності, засвідчує той принцип загальнонародного співу, який і до цього часу побутує під час виконання основних догматів (особливо – «Отче наш» і «Вірую») у вигляді їх речитативоподібного проголошення всіма присутніми під час богослужіння [13, 270-271]. До того ж, дані про «триголосу» єрусалимку (у 1820-х священник Волянський заклав традицію у Тисмениці, утримувану до кінця XIX століття; у 1820–1830-х роках активно культивувалась у львівській семінарії; відомо навіть про двохорний спів триголоссям бурсаків Ставропігії у Волоській церкві Львова в 1830 році) та вже згадану винятково одноголосу фіксацію дають підстави для усвідомленні її як однієї з основ для самолівкового багатоголосся¹. З другого боку, «розкавалкованість мелодії» на різні виконавські склади викликає припущення як про рудиментарний залишок традицій гуртових фольклорних розспівів, так і принципу респонсорного співу, важливого для жанрів, скажімо, ектеній, та (оскільки йдеться про соло і дуети) епізодичного наслідування принципів хорових концертів.

Аналогічні до самолівки принципи церковного співу було зафіксовано і в інших регіонах, на що, прогнозуючи звернення до цього пласту в майбутньому, вказав на межі століть В. Садовський: «*А що ... наші самолівки не так гідкі, за яких у нас їх держити може хто, на доказ сего наведу, що під нинішню пору стараються в Росії нашу малоруску церковну пісню як штучну (твори Вербицького), так і давню самолівку, яко мелодійнішу і красшу від великорускої, втягнути до своїх богослуженій – і недалекий може час, як появиться Служба Божа дяківських давніх напівів, уложена на чотири голоси мужескі*» [10, 1-2]. Вони виразно простежуються й у спогадах О. Кошиця про особливості загальнонародного співу в церкві його рідного села Тарасівка – вільне голосоведення, з унісонами або п'яти-шестизвучними акордами, при цьому з явним домінуванням солюючого голосу дяка [17, 98].

Як вже зазначалося, можливість істотного уточнення особливості самолівкового співу виникає при аналізі творів П. Бажанського, передусім – звернених до давніх розспівів («*старовинних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок*»)².

¹ Потрібно брати до уваги, що в активному церковному побуті і до нашого часу перебуває пласт молитовних пісень, які також багатоголосно розспівуються за самолівковими принципами, але не належать до пласту єрусалимки.

² Композитору належать кілька повних «Служб Божих», серед яких до самолівкової традиції в руслі перекладень (своєрідна авторська «самолівка на єрусалимку») належать «Перша літургія старовинних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» (Львів, 1907), «Друга літургія старовинних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» (Перемишль, 1907), «Третя літургія старовинних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» для мішаного хору (Перемишль, 1911)

Звернувшись у 1860-х до жанру перекладення локусних і регіональних зразків богослужбового співу водночас із опрацюванням Ірмологіона (виписки, 1864) [«Гласнопеснець, правильно після правил гласноударенія і правил мелодії, після співу духовної семінарії у Львові в р. 1860-65» для чоловічого хору (рукопис, не датовано); «Єрусалимка галицька. Після єрусалимки записав П. Бажанський» для чоловічого хору (рукопис, 1862)¹], він істотно випередив появу аналогічних робіт наступного десятиліття. Більше того, маючи на увазі «Простое пение Божественной Литургии Златоустаго, издревле по единому преданию употребляемое при Высочайшем дворе» (СПб., 1814), П. Бажанський через півстоліття одним із перших підхопив цей специфічний задум Д. Бортнянського. Потрібно також враховувати, що серія літургій на регіональній єрусалимково-самолівковій основі з'явилася після двох циклів, так би мовити, типової стилістики. Судячи з вражень М. Вербицького від одного з них [«Літургії св. Іоанна Златоустого» [7, 1] (рукопис, 1864) або «Мелодійно-гармонійної Літургії хоральної во пам'ять Александри з Нестеровичів» для мішаного хору (рукопис, 1869)], ці спроби були успішними. Вони ж дають можливість скоригувати сучасні типові судження [16, 146] про зумовлене історично-культурною ситуацією і тривкими стереотипами сприйняття стилю його творів. У ностальгічному бажанні в останній рік життя почути *«давнії пінія, которій мені ще за молодих літ моїх суть знані»*, в одну з неділь Великого посту 1870 року М. Вербицький почув один із циклів молодого композитора в Успенській церкві Львова. Розраховуючи на відомий йому репертуар, він був здивований оригінальною концепцією, незвичною стилістикою, належною пошаною до канонічних текстів, що виявилось насамперед в правильному акцентуванні (а отже, використанні несиметричної метричної системи) та фразуванні. Загальна оцінка твору «многоталановитого» молодого митця була дуже високою: *«... все пініє той Літургії єсть сильно гармонійне, а при тому і мелодійне; так мелодія як гармонія точно застосована до слів літургійних. Каждая модуляція ведля правил строго гармонійних на своєму місці поставлена»* [7, 1] Водночас М. Вербицький звернув увагу на щільність взаємозв'язку емоційного і семантичного чинників поза сферою концертного стилю як на особливе достоїнство твору – органічного зразка богослужбової творчості: *«Не єсть то музика легка, італіянська, но по большой части гармонія в ній єсть тяжка, слова тексту із серця викликающая, каждый кусень і каждое місце тексту вичислено на особий ефект чувства слушателя, каждая пісьнь виражає і маркує особенное чувство і характер, мисль при композиції взнесена, а що особливо уваги гідне – стиль во всіх пісьнях єсть чисто церковний, дух в слушателю до побожності возбужающий»* [7, 1]. Цілком закономірно припустити, що після такого відгуку саме дотримання канонічності в стилі богослужбових творів стало вирішальною ідеєю усіх наступних композицій П. Бажанського.

Відтак, в усіх оприлюднених циклах композитор демонстрував певне балансування між концептами високих мистецьких взірців і глибинними (за терміном у назвах – «староцерковними») традиціями, в тому числі й здебільшого – регіональ-

та «Четверта літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» (Перемішль, 1911).

¹ Відомості про зазначені твори, що зберігаються в ЛННБ ім. В. Стефаника (відділ мистецтв, фонд П. Бажанського), нещодавно введені до наукового обігу в дисертації Н. Кушлик «Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – на початку XX століття» (Львів, 2007).

ними. Такий підхід набуває очевидності вже в композиційно-структурному вирішенні циклів, у яких він традиційно вдався переважно до розспівування основних текстів канонічної чинопослідовності: «Слава – Єдинородний», «Святий Боже», «Алілуя», «Іже херувими», «Отця і Сина», «Вірую», «Милость мира», «Свят», «Тебе поем», «Достойно», «Отче наш», «Хваліте», «Да ісполнятся», «Буди ім'я Господнє». Показово також, що поміж власних піснеспівів П. Бажанський вводив деякі твори визначних попередників, серед яких домінують тексти Д. Бортнянського: у другій Літургії – «Тебе поем», у третій староцерковних наспівів – «Іже херувими», у першій і третій Літургіях – «Достойно»; крім них у другій «Літургії» використано «Отця і Сина» О. Львова. Водночас деякі піснеспіви, подекуди розспівувані в церковній практиці, є рідкісними для тогочасних і пізніших авторських літургічних циклів. Це – «Вси язици» ерусалимкового наспіву у першій Літургії староцерковних наспівів, «Вніди» – у другій, «Архангельський глас», «Єлици», «Ангел вопіяше» – у третій; «Непреходимая», «Кіріє елейсон», «Милосердная мати», «Найсвятіший» та інші – у четвертій. Відсутність деяких характерних уступів – ектеній, антифонів та інших коротких піснеспівів – пояснюється використанням зазначених частин із тексту першої «Літургії».

Щодо стилістики, то за винятком виданої одноголосії Служби Божої, П. Бажанський спирався як на сприйнятті від нововведеного хорového стилю фактурно-гармонічні й структурні моделі, так і (цілком в руслі власної ідеології цієї сфери творчості) принципи обичного хорového самолівкового співу. Саме вони стали домінуючою основою опрацювання «староцерковних» наспівів в циклах 1900-х років і зумовлюють типовість характерних тембральних і фактурних прийомів навіть в межах чотириголосся, яке є явною його поступкою перед панівним у виконавській практиці хорovým складом академічного типу. Ознаки простого обичного співу присутні в цих циклах повсюдно. Передусім впадає у вічі тяжіння до унісонів – октавних загальнохорових між чоловічими й жіночими партіями (серед найпоказовіших фрагментів – дві початкові фрази першого рядка «Аллилуя» в третій Літургії), тембрально однорідних чи «згущених» терцієвим паралелізмом триголосих (як, наприклад, у «Святий Боже» з третьої Літургії, де лінія терцевої втори виникає спочатку в тенорі, потім у сопрано) тощо. Вони створюють враження особливої монолітності і водночас тембрально-акустичної просторовості, а у випадку пощаблевого руху, напрочуд чіткого структурування асоціюються як із формульністю монодійних пластів, так і з повторністю пісенних форм. До того ж, таке вторування підкреслює декларовану «давнину» із розподілом мелодично-фактурних функцій з опорою на нижні голоси (бас, другий тенор або альт), а значення підголоску надавалося вищим голосам (першого тенора), або ж принципу гетерофонного унісонного заспіву, в якому можливість виконання у зручному регістрі й породжувало октавне дублювання. При цьому композитор вільно ставиться до введення таких унісонів: вони не обов'язково починають піснеспів й розгалужуються у реальне три-чотириголосся, але й утворюються (як у третій фразі «Архангельського гласу» й інших фрагментах з третьої Літургії) раптовим розрідженням фактури. Істотними ознаками, що споріднюють пласти фольклорної і богослужбової української усної співочої традиції, є паралелізми або вторування, явно рудиментарні від принципів давніших пластів богослужбового співу й октавних, а іноді – кварто-квінтових паралелізмів; обмежене застосування прихованих квінт чи октав. Подекуди ці паралелізми застосовуються в обох однорідних пластах, формуючи дублюючі один одного лінії: «Єдинородний Сине», «Достойно єсть» (після Бортнянського) та ін. Цікавим у такому само-

лівковому стилістичному контексті є адаптований П. Бажанським прийом переймання фраз різними тембральними групами («Алилуя», «Господи, помилуй», «Отче наш», «Хваліте»), який у фактурному й колористичному плані подеколи викликає асоціацію з сольними епізодами в хорових концертах. Відтак, нестабільність чотириголосся є засобом формування фактурного пульсування як відтворення можливості довільного приєднання голосів, нарощення щільності чи розрідження звукової маси. Такими ж стабільними константами стилістики є строфічність й варіаційність у формотворенні й несиметричність метро-ритміки з виразним підпорядкуванням акцентності вербальному тексту, причому важливе місце займає наслідування псалмодійних ритмоформул всією хоровою масою при повній ритмічній уніфікації вертикалі, як у співі-виголошенні основних догматів віри всіма парафіянами. Внаслідок цього споріднення з академічною хоральністю вельми відносно, хоча заперечувати такі впливи не варто (до речі, характерний момент явного запозичення – застосування «золотого ходу»). Отже, регіональні традиції й довгорічна праця регента звичайних парафіяльних церков утвердила митця як композитора-практика «давидіанського типу» [22, 27], *«що черпає своє натхнення в практичній професійній діяльності, підпорядковує задуми і концепції можливостям і потребам виконавців, з якими працює, чутливо орієнтується в запитах ширших верств суспільства і головне своє завдання вбачає в тому, щоби до цих «найширших верств» промовити зрозумілою їм мовою»* [22, 27]. Органічність стилістики його церковних хорів щодо регіональної парадигми музичного мислення зумовлена глибинним відчуттям її генетичних основ, можна навіть сказати, злиттям з певним середнім пластом богослужбової співочої культури.

П. Бажанський не був самотнім у своїй увазі до самолівкового співу. Такі ж погляди поділяв і О. Нижанківський, який принципово дотримувався винятково цієї традиції і у відповідь на запитання про небажання ввести в своїй парафії нотний спів наголосив, *«... що не хоче робити так великої шкоди церковній музиці, не хоче профанувати її, то ж волить попристати на звичайнішій самолівці»* [28, 4]. Прихильником самолівки, щоправда, без припущень щодо можливості спрощення її джерел, 1915 року виступив і Євген Турула: *«Важнішим від співу нотного, партесного, є спів крилосний, або – як ми зємо по-нашому – самолівка. Сей спів, яко такий не дістав на нашій землі галицькій ніякої зміни; чудові напівки Ірмологійні мають в собі усе невичерпне багатство краси»* [28, 3]. Це виразно читається і в його баченні природного двоголосся: *«Не потреба нам далеко шукати нагоди, щоби виробити собі такого рода погляд і музичний смак: ось кожм собі коли двом чистим голосам заспівати точно з Ірмологіона перший лучший догмат або пісню «Плотію уснув», «благообразний» або «Нині сили»* [28, 4]. Саме цей пласт богослужбового співу, за позицією прихильних до нього релігійно-культурних діячів, сприяв *«повороту з хибної дороги»*, а його популяризація, зокрема, через видання Літургій П. Бажанського [28, 4], була важливим кроком на шляху повернення до джерел.

Співоча традиція, що належала до системи мовно-ментального коду української богослужбової культури, не була витіснена і після поширення професіоналізованого хорового церковного співу [27, 305], бажані особливості якого ще належало піднести до рівня живої традиції (адже твори, що використовувались у навчально-виконавському процесі, функціонують як текст зі своїми особливими кодами). Більше того, і на межі XIX – XX століть спрощена самолівка, що формувалась на основі одноголосих записів, повсюдно утримувала свої позиції, хоча вже й

характеризувалась вкрай негативно: «...твориться така чудесна музика, що невиразний, загадочний як дідовод поламаний прим (*cantus firmus*) і его товариш, сліпий каліка «втурь», ведений як на мотузку в віддалену кождоразової терції <...> годні своєю монотонністю в час довгої церковної відправи самого Цербера до сну умаляти» [11, 2]. Та все ж такі перебільшення, як і відзначення в стилістичних особливостях «... часто нераціональної, невідповідної змістові тексту будови, нелогічного фразовання, фальшивих наголосів» і виявленні між собою значних, навіть взаємовиключних відмінностей [20, 248], свідчать більшою мірою про профанацію з боку виконавців, ніж про питомі параметри і самолівки, і ерусалимки [28, 4]. Дяківські ерусалимкові наспіви із властивими для них інтонаційною простотою, пощаблевою або близькою до псалмодії мелодикою й помірним динамічним планом упродовж тривалого часу утворювали домінуючу частку репертуару кліросного співу, а самолівка в різних варіантах була провідним принципом загальнонародного хорового церковного співу. Більше того, наприкінці ХІХ століття самолівкою розспівувалися не тільки спрощені дяками ірмологіїні наспіви, а й авторські твори. Виступаючи з відповіддю на популяризуючу «Першу Службу Божу» Філарета Колесси рецензію Пилипа Музики, Володимир Садовський зауважив: «... по Галичині і мени вчені дяки виспівують вже на самолівку видане «Слава-Єдинородний», «Достойно єсть», а то «Святий Боже», «Да ісполняться» (лиш не в оригінальному виданню Бортнянського, а в переробленні, як се є в «Першій Службі Божій»). Майже чи не всі воробці виспівують, що водяться коло церков, де співається з нот» [10, 2].

Отже, на перший погляд нескладна самолівка представляє собою значно складнішу систему. Належачи до явищ усної традиції, вона оперта на довготривалу культурну пам'ять і містить масив неоднорідних елементів, а отже є мультипластовою за своєю природою і при цьому втілює міжжанрову й міжстилістичну діалогічність у зв'язках семіотичного характеру. А отже, «гомогенна» самолівка насправді виявляється гетерогенною, оскільки вона одночасно використовує елементи кількох пластів – фольклорного паралітургійного, ірмологійного осмогласного, ансамблевого кліросного співу з елементами респонсорності й академічного хорового співу. Ситуативна варіабельність комбінування різнорідних елементів у річищі загальнонародного неакадемічного обичного співу забезпечувала водночас і тривкість усної традиції, і семіотичну мобільність. Тому цей, по суті консервативний і часом доволі непривабливий з мистецької точки зору пласт, заснований на взаємодії механізмів самовідтворення і адаптації, не лише відігравав і відіграє найсуттєвішу роль у церковному співі, має значення незмінного при змінах ситуацій і стилів культурного ядра, а за врахування соборної сутності християнського богослужіння – і «центральної зони культури» (С. Айзенштадт), яка є умовою збереження етнічної ідентичності. Це і зумовлює відтворення, так чи інакше, принципів самолівкового співу у стилістиці творів більшості представників богослужбової музичної культури ХІХ – початкових десятиліть ХХ століття та їх наступників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович М. Питоменності українського церковного співу // 36. пр. Ювілейного конгресу. Мюнхен, 1988/1989. С. 458–471.
2. Бажанський П. О дяках // Душпастир. 1892. Число 5. С. 105–110.

3. Бажанський Порфирій, священник. Історія руского церковного пінія. Львів : Типографія Ставропігійського Інститута, 1890. 8+86 с.
4. Беляев В. О «церковности» духовной музыки // Хоровое и регентское дело. 1910. Июль-август. № 7–8. С. 171–185.
5. Бережницький Ол. Наші музики // Артистичний вісник. 1905. Зошит 9–10. С. 124–131.
6. Вейнмарн П. Несколько слов о церковной музыке. По поводу нового сочинения: Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Переложение иеромонаха Парфения, положено на 4 голоса // Русская музыкальная газета. 1896. Июнь. Стлб. 627–640.
7. Вербицкий М., приходник в Млинах. О творениях музыкальных, церковных і мирских на нашій Руси // Слово. 1870. 16/28 травня. № 38. С. 1.
8. Витошинский Е. О церковности духовно-музыкальных сочинений (По поводу статьи А. В. Никольского) // Хоровое и регентское дело. 1910. № 2. С. 25–30.
9. Гумецкий И. Православно-русская обрядность в церквах Галицкой, так называемой греко-католицкой (униатской) церкви // Христианское чтение. 1898. № 2. С. 229–239.
10. Домет. З нагоди новин на поли нашої церковної музики. Критичний ескіз музичний // Діло. 1899. Число 58. 13/25 марця. С. 2; Число 59. 15-27 марця. С. 1–2; Число 61. 17/29 марця. С. 1; Число 64. 20 марця /1 цвітня. С. 2; Число 65. 22 Марця /3 Цвітня. С. 1-2; Число 67. 24 марця /5 цвітня. С. 1–2; Число 73. 1/13 цвітня. С. 2.
11. Дорундяк Семен. З нагоди новин на полі нашої церковної музики (відповідь на критику) // Діло. 1899. Число 99. 5/17 мая. С. 2-3; Число 100. 6/18 мая. С. 2–3; Число 101. 7/19 мая. С. 2-3; Число 102. 8/20 мая. С. 2; Число 103. 10/22 мая. С. 2–3; Число 105. 12/24 мая. С. 1–2; Число 106. 13/25 мая. С. 1–2; Число 107. 14/26 мая. С. 1–2.
12. Зваричук Ж. Боголужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 208 с.
13. Іосифъ [Левицький] съ Болшова. З Покутя // Зоря Галицька. 1852. Число 33. С. 270–271; 1853. Число 40. С. 463–464; Число 41. С. 476–477; Число 42. С. 488–489; переклад: Українська музика. 2015. № 1–2 (15–16). С. 38–45.
14. Каневский М., свящ. Богослужбное гармоническое пение Русской Церкви // Руководство для сельских пастырей. 1897. № 33. 17 авг. С. 361–369; № 36. 24 авг. С. 1–7.
15. Кастро И. Метод греко-славянского церковного пения, испанца Иоанна де Кастро с присовокуплением Сборника Энхиридиона песнопений той же церкви и 5-ти таблиц, составленных тем же автором / пер. И. Вознесенского. Москва : Книга по Требованию, 2012. 108 с.
16. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи // Kalofonia : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. Львів, 2002. Число 1. С. 140–149.
17. Кошиць О. Спогади. Київ, 1995. 387 с.
18. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, серія «Історія української музики», вип. 1: Дослідження. Львів, 1995. 128 с.
19. Левицький І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі // Календар «Перемишлянин» на 1853 р. 1853. С. 81–90.
20. Людкевич С. Передмова до «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних мотивів» // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / упор., ред. З. Штундер. Т. 2. Львів : Вид-во М. Коць, 2000. С. 248–251.
21. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. Т. 2. Львів, 2000. С. 243–248.
22. Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 207 с.

23. Наши композитори. Михаил Вербицкий // Родимый листок. Черновцы. 1879. Число 11. 10 (22) июня. С. 170–172.

24. О пінію церковном // Чинности и Рішеня руского провинціального Собора въ Галичині отбувшого ся во Львові въ році 1891. Львов, 1896. С. 129–131.

25. Предисловіе // Церковно-певческий сборник. Т. I. Издание Училищного совета при Святейшем Синоде. Санкт-Петербург : Синод. типография, 1898. С. III–IX.

26. Разумовский Д. В. Богослужбное пение Православной греко-российской церкви: теория и практика. Москва : Тип. О. Гербека, 1886. 172 с.

27. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 4 : Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань. Москва. Петербург / Гос. Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; подгот. текста, вступ. ст., коммент. Н. И. Кабановой; науч. ред. М. П. Рахманова. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 688 с.

28. Турула Евген, о., катехит в Теревовлі. Потреба реформи богослужбного співу у галицких греко-католицьких церквах // Руслан. 1913. 8 марта. Число 52. С. 3–4; 9 марта. Число 53. С. 3–4; 11 марта. Число 54. С. 3–4; 12 марта. Число 55. С. 3–4; Число 56. 13 марта. С. 3–4; 14 марта. Число 57. С. 3–4; 15 марта. Число 58. С. 4; 16 марта. Число 59. С. 4.

29. Щурат В. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні // Українська музика. 2015. Число 1–2 (15–16). С. 135–141.

REFERENCES

1. Antonovych, M. (1988/1989), “Pytomennosti ukrayins'koho tserkovnoho spivu” [“Organic bases of Ukrainian Church Singing”], *Zbirnyk prats' Yuvileynoho konhresu. [Collection of works of the Jubilee Congress]*, Munich, pp. 458-471 [in Ukrainian].

2. Bazhans'kyu, P. (1892), “O dyakakh” [“About the Deacons”], *Dushpastyr [Spiritual pastor]*, vol. 5. pp. 105-110 [in Ukrainian].

3. Bazhans'kyu, Porfyriy, priest (1890), “Istoriya ruskohto tserkovnoho pinyya” [“History of Ruthenian church singing”], Typography of the Stauropegian Institute, Lviv, 8+86 p. [in Ukrainian].

4. Belyaev V. (1910), “O “tserkovnosti” duhovnoy muzyki” [“About the “churchliness” of sacred music”], *Horovoe i regentskoe delo, № 7-8, July-August*, pp. 171-185 [in Russian].

5. Berezhnyts'kyu, Ol. (1905), “Nashi muzyky” [“Our musicians”], *Artystychnyy visnyk [Artistic messenger]*, vol. 9-10, pp. 124-131 [in Ukrainian].

6. Veynmarn, P. (1896), “Neskolko slov o tserkovnoy muzyke. Po povodu novogo sochineniya: Vsenoschnoe bdenie po napevu Kievo-Pecherskoy lavryi. Perelozhenie ieromonaha Parfeniya, polozheno na 4 golosa” [“A few words about church music. Concerning the new composition: All-night vigil for the song of the Kiev-Pechersk Lavra. Arrangement of Hieromonk Parthenia, it is necessary for 4 voices”], *Russkaya muzyikalnaya gazeta [Russian music newspaper]*, Iyun, Stlb. 627-640 [in Russian].

7. Verbytskyu, M. (1870), “O tvoreniyakh muzykal'nykh, tserkovnykh i myrskykh na nashiy Rusy” [“About creations of musical, church and world in our Rus”], *Slovo [The Word]*, vol. 38, May 16/28th, p. 1 [in Ukrainian].

8. Vitoshinskiy, E. (1910), “O tserkovnosti duhovno-muzyikalnyih sochineniy (Po povodu stati A. V. Nikolskogo)” [“About churchliness of spiritual-musical compositions (Concerning the article of A. V. Nikolskii)”], *Horovoe i regentskoe delo [Choral and regent's business]*, vol. 2, pp. 25-30. [in Russian].

9. Gumetskiy, I. (1898), “Pravoslavno-russkaya obryadnost v tserkvah Galitskoy, tak nazyvaemoy greko-katolitskoy (uniatskoy) tserkvi” [“Orthodox-Russian ritualism in the churches of Galicia, the so-called Greek Catholic (Uniate) church”], *Hristianskoe chtenie [Christian reading]*, vol. 2, pp. 229-239 [in Russian].

10. Domet (1899), “Z nahody novyn na poly nashoy tserkovnoy muzyky. Krytychnyy eskiz muzychnyy” [“On the occasion of the news on the field our church music. Critical musical sketch”] *Dilo [Business]*, vol. 58, March 13/25th, p. 2; vol. 59, March 15-27th, pp. 1-2; vol. 61, March 17/29th, p. 1; vol. 64, March 20th /April 1th, p. 2; vol. 65, March 22th / April 3th, p. 1-2; vol. 67, March 24th /April th, p. 1-2; vol. 73, April 1th /13th, p. 2. [in Ukrainian].

11. Dorundyak, S. (1899), “Z nahody novyn na poli nashoy tserkovnoy muzyky (vidpovid na krytyku)” [“On the occasion of news on the field of our church music (the answer to criticism)”] *Dilo [Business]*, vol. 99, May 5th /17th, pp. 2-3; vol. 100, May 6th /18th, pp. 2-3; vol. 101, May 7th/19th, pp. 2-3; vol. 102, 8 th /20 th May, pp. 2; vol. 103, May 10th / 22th , pp. 2-3; vol. 105, May 12th /24th, pp. 1-2; vol. 106, May 13th /25th, pp. 1-2; vol. 107, May 14th /26th, pp. 1-2. [in Ukrainian].

12. Zvarychuk, Zh. (2009), “*Boholuzhbove khorove vykonavstvo Halychyny XIX stolittya*” [“*The liturgical choral performance of the Galician XIX century*”], PhD diss. (Musical art), Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T. Rytsky, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 208 p. [in Ukrainian].

13. Iosyf [Levyts'kyi] s Bolshova (1852). “Z Pokutya” [“From Pokuttia”], “*Zorya Halyts'ka*” [“*Star of Galicia*”], vol. 33, pp. 270-271; 1853. vol. 40, pp. 463-464; vol. 41, pp. 476-477; vol. 42, pp. 488-489; reprint: *Ukrainian music* (2015), vol. 1-2 (15-16), pp. 38-45 [in Ukrainian].

14. Kanevskiy, M., priest (1897), “Bogoslužebnoe garmonicheskoe penie Russkoy Tserkvi” [“The liturgical harmonious singing of the Russian Church”], *Rukovodstvo dlya selskih pastyrey [Manual for rural pastors]*, vol. 33, August 17th, pp. 361-369; vol. 36, August 24th, pp. 1-7 [in Russian].

15. Kastro, I. (2012), “*Metod greko-slavyanskogo tserkovnogo peniya, ispantsa Ioanna de Kastro s prisovokupleniem Sbornika Enchiridiona pesnopeniy toy zhe tserkvi i 5-ti tablits, sostavlennyih tem zhe avtorom*” [“*The method of Greco-Slavic church singing, the Spaniard John de Castro with the addition of the Collection of Enchiridion chants of the same church and 5 tables compiled by the same author*”], translation by I. Voznesenskiy, *Kniga po Trebovaniyu*, Moscow, 108 p. [in Russian].

16. Kyyanovs'ka, L. (2002), “Tserkovnyy spiv halyts'koyi kompozytors'koyi shkoly” [“Church singing of the Galician Composer's School”], *Kalofonia: Naukovyy zbirnyk z istoriyi tserkovnoy monodiyi ta hymnografii [Scientific collection on the history of church mono and hymnography]*, *Do 70-littya Oleksandry Tsaly-Yakymenko [By the 70th anniversary of Alexandra Tsaly-Yakymenko]*, Lviv, vol. 1, pp. 140-149 [in Ukrainian].

17. Koshyts', O. (1995), “*Spohady*” [“*Memoirs*”], Kyiv, 387 p. [in Ukrainian].

18. Kudryk, B. (1995), “*Ohlyad istoriyi ukrayins'koyi tserkovnoy muzyky*” [“*An overview of the history of Ukrainian church music*”], Instytut ukrayinoznavstva im. I. Kryp'yakevycha NAN Ukrayiny, seriya “Istoriya ukrayins'koyi muzyky” [Ukrainian Institute of Ukrainian Studies I. Krypiakevych National Academy of Sciences of Ukraine, series “History of Ukrainian Music”], vol. 1: *Doslidzhennya*, Lviv, 128 p. [in Ukrainian].

19. Levyts'kyi, I. (1853), “Istoriya vvedennya muzikal'noho piniya v Peremyshli” [“History of the introduction of music singing in Przemysl”], *Kalendar «Peremyshlyanyn» na 1853 r. [Calendar “Peremyshlyanin” in 1853]*, pp. 81-90 [in Ukrainian].

20. Lyudkevych, S. (2000), “Peredmov do “Zbirnyka liturhichnykh i tserkovnykh pisen' na osnovi narodnykh motyviv” [“Preface to “Compilation of Liturgical and Church songs based on folk motives”], *Stanislav Lyudkevych. Doslidzhennya. Statti. Retseziyi. Vystupy [Stanislav Lyudkevich. Research. Articles. Reviews Speeches]*, vol. 2, Publisher M. Kots, Lviv, pp. 248-251 [in Ukrainian].

21. Lyudkevych, S. “Sprava nashoho tserkovnoho spivu” [“The thing of our church singing”], S. Lyudkevych. *Doslidzhennya. Statti. Retseziyi. Vystupy Stanislav Lyudkevych.*

Doslidzhennya. Stati. Retsenziyi. Vystupy [Stanislav Lyudkevich. Research. Articles. Reviews Speeches], vol. 2, Publisher M. Kots, Lviv, 2000, pp. 243-248 [in Ukrainian].

22. Maychuk, O. (2010), “Kompozytors'ka tvorchist' zakhidnoukrayins'kykh khorovykh dyryhentiv-praktykiv druhoyi polovyny XX st.” [“Composite work of Western Ukrainian choral conductors-practitioners of the second half of the XX century”], PhD diss. (Musical art), Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, 207 p. [in Ukrainian].

23. Unknown author (1879), “Nashy kompozytory. Mykhayl Verbyts'kyi” [“Our composers. Mikhail Verbitsky”], *Rodymyy lystok* [Native leaf], Chernivtsi, vol. 11, June 10th (22th), pp. 170-172 [in Ukrainian].

24. Unknown author (1896), “O piniyu tserkovnom” [“About singing church”], *Chynnosty y Rishenya ruskoho provyntsiyal'noho Sobora v Halychyni otbuvshoho sya vo L'vovi v rotsi 1891* [The Effects and Solution of the Rus Provincial Council in Galicia, who retired in Lviv in 1891], Lviv, pp. 129-131 [in Ukrainian].

25. Unknown author (1898), “Predislovie” [“Foreword”], *Tserkovno-pevcheskiy sbornik* [The church-singing collection], vol. I, The publication of the School Council at the Holy Synod, St. Petersburg, pp. III-IX [in Russian].

26. Razumovskiy, D. (1886), “Bogoslužebnoe penie Pravoslavnoy greko-rossiyskoy tserkvi: teoriya i praktika” [“Liturgical singing of the Orthodox Greek-Russian Church: theory and practice”], Moscow, 172 p. [in Russian].

27. “Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah. T. 4. Stepan Vasilevich Smolenskiy. Vospominaniya: Kazan. Moskva. Peterburg” [“Russian sacred music in documents and materials. 4. Stepan V. Smolensky. Memories: Kazan. Moscow. St. Petersburg”] (2002), State Central Museum of Musical Culture named after MI Glinka; preparation of the text, introductory article, comments by N. I. Kabanova; scientific editor M. P. Rahmanova, Languages of Slavic culture, Moscow, 688 p. [in Russian].

28. Turula, E., priest, catechist in Terebovlya (1913), “Potreba reformy bohosluzhebnoho spivu u halytskykh hreko-katolyts'kykh tserkvakh” [“The need for reform of the liturgical singing in Galician Greek Catholic churches”], *Ruslan*, vol. 52, March 8th, pp. 3-4; vol. 53, March 9th, pp. 3-4; vol. 54, March 11th, pp. 3-4; vol. 55, March 12th, pp. 3-4; vol. 56, March 13th, pp. 3-4; vol. 57, March 14th, pp. 3-4; vol. 58, March 15th, pp. 4; vol. 59, March 16th, pp. 4 [in Ukrainian].

29. Shchurat, V. (2015), “Yak piznaly D. Bortnyans'koho v Zakhidniy Ukrayini” [“How to find out about D. Bortniansky in Western Ukraine”], *Ukrayins'ka muzyka* [Ukrainian music], vol. 1-2 (15-16), pp. 135-141 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2017 р.

Natalia Kostyuk

<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>;

Institute of Art, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky,

National Academy of Sciences of Ukraine (Kiev, Ukraine);

natalyakost22@gmail.com

SAMOLIVKOVYY SINGING: REGIONAL PHENOMENON OR COMMON CHURCH PRACTICE?

The relevance of the study is determined by the powerful development of liturgical musicology. In this area, along with the study of monodic sources and the activities of vivid representatives of the liturgical culture, the value of the previously

marginalized areas have increased recently. Understanding of the hidden or previously underestimated processes allows you to rethink the views about such a complex and heterogeneous period, as the nineteenth century, with next sixteen years – before the onset of severe stress of established systems in the confessional different areas of Ukraine. Therefore, attention is drawn to the so-called samolivke, the study of which was the purpose of the research. To achieve it, considering the specifics of this phenomenon in comparison with the academic standards of church choir singing, historical-genetic and compractational methods were used, as well as methods of intonational and vocal-choral analysis, synthesis in generalizing of the data obtained and the allocation on this basis of its characteristic features.

This concept, traditionally applied exclusively to the phenomenon of Western Ukrainian liturgical practice and absent in the apparatus of liturgical musicology of other countries, was applied to the general practice of church singing regardless of denominations and displayed outside the regional use. The detected signs made it possible to detect the stable elements of a certain system, specify its origin and specificity of functioning. Its spread is conditioned by general principles of unprofessional church singing, and its melodic-intonational filling and timbral correspond to regional features of the church-singing tradition. So, the samolivka – this is the kind of a nationwide choral singing with the active factor improvised polyphony, specific to a particular location distribution of functions of voices and relation klirosnogo and obschehorovogo performance. Established the complexity of its system, based on an oral tradition and long-term cultural memory, which combines an array of heterogeneous elements.

The results obtained give grounds for revision of ideas about processes of the development of the liturgical musical culture, in particular – reflection or even influence this phenomenon to composer creativity.

Keywords: samolivka, whole-people's singing church singing, tradition, evaluation criteria, liturgical musical culture.

Костюк Н. А.

natalyakost22@gmail.com

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии

имени М. Т. Рильского НАН Украины, (Киев, Украина)

<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>;

САМОЛИВКОВОЕ ПЕНИЕ: РЕГИОНАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН ИЛИ ОБЩЕЦЕРКОВНАЯ ПРАКТИКА?

Актуальность исследования обусловлена мощным ростом литургического музыковедения. В этой сфере, наряду с изучением монодических источников и деятельности ярких представителей богослужебной культуры, приобретают приоритетность ранее маргинальные сферы. Осмысление скрытых или недооцениваемых ранее процессов позволяет переосмыслить всю систему представлений о таком сложном и неоднородном периоде, как XIX век с учетом следующего шестнадцатилетия – до начала мощных стрессов устоявшихся систем в конфессионально различных ареалах Украины. Поэтому внимание обращено к так называемой самоливке, изучение которой составило цель исследования. Для ее

достижения в рассмотрении специфики самоливки в сравнении с академическими нормативами церковного хорового пения были использованы историко-генетический и компаративистический методы, а также методы интонационного и вокально-хорового анализа к выявленным образцам, синтеза в обобщении полученных данных и выделении на этой основе ее характерных черт.

Это понятие, традиционно применяемое исключительно к явлению западно-украинской богослужбной практики и отсутствующий в аппарате литургического музыковедения других стран, было применено к общей практике церковного пения независимо от конфессий и выведен за пределы регионального употребления. Констатированные признаки позволили обнаружить устойчивые элементы определенной системы, конкретизировать ее происхождение и специфику функционирования. Ее распространение обусловлено общими принципами непрофессионального церковного пения, а ее мелодически-интонационное наполнение и тембральный колорит соответствуют региональным особенностям церковно-певческой традиции.

Выводы. Итак, самоливка – это вид общенародного хорового пения с активным фактором импровизационного многоголосия, характерными для конкретной местности распределением функций голосов и соотношением клиросного ансамблевого и общехорового исполнения. Констатировано сложность ее системы, опирающейся на устную традицию и долговременную культурную память, объединяющей массив неоднородных элементов. Полученные результаты дают основание для пересмотра представлений о процессах развития богослужбной музыкальной культуры, в частности – отражения или даже влияния этого явления на композиторское творчество.

Ключевые слова: самоливка, общенародное церковное пение, традиция, критерии оценки, богослужбная музыкальная культура.