

### КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ У ДОСЛІДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ П. МАЦЕНКА: ВІД АНАЛІЗУ ІРМОЛОЯ ДО ГЕНЕЗИ ЯВИЩА

*Досліджено найважливіші історичні й теоретичні ідеї українського музиколога з Канади П. Маценка щодо їх системності, а, відтак, концептуальності.*

**Ключові слова:** концепція історії української церковної музики, Ирмологіон.

*Исследовано самые важные исторические и теоретические идеи украинского музыковеда из Канады П. Маценка с точки зрения их системности, а, следовательно, концептуальности.*

**Ключевые слова:** концепция истории украинской церковной музыки, Ирмологион.

*The most important historical and theoretical ideas of an Ukrainian musicologist from Canada P. Matsenko concerning their systemacy and, as result, the conceptuality are investigated.*

**Key words:** conception of history of Ukrainian church music, Hirmologion.

Розвиток української музикології дедалі чіткіше усвідомлюється як процес творення наукових концепцій, серед яких виокремлюються медієвістичні, які формувалися завдяки багатолітнім напрацюванням учених в Україні та за її межами. Власне, зарубіжні українські розвідки в галузі давньої церковної музики 1920-х і подальших років нині активно вводяться до наукового обігу. Праці такої тематики не тільки доволі інтенсивно передруковують і перекладають з іноземних видань, а й аналізують фахівці, зокрема О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Н. Сиротинська, У. Граб, О. Мартиненко та ін., або спеціально, або в різноманітних контекстах.

Постать українського музикознавця, диригента, педагога і громадського діяча харківця Павла Маценка (1897–1991) досі повною мірою не вивчалася, втім його музикознавча спадщина має стати об'єктом спеціального дослідження, предметом якого будуть визначені ним концептуальні ідеї в діахронному аспекті вивчення цієї теми іншими українськими зарубіжними дослідниками — Ф. Шешком, М. Антоновичем.

Наукові дослідження церковно-музичної минувшини П. Маценка відбувалися в роки формування української історіографії, коли осмислення історичного процесу розвитку української музики було активним завдяки бурхливим подіям перших десятиліть ХХ ст. Маценко побував у різних країнах: у Празі закінчив Високий український педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, навчався в чеській консерваторії, де під керівництвом Федора Шешка захистив дисертацію на тему «Склад і технічна будова мелодій київського

розспіву в Почаївському Ірмолої 1775 року». Потім працював у Відні, а з 1936 р. у Канаді, де й прожив до кінця свого життя.

На думку музикознавців, головною причиною досліджень історії церковної музики було намагання донести до загалу «усвідомлення української співочої традиції як складової цілісної національної музичної культури та невід'ємної частини європейської» [7, с. 141]<sup>1</sup>, причому на основі вагомих доказів, безсумнівних аргументів. Розуміння важливості виявлення і вивчення нотних джерел, дослідження їх особливостей дозволили б осмислювати глибинні «первні» національної музичної стилістики. Ф. Стешко першим став розробляти теоретичні питання музичного джерелознавства, в результаті чого йому вдалося визначити методологічні контури пізнання джерел початкової доби церковного співу в Україні. Окрім того, історичні розвідки дослідника містять характеристику кожного історичного періоду, починаючи від прийняття християнства до XIII ст., з розглядом походження богослужбового співу, зовнішніх впливів його розвитку, аналізу нотних книг, форм співу та особливостей побутування в братствах, перших музично-теоретичних трактатів та ін. Подібні наукові ідеї Ф. Стешка значною мірою перейняв П. Маценко. Обом дослідникам бракувало доступного, але необхідного для повноти опрацювання матеріалу, проте немало ідей П. Маценкові вдалося обґрунтувати за допомогою окремих оригінальних джерел, праць самого Ф. Стешка та російських дослідників.

Тематика досліджень П. Маценка є різноманітною: від аналізу Почаївського Ірмолоя 1775 р. (1930–1932), творчості М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського (1951), сучасного стану опрацювань давньої української музики (церковного співу) (1952), монографічних праць про Ф. Якименка, Я. Степового, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, М. Вериківського, П. Козицького, О. Кошиця, Б. Кудрика, М. Гайворонського та ін. (1950–1960-х рр.), — до узагальнюючих досліджень: огляду «Співів української церкви» (1962), «Нарисів до історії української церковної музики» (1968) та «Конспекту історії української церковної музики» (1973) та ін. І хоча сучасними музикознавцям невідомий повний перелік критично-теоретичної спадщини Маценка, проте з його докторської дисертації про склад і технічну будову Почаївського Ірмолоя, означених «Нарисів...» та «Конспекту...» можна виокремити комплекс найважливіших історичних і теоретичних ідей та дослідити їх щодо системності, а, отже, концептуальності.

---

<sup>1</sup> Це додатково підтверджує, що історія діаспори, а, отже, і її культури, є невід'ємною складовою історії (зокрема науки, мистецтва) всього українського народу, оскільки найсвідоміші представники української еміграції (зокрема чеської в Празі, причетної до подій 1917–1920 рр. на Великій Україні, до якої належав П. Маценко), залишалися відданими національно-культурному відродженню українського народу.

Написана в 1930–1932 рр. під керівництвом Ф. Шешка дисертація «Склад та технічна будова мелодій квівського розспіву в Почаївському Ірмолоєві, вид. 1775 року» містить такі розділи: «1. Короткий історичний нарис. 2. Опис Ірмолоя. 3. Склад. 4. Технічна будова мелодій з короткою аналізою. 5. Попівки. Мелозвороти» [4, с. 129]. П. Маценко подає періодизацію розвитку церковного співу в Україні в X–XVIII ст.<sup>1</sup>, що має очевидні паралелі з думкою щодо цього Ф. Шешка: 1-ий етап — X–XIII ст. — початкова доба, 2-ий — XIII–XVI ст. — «занепад мистецтва співу» (середня доба), 3-ій — XVI–XVII ст. і поч. XVIII ст. — «піднесення» (доба боротьби, «одужання»); подальші роки — період класицизму («розквіт») — датуються від початку діяльності вихованців Києво-Могилянської Академії з появою «фактичних засновників» класицизму М. Березовського, Д. Бортянського, А. Веделя [4, с. 130]. Порівняно з періодизацією Шешка поділ Маценка точніший (оскільки має конкретні часові межі), але завдяки врахуванню соціально-політичних обставин, є історико-культурологічним. Автор розглядає існування протягом століть трьох нотних систем (нотувань), із якими пов'язує способи співу: кондакарний, знаменний та домественний, і формулює висновок, що відсутність знаків альтерації означає послідовне проведення релятивного принципу нотації [4, с. 130].

П. Маценко описує мистецьку оздобу почаївського Ірмолоя 1775 р.: фоліацію, заголовки, зміст, гравюру, кольорову червоно-чорну гаму заголовків і тексту, наводить цитати з поясненнями, вірші та ін. [4, с. 141–143].

Аналізуючи склад почаївського Ірмолоя 1775 р. та порівнюючи його з рукописними Ірмолоями 1652, 1674 та друкованим львівським 1709 рр., науковець указує на пропуски окремих співів, чисельну перевагу одних над іншими. У підсумку на основі відсутності в Ірмолої пісенспівів московським святим доходить висновку про «самостійність-незалежність» українських нотодруків та їх «національне українське обличчя» [4, с. 144–145].

Досліджуючи словесний співаний текст Ірмолою, П. Маценко зазначає тодішні прагнення наблизити церковнослов'янську мову до особливостей рідної вимови, а також усунути відмінності між читаною і співною вимовами. З цією метою друкарі з властивим їм знанням справи практикували вдосконалення тексту, виявляючи «глибоке знання співочої традиції», оскільки в Ірмологоні «застарілі форми та слова виправлені й замінені потрібними» [4, с. 149–150].

---

<sup>1</sup> Цікаво, що поділ за періодами П. Маценко дописав пізніше, свідченням чого є дата з підписом у вигляді криптоніма на початку праці після Змісту «Прага, дня 30 червня 1932 р.». Відсутність позначень інших дат свідчить, що це, можливо, єдине пізніше (після 1930 р.) звернення до вже створеного раніше рукопису.

Виявляючи особливості нотолінійної системи Ірмологіону 1775 р. та її звукорядну основу, автор зважає на широкий історичний контекст (подає дату виникнення п'ятилінійної системи і швидкість та органічність її впровадження від ознайомлення наприкінці XVI ст. до появи в рукописах і друках у першій пол. XVII ст. та ін.). Дослідник виявляє тезаурус нотних знаків (ноти, ключ, «фінальний знак»), відзначаючи меншу їх кількість порівняно з іншими Ірмологіями. На основі аналізу звукоряду, він дійшов висновку про його спільність із грецькою малою системою з'єднаних тетраходів; осмоголосся пояснює як систему складених ладів, де кожний лад являє собою своєрідну пару з тетрахода та пентахода, а насправді — два роз'єднані тетраходи. Крім того, науковець характеризує його як «спів на 8 способів або спів на 8 відрізнених від себе мелодійних виглядів... Під голосами [гласами— О. Г.] розуміли певний музичний систем ладів з різним розположенням в них діятонічних тон, півтон, — інтервалів. «Голоси різнилися між собою певним звуковим обсягом..., розпологою інтервалів та звуками пануючими й кінцевими» [4, с. 194]. У всьому цьому вбачає «очевидне» споріднення розспівів почайського Ірмолая із системою Візантійського осмоголосся. Маценко також розглядає «загальний гармонічний характер мелодій кожного з 8 гласів, здебто дурове або мольове відхилення» [4, с. 196]. Цей поділ на мажор і мінор, на його думку, має «походження новіше» [4, с. 198].

Учений розглядає елементи й особливості музичної форми: речення, види мелодійного руху, виводячи їх із поділу словесного тексту та «антифонарного способу виконання» [4, с. 203]. Під реченням він розуміє цілісну, відносно завершену музичну будову, котра відзначається словесною фразою і має гармонічну каденцію [4, с. 208], розглядає як залежність зміни складу груп речень, їх послідовність від змісту тексту та його відчуття «піснетворцем», так і поступову загальну втрату цілості в будові й архітектоніці цілого (в Мінеях і Тріоді порівняно зі співами Октоїха). П. Маценко класифікує речення за формотворчою функцією на початкові (або заспіви), середні та фінальні [4, с. 200], а за будовою на: звичайної будови, «злогоного» мелодичного розвитку, особливої будови та злиті, оригінальні й мішані [4, с. 209]. На думку автора, «складаючі частини речення» — це заспіви, «підстави», доспіви, з'єднуючі або перехідні ноти [4, с. 210], що часто є певними відхиленнями в нотуванні з метою пристосування до можливостей голосового діапазону [4, с. 206].

Автор аналізує також мелодійний рух співів Ірмолаю («звичайний» вигляд, способи їх змін, мелодійні прикраси), базовий рівень музичного цілого — інтонаційну основу. При цьому дослідник намагається висвітлити проблему природи осмоголосся — поспівкову природу гласу. Згідно з Масенком, «попівка», що є «ознакою приналежності співів до старовинних розспівів та їх самовистарчальности» [4,

с. 224] через свої характеристичні особливості мелодій, своєрідні мелодичні фігури та звороти кожного голосу, на які підставлявся текст, має стабільну ритмоінтонаційну будову, вигляд знака. «Попівка» співвідноситься з елементами музичної форми («підставою») і може бути починою, середньою, кінцевою [4, с. 225]. Маценко визначає два способи організації «попівок»: закон римування та тематизму [4, с. 227]. Відтак, він фактично започатковує засади типології мелодичної будови співів Ірмолою, а щодо київського розспіву — акцентує на «самовистарчальності та виразі музичного духа й смаку українського народу», «спорідненні мелодій київського розспіву зі старим українським народним співом» і таких, що у своїй структурі та русі підпорядковані думці й словесному тексту [4, с. 233]. Крім того, за своєю досконалістю Київський розспів «є показчиком глибокого музичного знання і поетичного натхнення творців мелодій», як також абсолютно оригінальний і самостійний [4, с. 234].

Проблеми давнього українського церковного співу, які вирішував П. Маценко у своєму дисертаційному дослідженні, глибше і ширше розглядатися в подальших працях українських медієвістів лише через декілька десятків років, а деякі й нині є актуальними. Науковець започаткував в українському музикознавстві дослідження тогочасної російської історіографії церковного співу з позиції еволюції української гімнографії [1, с. 582], довів безперервність окремої традиції співу в українській церковній практиці XVII — XVIII ст., виявив головні особливості жанрів і стилю київського напіву в українському одноголосому церковному співі, нарешті, чи не вперше в українській музичній медієвістиці, дійшов висновку, що Ірмолою — це зібрання в одній книзі різних співів<sup>1</sup>.

Побіжно виявивши в докторській дисертації зацікавлення широким історичним тлом, П. Маценко продовжив розглядати в «Нарисах до історії української церковної музики» (Вінніпег, 1968), де розкрив усі етапи розвитку та збагачення українського церковного співу, оскільки вважав, що через неможливість для українських дослідників користуватися «прямими пам'ятниками свого церковного співу», станом на 1950–1960-і рр.<sup>2</sup> ця галузь у «дослідчому розумінні» була «майже незачепленою» [3, с. 11], що й спонукало дослідників в еміграції до її вивчення, ґрунтуватися на працях передусім російських

---

<sup>1</sup> «Ірмологіон (Ірмолою) — це книжка, в якій зібрані ірмоси й різні співи Октоїха, Мінеї і Тріодіонів на повний церковний рік» [3, с. 99 (прим.)].

<sup>2</sup> У «Вступному слові» автор зазначає, що «Нариси...» «написані... в роках 1952-56 і пізніше» [3, с. 8].

дослідників з їх переважно тенденційним підходом<sup>1</sup>. При тому П. Маценко закликав до обережності «в заключеннях про походження українського церковного співу аж доти, поки ця наша спадщина не буде в усіх її відділах досліджена» [3, с. 10]. На думку науковця, питання походження і закони її розвитку необхідно вивчати комплексно, «поряд з історією народу, що є творцем і носієм цієї музики» [3, с. 17].

У своїх «Нарисах» П. Маценко не дотримував означеної в дисертації чи періодизації. Грунтуючись на ідеї про український церковний спів як «основу церковного співу всього слов'янського Сходу», дослідник, намагаючись застосувати порівняльний метод, використав дещо хаотичний, відтак, не позбавлений цінних ідей, підхід. Він утілений у своєрідній структурі монографії, яку умовно складають декілька тематичних груп нарисів про походження церковного співу (1-6), його стан і розвиток у княжу добу (7-8), огляд розвитку болгарської, грецької та західноєвропейської церковної музики (9-13), виконавців-співаків та музично-поетичні форми їх співів (14-17), церковний спів домонгольської доби з розглядом його родів та способу співу, нотопису, творців (18-22), історико-теоретичний аналіз окремих жанрів («Архангельського гласу» та Стихири «Слава во вишніх Богу») (23-24) й одного типового мелодичного звороту, використуваного в церковних напівах та українських народних піснях (25). Відтак, послідовно артикулюються визначальні для автора погляди: український церковний спів був запроваджений в Україні-Русь із Візантії з прийняттям християнства; певний час побутували два типи «звичайного» («втвореного народом раніше») і т. зв. «офіційного» візантійського, насадженого; порівняння музичних інструментів, репертуару співаків, музичних систем засвідчує східні (індійські, закавказькі, вірмено-грузино-азербайджанські) впливи або навіть наявність деяких спільних елементів (ознак); існують тісні «внутрішні» зв'язки між богослужбовим співом і народною творчістю.

П. Маценко пропонує поділ співів на три форми (псалми, гімни, пісні духовні), висуває власну версію форм богослужбових поетичних текстів, два роди (демественний і восьмиголосий) «звичайного» співу та ін. Цікаво, що Маценко чи не вперше інтуїтивно відчув можливість і навіть необхідність «побудови певних мелодично-ритмічних одиниць», які відповідають словесному тексту [3, с. 104], що в подальшому використали медієвісти (О. Цалай-Якименко).

Водночас щодо певних питань П. Маценко висловлює непідтвержені думки, а інколи й припущення про запозичення християнами

<sup>1</sup> У переліку посилань згадуються поодинокі праці різних років лише кількох дослідників в Україні — П. Сокальського, М. Грінченка, Ф. Колесси, Л. Архімович, С. Грици, Л. Яценка, В. Золочевського, І. Свенціцького, Я. Запаска. Серед них немає прізвищ фахових музичних медієвістів.

грецької музичної системи, зокрема діатонічного тетракорду й антифонного способу співу, їх уставну подібність у богослужбових книгах, спільні ознаки в нотопісі, ймовірність існування багатоголосся у Візантії та його елементи в українських церковних співах.

На основі тези, що «всілякі подібності обумовлюються біологічними законами..., цілком інстинктивно» [3, с. 40], дослідник дійшов висновку, що народ ... міг прийняти лише такі мелодичні зразки й музичну систему, що мали спільні риси з основою народного співу. Інші зразки, чужі народньому чуттю, пристосовувались до свого або вилипались» [3, с. 35], оскільки «своя пісня для народу ... суть його душі» [3, с. 42]. «Українці, будучи співтворцями східного культурного кола ... творили свої прості й глибокі, але високо мистецькі церковні співи, відмінні від візантійського й латинського співів, і від спорідненого греко-сирійського співу», — зазначає Маценко [3, с. 35]. На основі власних спостережень Маценко стверджує, що головним напрямом церковного співу первісно був вектор із Близького Сходу (Єрусалиму й Антіохії), а прийняття християнства через греко-болгарських церковних представників і співаків лише вплинуло на розвиток української церковної музики.

Усі ці питання П. Маценко розглядав у контексті відомих йому історіографічних, культурологічних, богословських, фольклористичних, філологічних та інших праць іноземних, переважно російських, учених, іноді в полеміці з ними уникаючи висловлення власної думки і таким чином спричиняючи недостатнє розкриття заявленої в назві нарису теми. Таку особливість можна пояснити як усвідомленням недостатнього дослідження інформативної й особливо документальної основи через її недоступність в умовах еміграції, так і свідомо обраним автором переважно публіцистично-критичним за формою і провітницьким за характером підходом до висвітлення теми, зумовленим певними видами власної повсякденної праці (громадської, освітньої, творчої (диригентської й композиторської)).

Стосовно використання напрацювань сучасників Маценка, фахівців із проблем давньої української музики — Ф. Шешка та М. Антоновича, слід, мабуть, говорити про згадані попередньо окремі впливи ідей першого, як і загалом зацікавлення цією тематикою. У цьому контексті заслуговують на увагу погляди Маценка щодо значення творчості Бортнянського для української музики хоча б з огляду на відмінність їх порівняно з позицією його консультанта в роботі над докторським дослідженням Ф. Шешка, котрий долучав композитора до російської музичної культури. Натомість П. Маценко, уперше звернувшись до цієї постаті в 1927–1928 рр. (у дипломній праці «35 концертів Д. Бортнянського та їх історично-теоретичний огляд») та пізніше двічі (в 1951 і 1971 рр.), мав протилежну думку. Акцентуючи (як і Ф. Шешко) на необхідності визначення правдивого образу митця лише на основі всього написаного і проаналізованого

критичного матеріалу та творів, П. Маценко зміг уникнути «хибних висновків». Пояснюючи своє звернення до оперної й інструментальної творчості Бортнянського як «занедбані і не знані багатьом людям» [5, с. 270]<sup>1</sup>, музикознавець, щоправда базуючись тільки на «поки що кращій праці» Б. Асаф'єва про опери, дійшов висновку, що Бортнянський — «дійсний українець і великий український композитор» [5, с. 283].

Утім доступні нам нечисленні праці Маценка, крім листування, не містять згадок про посилання на праці Антоновича<sup>2</sup>, натомість відомо про подаровані Антоновичу Маценкові праці.

Відірваність паралельних напрацювань обох музикознавців (що, однак, не заперечує спільних поглядів), звичайно, не сприяла розвиткові полілогу ідей, як і не активізувала загального поступу української музичної медієвістики, проте завдяки етноцентризму підходів, виявленому в спільному вивченні одного явища — української церковної музики — надає змоги говорити про особливості національної історичної науки на тому етапі, спрямовані на адекватне «прочитання» національного музично-історичного процесу.

Отже, підсумовуючи, слід зазначити: якщо в дисертації П. Маценко ілюструє власну концепцію структури й будови співів Ірмологону, то в підході до генези явища висуває слушні, іноді аргументовані погляди, які, однак часто не пов'язані між собою, а тому й не утворюють певної системи<sup>3</sup>. Таким чином, дослідження П. Маценка української церковної музики в контексті концептуальності є різним стосовно різних предметів (об'єктів) розгляду: системним і безсистемним (оскільки не утворює цілковито оригінальної концепції щодо історії української церковної музики). Згідно з концепцією — це система поглядів на певне явище, спосіб тлумачення, провідна ідея для їх систематичного висвітлення. Тим більше, що таке трактування збігається з думкою видатного українського теоретика С. Людкевича, котрий акцентував саме на системному розумінні поняття, вважаючи, що теоретичну концепцію не можна вважати такою, якщо у своїй конструкції вона не сприяє розкриттю якоїсь важливої сторони питання [2, с. 668]. Крім того, ця певна система зазвичай

<sup>1</sup> Слід зауважити, що й сам автор не був обізнаний із напрацюваннями про композитора в Україні, вважаючи «останньою» на цю тему публікацію Ф. Стешка в «Українській музиці» за 1938 р. [5, с. 279].

<sup>2</sup> Так, у нарисі «Українські канти» Маценко відсилає «бажаючих знати більше» про «українське духовне засилля в Московії» до праць М. Антоновича [6, с. 10].

<sup>3</sup> У подальшому така тенденція до певних думок у Маценка збереглася, про що свідчить хоча б його нарис «Українські канти» (Вінніпег, 1981), у якому дослідження обраного предмета — української духовної пісні (канта) — замінене обстоюванням перед Т. Лівановою значимості внеску українців у розвиток російської музичної культури XVII — XVIII ст.



індивідуальна. Людкевич усвідомлював складність концептуалізації новаторських пошуків композиторів, чия творчість зазвичай «пливе різними дорогами і каналами, виявляється в різних підходах і експериментах...» [2, с. 669]. Те саме, очевидно, стосується й музикологічних праць.

### **Список літератури**

1. Кушнір М. [Рец. на кн.: Павло Маценко — композитор, музиколог, громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин. — Торонто, 1992. — 242 с.] / М. Кушнір, Н. Сиротинська // Записки Наук. товариства ім. Шевченка. Том ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії. — Львів, 1996. — С. 579–585.
2. Людкевич С. Зауваження кафедри ІТФ до рецензії тов. Я. Якуб'яка на кандидатську дисертацію М. Скорика «Особливості ладу музики С. Прокоф'єва» / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том 2 / упоряд., ред., перекл., вст. стаття, прим. Зеновія Штундер. — Львів : В-во М. Коць, 2000. — С. 668–669.
3. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко. — Роблін–Вінніпег, 1968. — 150 с.
4. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві, вид. 1775 року / П. Маценко // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упоряд., ред. Василь Верига. — Торонто, 1992. — С. 127–238.
5. Маценко П. У 220-річчя від народження Д. Бортнянського / П. Маценко. — Вінніпег, 1971. — С. 269–287.
6. Маценко П. Українські канти / П. Маценко. — Вінніпег, 1981. — 22 с.
7. Серганюк Л. З історії вивчення церковної музики Галичини / Л. Серганюк // *Musica Galiciana*. Том III // ред. Leszek Mazera. — Rzeszów, 1999. — С. 139–148.

*Надійшла до редколегії 18.02.2014 р.*