

І людство йтиме все далі й далі вперед до розвязки всіх питань повною, універсальною любовю. Бо ж сьогоднішня людська ментальність далеко більш, як це гадають державні мужі, доспіла вже, щоб прийняти науку Христову. І коли б ті державні мужі провели в життя ідеалістичні євангельські правди, то побачили б — „сей день” — ось він, він уже прийшов!

Ані Учитель, ані Пророки не брали поняття про „сей день”, як поняття про стан містичний, про стан майбутнього часу. Всі правдиві Пророки вважають завжди бажану мету за досягнену вже, за здійснену. Тож вони бачили „справедливість і мир”, як дійсність, що вже сталась і яка потребує тільки проявитись. А це й було тим, що дало їм їхнім словам стільки сили!

Як би „царство небесне” було б тільки побожною мрією, неформальним видінням екзальтованих душ, давно вже зникла б з людської думки й сама уява про те „небесне царство”.

Цілі століття світ використовував зло у всіх його формах — і в найбрутальніших, і в найбільш рафінованих — тонких. А до чого це doprowadило? До нічого! І сьогодні ми — в тім самім хаосі, що є наслідком тієї „експлоатації зла”. Думка ж, що постійно спирається на контемплациї зла, — сама споживє терпкі овочі тієї контемплациї.

Отже: настав уже час, щоб обернутись і використовувати — розбудовувати добро. І в цьому, сьогодні ще незнаному „небесному царстві” людський дух знайде інтенсивні радощі, інтелектуальне задоволення і тверді, певні життєві підвалини, що не доведуть до розчарування.

З французької м. — Н. Чужа.

Д-р Василь Левицький

ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ (1751 — 1825)

(Докінчення; початок див. ч. 1—2 с. р.).

Як виглядав наш церковний спів до Бортнянського?

Наш церковний спів, як і вся наша культура, навязували до Візантії, а через Візантію до старогрецьких традицій і старогрецької культури. Як на зовнішню будову старохристиянських церков мали вплив будівельні звори грецького театру, (римська церква наближалася будовою до старшого грецького театру, грецька зо своїми царськими й євангельськими воротами до новогрецького театру), так і церковна пісня навязала до хоральних форм і нащівів старогрецької драми. Той звязок геленського й геленістичного світу із християнським унагляднює також найстарша християнська пасхальна драма „Христос пасхон”, яка цілі вірші живцем перейняла з класичних трагедій Евріпіда. Старогрецька музика знала двоголосний спів і однородну музику дугих або струнних інструментів. Загально знані були три головні системи старогрецької гармоніки, дорійська, йонська й еольсько-лідійська. Основою грець-

кої гармоніки були тетра хорди, себто цілості, зложені з чотирьох тонів із різними якостями і наголосами; довгі або короткі склади слів і їх наголос рішали про якість тетра хорду й надавали йому притаманну закраску напіву.

Дорійський напів, поважний, малотонний, а через те часто монотонний, мольово забарвлений, наближався до поважної бесіди; він передбачував або перемінний сольовий спів при супроводі восьмиструнної ліри чи кітари, або був хоровий з двома співальними „крилосами”. Цей напів став основою церковного співу середніх віків, використаний у сольових частинах для партій священників, а в хорових для партій дяківського співу „на два крилоси”.

Другий напів — йонський, орудував різноскладними якостями і різними їх наголошуваннями. Через те осягав більшу тонову гнучкість, заворотнодоскочне темпо і дурове наставлення, бо його застосовували при Діонісійських урочистостях, злучених з винозборами і обжинковим похміллям, яке супровожав танок і галаслива гульба. Звідсіль вийшла його притаманна драматична форма, звана дитирамбом, що стала товчком до розвою грецької драми. Від йонського напіву перейняли церковні пісні драматичну форму.

Третю систему творив еольськолідійський напів, що повстав на рубіжжях у словянських племен і підо впливом словянської пісні він спрягав і лучив мольові тетра хорди з дуровими, пристосовуючи їх до змістової потреби кожної пісні, а драматичною формою виявляв змістові переживання й почування. Через те ставав цей напів вірнішим проявом розспіваної душі та природнішим висловом усіх її переживань, отже означав поступ мистецтва та уможлиблював його майбутній розвій. Еольськолідійський напів став основою для нової віршованої церковної пісні, що у Візантії осягнула найбільший розцвіт у IX. в. Як Церква поділилася на західню і східню і обидві навязували до різних старогрецьких традицій, так і церковна пісня інакше розвинулася на Заході, інакше на Сході. Західня Церква не допускала довго співу, але вчасно, бо вже від VIII. в. впроваджувала музику, толерувавши органи. Східня Церква викинула зо своїх стін всяку штучну музику, а ввела живий церковний спів не тільки своїми богослужбами, але витворила побіч псалмів нові форми церковної пісні в канонах і контакіях, з тропарями й ікосами, а її збірники октоїхи — осмогласники й ірмології стали канонічними церковними книгами. Спів став засобом молитви, славослов'ям — доксологією. Однак навіть у найбільшій розцвіті Візантії не було там ані многоголосного співу в церкві, ані різноінструментної музики в державі, хоч переносні кількаклявішні органи творили таку саму обстанову домів, як у нас сьогодні фортепіяни. Візантійський спів захоплював скоріш своєю силою співаків, природністю й гнучкістю напіву, але не мистецьким зливанням форми із змістом, бо він поглотував усяке індивідуальне переживання. Візантійський спів був вірним витвором візантійського будівельного стилю, що придавлює нас своєю масою, перед якою всяка одинність і ніжність форми затрачується. Малі вікна того колосьу допускали до середини мало світла — понуро було внутрі. От так і з давнім візантійським співом: у нього були малі тонові на-

світлювання; через те він був понурий, стогнав, а не радував ani величав, а його славлений Бог — був не так люблячий і добрий батько, як скоріш цар, такий як усі інші царі, хоч він цар над царями. — У такім співі годі було думати про тонове координування, чи про мистецьке насвітлювання і тінювання, чи предметне устійнювання або підметне переживання. Цей спів, як уся решта візантійської колись живої і високої культури, згодом в ході століть ціпенів у кліщах візантійської містики, костенів в односторонності візантійського гуманізму і такий залишився до упадку Візантії й опісля. „Волимо бачити в Царгороді турецькі завої, а щоб не папські тіяри” — гукали чорноризні темні духи, щоб напередодні упадку Царгороду (Різдво 1452) не допустити до оповіщення унії з Римом і до культурного обєднання. Через схизму окружив схід себе й усі східні свої народи грекокитайським муром.

Наша християнська Церква — вийшла зо сходу. Мали ми вже з апостольських часів церковну організацію на Херсоні, засновану другим з черги римським Папою, св. Климентієм. Він, засланий цісарем, прибув у нашу Херсонщину й заложив християнську Церкву, що держалася аж до княжих часів. Церква та мала й власні книги, писані черторізами, і власну літературу. Її єпископи брали живу участь у всіх найстарших християнських синодах і соборах, а проте з політичних понук рішився князь Володимир Великий поминути малу й слабу ще херсонську церкву й народні завязки її організації, а приймив християнство в грецьковізантійській інтерпретації. Нагальне нищення нашого поганства (записане літописцем) йшло в парі з нагальним переорганізуванням херсонської церкви й утривало в нас панування візантійства. Через те і наша церковна пісня аж до Бортнянського не виходила поза межі візантійського запепалого співу. Її співав цілий народ обовязково й громадно, але часто не розумів стародерковних слів, не пізнавав їх змісту, отже перекручував і нагинав на свій лад. Пісня сходила інколи до конвенціональності та не мала ніякого виховного впливу.

Бортнянський перший надав нашій церковній пісні західноєвропейську євгармоніку, ввів і закріпив у ній усі нові музичні елементи, які надбав і випробував захід, та зробив її мистецькою цілістю, що сама про себе діяла на кожну одиницю. Як така виходила вона поза і понад маси, отже могла й мусіла ці маси задивувати й спонукувати до безпосереднього переживання й посередньої задуми. Бортнянський зробив церковну пісню новим культурним і виховним засобом української нації, що зближував її й підносив до ряду інших культурних народів.

Які це були нові елементи західної музики? Довгий час була західня музика дуже біденька. Церковний т. зв. григоріянський спів, усгійнений папою Григорієм Великим, обмежувався до літургічних партій і потреб та був дуже скупенький у своїм змісті. Навіть співання псалмів, впроваджене св. Амвросієм, не збагатило репертуару. Одинокими загальноспіваними піснями були „Страдальна мати” — „Stabat mater dolorosa“, „Dies irae“ — що нагадувало наше „Пам'ятайте християни” та грецькі аклямації „Киріє елейсон” з їх латинськими відмінами — витяганнями або секвендами. Впроваджені органи звеселили латин-

ську церкву: папа Віталіян згодився впровадити органи вже в VII. ст., але вони приймалися аж тоді, коли їх увів офіційно в двірській церкві Карло Великий. За цісарським прикладом появились органи у всіх церквах „західньоримської держави”.

Удосконалені органи (винахід педалів, зменшений об'єм і побільшене число клявішів) поклали на заході основи для розвою музики і злученого з нею співу. Побіч органів заведено інструментальну музику, а західня Церква стала патронкою також і тієї обновленої музи. Великою перешкодою в розвою музики була недостача музичного вирізнювання й тонового знакування. Цю недостачу усунув Гвідо з Ареццо в 1050. р. Він винайшов нотні знаки, звисні фасольки наших богогласників, заступив грецькі тетра хорди шеститонною гамою, впровадив ключі й знаки забарвлення та устійнив п'ятилінійне писання нот. Давні тетра хордові найми, тяжкі й незручні нотні знаки, щезли цілком. Непрактичні показалися також азбучні знаки, яких уживали й у численні і в музиці. Навіть візантійська Церква перейняла і впровадила в себе винахід Гвідона з Ареццо.

Той винахід дав товчок до нової ритміки й до нової динаміки. Замість монотонії введено тепер доцільно розчленований час, природне розрізювання якості і висоти тонів, відповідне їх чергування й наголошування та доповнено усталивши осьмотонні гами. Замість давнього дисканту, себто двоголосного співу введено тепер контрапункт і гармонію. Середньовічні трубадури й мінезенгери плекали переважно світську пісню, але їх пошана до жінок (Frauendienst) відповідала культіві Богородиці, що дав почин до ліричних церковних пісень. Хрестоносні походи, а згодом татарськотурецькі війни додали нових понук до розвою змісту церковних пісень.

За змістовим багатством прийшов формальний розвій. Давній монотонний спів — *concentus* — заступили наголосні епічно-розвоєві речігати, звані *accentus*. Їх доповнювали драматичними аріями і ліричними піснями, хорів ж партії переплігували солями, дуетами, терцетами або й квартетами. Замість давнього орієнтальнопрозого псальмовання прийшла віршована поезія з різнотою своїх стій і з вибагливістю їх сполук та з сорокатістю римів і асонанців. Форма і зміст зросталися в одну природну цілість. Так повстали церковні хорали, канони, кантати й ораторії та духові концерти взагалі, супроводжувані грою на органах, на фортепіані або грою інструментальної оркестри, спершу тільки смичкової, а опісля комбінованої з дуютою й тарабанною. В світській ділянці повстали любовні мадригалі, задумливі сонати, пристрасні симфонії та драматичні опери.

Головним осередком нової музики була Фльоренція й Венеція. Італійці опанували музичну теорію і свої терміни накиннули всім народам, що висилали туди своїх співаків на науку нової музики. Аж у XVIII. ст. перейняли на себе інші народи дальше плекання і розвивання музики, особливо німці, яким Бог до давніх музиків додав ще Моцарта й Бетовена, Ваґнера і Штрауса.

У тіснім звязку з тим розвоєм стоїть і наш Бортнянський. Від італійців перейняв він усі нові музичні формальні здобутки; від

німців засвоїв собі той зміст, що ставив мистця на службу серафимському мистецтву.

Д-р Копач згадує у своїх споминах („Мета” 1934), що в одній гімназії в Мюнхені співали на концерті псалми Бортнянського. Це не випадок, це історична конечність. Мюнхен — цей німецький осередок безсеребренного мистецтва, що плекало „мистецтво ради мистецтва” — знав здавен-давна всі кращі прояви нашої культури; там перебував якийсь час Боденштед, що перший перекладав і видавав українські народні пісні в німецькій мові; там виставляли на сценах часто драми про нашого Мазепу (пор. мою статтю „Mazepa in der deutschen Literatur“, Ruth. Revue), там співали твори Бортнянського, а не хто інший, як Вагнер, проймався музичним стилем нашого мистецтва та наслідував його в своїх музичних драмах, а навіть основну ідею „Парсіваля” найшов у нього.

Які ж новості роблять у нас Бортнянського тверцем нової епохи? Його формальна реформа відноситься до музичного знакування. Бортнянський заступив давнє фасолькове письмо видосконаленими загальноєвропейськими нотними знаками, а через те зблизив нас до Заходу й Заходіві облекшив пізнання нашої музичної культури. Важніші його сутні реформи: двоголосний, многоголосний, протяглий і виконуваний масою спів заступив він чотиро- й осьмо-голосним дібраним хором і надав йому оперового маєстату відповідним приспособленням мольових і дурових партій, сольовими, дуєтовими й терцетовими та квартетовими вставками, а скоординувавши також слово з напівом, сотворив мистецькі цілості і зачарував у них животворчу динаміку. Так дав він наглядний вислів усім нашим одинним і збірним почуванням, що будяться по черзі в душі, яка співом звертається до Бога, на дрогоаннях голосу підноситься понад земну марноту до вічності: сольові партії — це напняття розспіваної душі, його хоріві — тутті — це драматичний вияв, виладування того напняття; воно спомагає і супроводжає дане розбуджене ліричне почування до наміченої цілі. Мистецько-вокальну частину зміцнює часто Бортнянський інструментальною музикою, яку він знову перший впровадив у нашу церкву. А навіть там, де ви не маєте, або не чуєте інструментального дострою, наслухуючи почувете таке багатство тонів, що в їх фугах або диссонансах маєте ілюзію, немов грає хтось на голосних органах. Бортнянський прогнав із наших церков візантійський стогін і галасливе козогласіє (як єпископ Шумлянський називав наш тодішній спів), а впровадив нові музичні цінності, нові мистецькі форми і зачарував у них стільки поезії, стільки життєвої безпосередности і стільки творчої енергії, що вони стали виховним чинником на довгі віки.

Одну має хибу Бортнянський, але вона спільна і йому і його старшому ровесникові Сковороді; їм недостає того живчика народу й вияву його душі — живої мови. І Сковорода, й Бортнянський послугуються церковною мовою. Церковна мова в літературі спинила її формальний розвій на століття. Тимто ані філософія Сковороди, ані музика Бортнянського не осягнули зараз і вповні того, чого собі ті генії бажали: двигнути народ із занепаду, піднести його в ряди інших культурних народів на Божому світі. Але зро-

зуміли інтенції тих геніїв вороги українського народу. Твори Сквороди сконфіскувала в більшій частині царська цензура, та проте вони поширилися в рукописах і дали почин до духового відродження народу. Твори Бортнянського, хоч видані в Москві й поширювані в Росії, дійшли також і в Україну та започаткували мистецьке оновлення нації; не сконфіскувала їх царська цензура, боявшись Бога, якого вони славлять, але накинута на них теперішня червона цензура, що видала тому кілька літ наказ спалити й знищити всі твори Бортнянського.

А які ж виховні цінності криє його гармоніка? Як син безрідної, бездержавної нації не міг Бортнянський здобути на якісь веселі, світлорадісні акорди; в нього переважав поважний настрій; він бачив тодішнє загальне нещастя й співав за пророком: „Вислухай, Боже, голос мій і приймай молитву мою, бо Ти мій Бог, перед Тобою висповідуюся” — а та сповідь була щира —: „Наша надія, наша поміч у Бозі лишень”; „Блажен муж, що боїться Бога”. — До нього Бог скаже: „Коли твої сини збережуть мій заповіт і мої обявлення, яких я їх навчив, тоді вони засядуть на престоли твоїм, а всіх їх ворогів я соромом повалю” — „враги його облеку студом, студом облеку”. — Для народу нещасливого це найкраща надія, найкращий спосіб обнови; — пізнати себе, як казав Скворода, — визбутися своїх хиб, двигнутися понад усяку часовість і марноту та не давати їм випровадити себе з рівноваги, удосконалитися духом, підвестися до вічності й зєдинитися з Богом, щоб опісля з повною достойністю сказати: „Божий єсьм!” — Хто на таке здобудеться, одиниця чи народ, цей воскрес до нового земного й вічного життя; такі одиниці й такі народи „на руки візьмуть Тебе, щоб Твоя нога не спіткнулася коли об камінь, а Ти на аспіда нашого наступиш”.

До такої вершини духового підєму, життєвого переображення й мистецького усвершення двигнув Бортнянський своїми музичними творами цілий свій народ, і коли цей затрачував свою державно-політичну основу, Бортнянський витворив для нього атмосферу до мистецького обєднання й духового воскресення.

В Бережанах, дня 3. червня 1934.

РЕЦЕНЗІЇ

Б. І. Антонич: **ЗЕЛЕНА ЄВАНГЕЛІЯ**. Посмертне видання. Львів 1938. Видавництво Ізмарад. Стор. 56, 8°.

Б. І. Антонич: **РОТАЦІЇ**. Посмертне видання. Львів 1938. Видавництво Ізмарад. Стор. 20, м. 8°.

Лінія розвитку творчости покійного Антонича була спокійна. Від дебютантського „Привітання життя“, через молодечо-безпосередні „Три перстені“ до формально довшеної й ідейно викристалізованої „Книги Лева“ — це безупинний поступ вгору, це творення нової письменницької індивідуальности. Здається мені, що коли б Антоничеві судилося було розвинути ширшу й багатішу творчість у пізнішому віку — то „Книга Лева“ замикала б перший, молодечий період його поетичних шукань. В тій книжці він знайшов себе, а одночасно дійшов до вершин поетичної досконалости. І так само, як окремі глави „Книги Лева“ відділені від себе ліричними ін-