

братію монастира»⁸⁰) чи дзвонили на пам'ять про смерть визначних осіб. Так, коли в 1782 р. помер князь Август Олександр Чарторийський, «воевода руський», за ним у тутешньому монастирі весь тиждень здійснювалося богослуження з «вичиліями и мшами... и звоном»⁸¹. Після смерти того ж року коронного великого маршалка князя Станіслава Любомирського в монастирі дзвонили протягом тижня три рази в день⁸². За допомогою дзвонів ченці відлякували нападників. Наприклад, коли 1630 р. польське військо в околицях Києва «пришедши ввечор на містечко, на монастир хтіли вдарити, і ударили були. Леч козаци неподалеку були, а до того услишали звонов великих гвалт, вернулись»⁸³.

Традиція майстерности монастирських дзвонарів нині відроджується. Так, з 1989 р. у Луцьку, в історико-культурному заповіднику, де облаштовано виставку «Дзвони: історія і сучасність», проводяться фестивалі дзвонарського мистецтва. Характерно, що переможцем першого став послушник Милицького монастиря, що на Волині, отець Сергій⁸⁴, а останнього, що відбувся 2002 р. — чернець Низкиничницької обителі ігумен Феодосій.

В умовах розвитку в Україні релігійного паломницького туризму зростає зацікавлення подорожуючих монастирськими дзвонами й дзвоніннями. З особливим піднесенням, часто співом духовних пісень, піднімаються мандрівники на високі дзвіниці, щоб доторкнутися до дзвонів, безпосередньо відчутти вібрацію могутніх інструментів.

Дзвони та їхні попередники біла й клепала як літургійно-музичні інструменти допомагали не тільки налагоджувати чернече життя, славити Бога, а й використовувалися в інших важливих ситуаціях. Поєднання бил, клепал із дзвоном, що відбувся в перших століттях давньоукраїнської Церкви, зокрема в монастирях, продовжувався й надалі. Сплеском активності у виробництві дзвонів було XVIII–XIX ст. Їх виливали відомі людвісарі в різних місцях України. Часто саме в монастирях працювали майстри, які виготовляли унікальні пам'ятки художнього ливарництва. Завдяки цьому підбиралися цілі комплекти дзвонів. Якраз у побуті монастирів отримало неабиякий розвиток і вдосконалення церковне дзвоніння, його регламентація. Загалом це сприяло поширенню дзвонів, удосконаленню їхньої музики. Водночас вона обумовлювала розвиток традиційного церковного співу й була певним підґрунтям розвою його багатоголосся.

⁸⁰ Е. Сецинский. *Материалы для истории*, с. 194.

⁸¹ Там само, с. 181.

⁸² Там само, с. 184.

⁸³ Львівський літопис // *Галицько-Волинський літопис: Історико-літературна пам'ятка XIII ст.* / вступ. стаття та упоряд. Роман Федорів. Львів 1994, с. 181.

⁸⁴ П. Чечелюк. Не тільки дзвону, що у Звенигороді // *Високий замок* (2002) 1 серп.

Василь ПОНАЙДА (Львів)

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ МОНОДІЇ («Єдин свят» київського, грецького та болгарського напівів)

Останнім часом мій виконавський репертуар поповнився напівами з Антології «Духовні співи давньої України» Олександри Цалай-Якименко, який я виконував на конференції, присвяченій 300-літтю першодруку Ірмологіона у Львові, співав у церковних богослуженнях (на запрошення священників), презентував у своїх закордонних виступах. Цей репертуар, що представляє монодію, традиційні співи християнської Церкви східного обряду, зовсім нова для мене ділянка, незвична й не завжди зрозуміла з музично-інтонаційного боку, тому, перш ніж винести на сцену ці напиви, мені довелося опрацьовувати спеціальну літературу. Треба було вияснити специфіку цього жанру: зв'язок мелосу із словесним текстом у напівах, особливості різних національних традицій — київської, грецької болгарської, тобто до певної міри зрозуміти суть національних стилів при втіленні канонічних церковних текстів. Головна мета моїх теоретичних занять — підготувати себе до розуміння і виконання цих напівів так, щоб слухач сприйняв неповторний музичний образ і закладений в ньому глибоко духовний зміст.

Я пройшов складний шлях від першого знайомства з новим для себе матеріалом до його виконання перед слухачами; те саме повинен пройти кожен співак чи виконавський колектив, якщо хоче досягнути не поверхового, неосмисленого «прочитання», а намагається проникнути в саму суть маловідомої сьогодні монодичної традиції.

Наша монодія, тобто традиційний ірмолойний спів у храмах — найдавніший пласт професійної, писемної спадщини, що має тисячолітню історію і пройшла шліфування у віках. Науковці називають цю найдавнішу професійну спадщину ірмолойною класикою (русько-київський напів). Грецький та болгарські напиви у наших Ірмолоях — це запозичення зі споріднених східно-християнських співочих традицій, історія яких перевищує тисячу років.

У процесі освоєння зразків монодії найбільш незвичним для мене було те, що напиви не мають поділу на рівномірні такти, вони членуються на порції-ритмофрази різного часу тривання. Виконавець має орієнтуватися на порції-пульсари, в кожному з яких дві або три долі, які чергуються нерівномірно (їх треба «чути» внутрішньо, оскільки цим

процесом керують особливі закони монодії). У згаданій Антології такі пульсари виділяються в самому нотному записі.

Інша особливість ірмоложних напівів — це поділ напіву на окремі музично-словесні рядки; така будова подібна до віршової (в Антології дотримано принципу віршової форми запису напівів). І це незвичайно полегшує розуміння музичного синтаксису монодії. Кожен музично-віршовий рядок будується як форма «питання — відповідь», або «теза — висновок».

Поділ напіву на музичні рядки і строфи диктує словесний текст; тому у піввіршах, віршових рядках і строфах — завжди закінчена фраза, менша чи більша.

Виникає запитання: що ж тут незвичного, адже так само членується на рядки і строфи народна пісня. Насправді різниця значна. На відміну від народнописаних строк, які повторюються (є куплетами), рядки і строфи у монодії весь час міняють свої розміри, як правило, не мають повторів. Особливо характерна змінна тривалість рядків і строк для русько-київського (українського) ірмоложного співу (куплетна побудова часто вживається у болгарському напіві). Дослідники пояснюють цю характерну рису русько-київського напіву тим, що основу мелодичних фраз, піввіршів і рядків у ньому становлять дихальні періоди, різнотривалий дихальний ритм.

Проілюструємо це на київському напіві «Єдин свят» з Літургії Йоана Золотоустого:

– дихальний цикл першого рядка напіву (текст «Єдин свят») має всього 4 «пульсари»;

– дихальний цикл другого рядка напіву (текст «Єдин Господь Ісус Христос») містить 5 «пульсарів»;

– дихальний цикл третього рядка напіву зростає ще більше (текст «Во славу Богу Отцю, Амінь») і має 8 «пульсарів».

Друга строфа напіву має 3 рядки (відповідно по 7, 5 і 5 «пульсарів», останні артикулюються по-різному — 2+3, або 3+2). Виконавець повинен чітко узгоджувати своє дихання зі структурою дихальних циклів цього простого, але глибоко духовного твору.

Єдин свят київського напіву

Єдин свят

Єдин Господь Ісус Христос

Во славу Богу Отцю Амінь.

Амінь Амінь.

Амінь.

Амінь.

Грецький напів на той же текст «Єдин свят» різко відрізняється від київського (українського) вже тим, що в ньому мелодична лінія розчленується переважно на рівномірні «пульсари-такти».

Він укладається в чотири музично-словесні рядки згідно поділу музично-словесного тексту:

Іс Агіос (Єдин свят);

Іс Кириос Ісус Христос (Єдин Господь Ісус Христос);

Іс докса Теу Патрос (Во славу Богу Отцю);

Амінь (Амінь).

Єдин свят грецького напіву

Іс Агіос,

Іс Кириос Ісус Христос

Іс докса Теос Патрос

Амінь

Єдин свят болгарського напіву

Єдин свят болгарського напіву

Єдин свят, єдин Господь...
 Свят, єдин Господь...
 Ісус Христос, син Божий,
 Амінь, Амінь, Амінь, Амінь.

У грецькому напіві немає тих дихальних пульсарів різної тривалості, які домінують у київському; тут важливу роль виконує ритмічно-руховий момент, через що грецький варіант цього напіву має більше світських рис, тоді як київський — високо духовний.

Болгарське втілення того самого тексту «Єдин свят» різко відрізняється і від грецького, і від київського. За своєю композицією — це фактично куплетна форма, коли єдиний музичний матеріал повторюється у всіх віршових рядках словесного тексту. Більше того, у болгарському напіві виникає пряма невідповідність між будовою словесного тексту і членуванням мелосу: два великі віршові рядки словесного тексту розподіляються між трьома музичними куплетами. Через те виникає неузгодження між цезурами словесного тексту і цезурами мелодії:

I муз. куплет: 1-й віршовий рядок — Єдин Свят, єдин Господь (розрив).

II муз. куплет: 1-й віршовий рядок — Ісус Христос.

2-й віршовий рядок — Во славу Богу Отцу (розрив).

III муз. куплет: Амінь, Амінь, Амінь, Амінь.

Отже, спостерігаємо явну суперечність між цезурами тексту і мелодії. Якщо до цього додати, що кожен з трьох музичних куплетів має репризу, то між музичними куплетами виникають ще глибші цезури, які перекриваються неперервністю словесного тексту. Причина цього у тому, що в болгарському варіанті використано народнописенну модель, під яку співали багато різних словесних текстів-молитов. Тобто до тексту «Єдин свят» не було спеціальної окремої мелодії, а було використано модель загально відомої куплетної пісні. Тому неминуче виникла невідповідність віршової будови молитовного тексту з простою пісенною мелодією.

Глибша причина цього явища в тому, що болгарська Церква багато століть перебувала фактично в «підпіллі» (під грецьким і турецьким пануванням), а церковно-співочі болгарські книги були фактично винищені. А отже, церковно-співоча практика могла існувати тільки в усному переданні, і тому богослужбові тексти штучно пристосувалися до народнописенних мотивів. Виконавець болгарського напіву «Єдин свят» повинен орієнтуватися на форму словесного тексту (два великі текстові періоди) і підпорядкувати їй три музичні куплети.

Якщо виконавець ірмоложних співів не підготує себе до розуміння особливостей взаємодії слова і музики в монодії, він не зможе передати їх сокровенного змісту. З власної, хоч і невеликої виконавської практики можна сказати, що специфічні особливості кожної з національних традицій — української, грецької та болгарської — дуже суттєві. Виконавець зобов'язаний розкрити їх зміст максимально випукло й дохідливо для слухача.