

## ВІЗАНТІЙСЬКІ ЕЛЕМЕНТИ В АНТИФОНАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Про походження літургійних співів української церкви, як і літургійних співів інших слов'янських народів Східної Європи, що мають за собою тисячолітню історію, існують різні гіпотези та припущення. Чи найдавніші співи прийшли до Києва прямо з Візантії, чи через Болгарію? Чи може вони мали ще якусь іншу батьківщину? Може Сирію? Певні моменти дозволяють припускати й таку обставину.

Донедавна неможливо було з певністю відповісти на ці питання. Лише епохальні дослідження про візантійську музику Е.Веллеса, Г.Тільярда та ін., а також їхні публікації транскрипцій візантійської музики дали можливість здійснити конкретні порівняння візантійської й української літургійної музики.

Проте, перш ніж перейти до розгляду антифонів, було б корисно зробити декілька зауважень про українську церкву та церковну музику. По-перше, українці відіграли велику роль у розвитку літургійної музики візантійсько-слов'янського обряду. По-друге, у західній науковій літературі про українську церкву, особливо ж про українську церковну музику, існують фрагментарні, а часто й неправильні відомості. І все ж дослідження давніх літургійних мелодій є надзвичайно важливими для усієї Східної Церкви, оскільки різні українські співи, зокрема ті, яким присвячена дана стаття, вкорінилися в росіян і донині збереглися в російській церковній практиці.

Українці, яких раніше називали малоросами чи русинами, подібно росіянам, болгарам, сербам та ін., прийняли християнство з Візантії й належать до візантійсько-слов'янського обряду<sup>1</sup>.

У церковному відношенні українці поділяються на дві великі групи:

1. Значна більшість українців належить до православної церкви, причому, розрізняється українська автокефальна церква і церква, підпорядкована московському патріархові.

2. Українці західних територій країни, особливо в Карпатах і Галичині (Західна Україна), перебувають в унії з Римом і належать до католицької Церкви.

<sup>1</sup> A. R a e s. *Introductio in Liturgiam Orientalem*, Romae 1947; Vgl: M. A n t o n o w s z. *Die liturgische Musik des byzantinisch-slawischen Ritus*, *Musik und Altar*, 1958, Heft 6, S. 163-167 (в українському перекладі див.: у нашому збірнику — *ped.*); M. A n t o n o w s z. *Oosteuropese Kerkmuziek*, *Encyclopedie van de Muziek*, Elsevier, Amsterdam 1956, Bd.I, S. 116-118 und Bd.II, S. 407-409: Oekraïne.

Ця відмінна церковна приналежність значно вплинула на розвиток української літургійної музики. А тому спершу слід наголосити на важливіших моментах історії української церкви<sup>2</sup>, особливо тих, що мають значення для історичного розвитку української літургійної музики, для того, щоб краще зрозуміти цю музичну еволюцію.

Із запровадженням християнства з Візантії у Київській Русі (988), ця наймогутніша свого часу держава Східної Європи, входить у візантійський культурний ареал. Разом з релігією на територію сучасної України з Візантії прибули грецькі та болгарські священники й співаки із своїми літургійними книгами та співами, що були записані невменним письмом.

Із зростанням Київської Русі міцніла також тенденція до її усамостійнення як у церковному житті, так і в культурі. В ділянці літургійної музики розвиток відбувався від перенесення й запозичення через переробки й вдосконалення варіантів і наслідування до формування оригінальних українських літургійних мелодій.

З літургійної музики, що була перенесена з Візантії до Києва, частина, здається, затратилася; в усякому разі в київській церковній практиці вона не збереглася. Інша частина послужила зразком для утворення різних місцевих мелодичних варіантів і продовжує зберігатися в українській церкві. Але протягом століть ці співи зазнали таких змін, що сьогодні в українській літургійній музиці можна знайти лише сильно змінені елементи. Політичні обставини, особливо після навали монголів на Східну Європу 13 століття, сильно змінилися. Могутність Києва на довгі роки була зламана, і сучасна українська територія разом з Києвом у 15-16 ст. була приєднана до Польської Корони.

Культурні контакти з Західною Європою, які й раніше були досить жвавими, тепер стають ще міцнішими. Частина українців шукала зближення з Заходом, зокрема, в церковній ділянці (унія з Римом 1596 року в місті Берестю). За унію з Римом висловилася частина українських ієрархів, продовжуючи дотримуватися візантійського обряду. Інша частина залишилася в православ'ї. Так відбувся поділ Української Церкви на православну і католицьку (унійну), який зберігається донині.

Тенденція до зближення з Західною Європою у 16 ст. спостерігається також в ділянці літургійної музики. Українці вперше серед народів візантійсько-слов'янського обряду запровадили як багатоголосну музику, так і п'ятилінійне нотне письмо, так звану київську нотацію (*київське знам'я*).

<sup>2</sup> А. М. А т т а н. Ostslavische Kirchengeschichte, Wien 1950.

Ці обидва західного походження нововведення прийняли в музиці як католики, так і православні українці, а в другій половині 17 ст. ці музичні досягнення українців поширилися в Росії. Багато визначних українських композиторів і співаків 17 ст., серед яких бачимо Дилецького, Коляду та ін., були запрошені росіянами до Москви з метою впровадження там багатоголосної музики та навчання російських співаків новому мистецтву. Більшість творів українських композиторів 17 ст. є втраченими або лежать недосліджені в російських та українських бібліотеках і архівах, недоступні науковцям західного світу. За свідченнями сучасників та збереженими інвентарними описами давніх бібліотек можна зробити висновок, що кількість і якість цих творів були дуже вагомими. Багатоголосні літургійні твори утвердилися в усіх богослуженнях — Літургії, Утрени, Вечірні та ін., принаймні в більших музичних осередках України. У 18 ст. українська багатоголосна музика досягла вершини у творах Д.Бортнянського (1751-1825), М.Березовського (1745-1777) та А.Веделя (1767-1808). Цей період деякі історики музики називають *золотою добою* української церковної музики<sup>3</sup>. Ці українські композитори відіграли важливу роль і для розвитку російської церковної музики. Вони перебували під сильним італійським впливом, хоча власне українські елементи, особливо в мелодиці, проглядалися цілком виразно.

З наступних важливих дат в історії української церкви слід назвати виникнення *Української автокефальної Церкви* (1919). Вона мала особливе значення тому, що, по-перше, ввела до богослуження українську літературну мову замість старослов'янської. Пристосування української літературної мови до давніх літургійних мелодій зумовило незначні ритмічні зсуви в мелодіях. По-друге, як національна українська церква, вона сприяла наближенню літургійної музики до українських народних пісень.

Українські композитори М.Леонтович (1877-1922), О.Кошиць (1875-1944), К.Стеценко (1882-1922) створили дуже цікаву літургійну музику, де традиційні літургійні співи синтезувалися з елементами мелосу й гармонії українських народних пісень.

1930 року Українська автокефальна Церква була ліквідована в Україні. Через 15 років така ж сама доля спіткала українську католицьку (унійну) церкву, так що згідно з офіційними радянськими даними в Україні існує лише православна Церква, підпорядкована московському патріархові.

Проте за межами Української РСР серед українських емігрантів є представники усіх цих конфесій. У різних країнах вони мають

<sup>3</sup> Б. Кудрик. Огляд історії української церковної музики, Львів 1937, с. 42-93.

свої церковні громади, церковну ієрархію та церковні провінції (єпископати). Українці, що прийняли унію з Римом<sup>4</sup>, тобто українці-католики візантійсько-слов'янського обряду, мають в Канаді архієпископат з митрополитом (архієпископом) у Вінніпезі і два єпископати з центрами в Торонто та Едмонтоні; в Сполучених Штатах — архієпископат у Філадельфії та ще два єпископати.

У 1958 і 1959 роках були освячені українські католицькі єпископи для українців-емігрантів у Бразилії, Австралії та Німеччині. Українці в Англії, Франції, країнах Бенілюксу та ін. теж мають власну церковну ієрархію.

Найбільша група православних українців, які зараховують себе до Української Автокефальної церкви, знаходиться у Сполучених Штатах<sup>5</sup>, де вони мають власного митрополита. У Канаді (Вінніпег) також знаходиться митрополит української православної церкви. У деяких інших країнах православні українці теж мають церковну ієрархію.

Усі ці українці, на батьківщині й за кордоном, православні й католики, у своїх богослуженнях вживають ту ж саму літургійну музику, хоч у різних місцевостях України виникли й збереглися в церковній музичній практиці різноманітні власні літургійні мелодичні варіанти й діалекти. Особливо в українській католицькій церкві давні ірмоложні співи, спільні для всіх українців, мали різні мелодичні варіанти, як у самій мелодиці, так і в виконавській практиці і виявляли значні відмінності у порівнянні із співами української православної церкви<sup>6</sup>.

Отже, для одних і тих же літургійних текстів та частин богослуження маємо різні мелодії чи напиви, що вживаються у церковній практиці в різних місцевостях країни. Деякі з цих мелодій мають більш локальний характер і їх використання обмежується певними регіонами. Навпаки, деякі інші напиви (наприклад, київський) вкорінилися по всій країні й навіть серед росіян. Таким чином,

<sup>4</sup> Для українців-католиків західноєвропейські та американські енциклопедії все ще вживають визначення Ruthenen (русини), хоча ця назва є застарілою і в Східній Європі вже довгий час не вживається. Пор.: Der Grosse Herder, Ltr Grosse Brockhaus (1959) — Rutenische Kirche; також Rutenische Kirche, *Evangelisches Kirchenlexikon* (1959), Bd. III, S. 727. Цікаві дані, хоч у багатьох відношеннях і застарілі, знаходимо в: *The Catholic Encyclopedia* (1912), t. XIII під гаслом Ruthenian Rit і Ruthnians. На особливу увагу заслуговує стаття в: *Encyclopedia Britanica*, найновіше видання, t. 19, p. 771, t. 22, p. 667.

<sup>5</sup> За даними в *The Amerikana* (1959, p. 151) у США проживає 83000 православних українців.

<sup>6</sup> M. Antono w u s z. Participation des fidèles d'Ukraine aux chants liturgiques, 3-me Congrès International de Musique Sacrée, Paris, 1-er au 8 juillet 1957, p. 319-323 (у перекладі українською мовою публікується у нашому збірнику — ред.).

навіть у тій самій церкві в різних випадках виконувалися різні літургійні напіви. Це стосується як богослужбових напівів, що входять до системи восьмигласся, так і тих, що стоять за межами цієї системи. Проте слід зауважити, що напіви, включені до системи восьмигласів, виявляють значно більшу самостійність, ніж позагласові співи.

Виконавська практика теж виявляла великі відмінності у різних місцевостях країни та в різні часи. Зустрічаємо чотириголосся усіх літургійних співів, яке особливо розвинулося в православних українців, а також багатоголосний *народний спів*, коли підспівують усі віруючі й імпровізують у вигляді народного багатоголосся. Ця практика особливо характерна для українців-уніатів.

Багато співів, що входять до системи восьми гласів, співаються (особливо в українських католицьких церквах) церковними співаками (дяками) одноголосно (сольно). До цієї групи співів належать також антифони Утрені, яким присвячена наша розвідка.

Антифони належать до співів Октоїха. В українській церковній практиці, проте, антифони включені до Ірмологіона, який, згідно української традиції, охоплює як співи Октоїха, так і деякі інші — Мінеї, Тріоді і т.д.

Український Ірмолой поділений на 8 великих розділів. Перший розділ охоплює різні співи, що належать до 1 гласу, другий розділ — до 2 гласу, третій — співи 3 гласу і т.д. У кожному з цих розділів, що охоплюють співи одного з восьми гласів, містяться по три степенні-антифони. Отже, кожний з восьми гласів включає три степенні-антифони. Кожний з трьох антифонів складається з трьох строф, причому, кожна третя строфа антифонів усіх восьми гласів починається словами звертання й прославлення Святого Духа. Ці антифони співаються приблизно в середині Утрені, безпосередньо перед Євангелієм. Найчастіше вживали антифони 4 гласу. Зрештою, залежно від обставин, співаються антифони того гласу, якому підпорядковується даний тиждень. Порівняльне дослідження українських і візантійських антифонів здійснене головним чином на основі львівського друкованого Ірмологіону 1904 року та дешифровок Генрі Тільярда у його праці *The Hymns of the Octoechos* (частина I, с. 147 і наступні)<sup>7</sup>. Цей Ірмолой спирається на львівський першодрук 1700 року, який є першим друкованим Ірмологіоном у всій Східній Церкві.

Ступінь подібності між українськими та візантійськими антифонами у різних гласах є різною. Деякі українські мелодії настільки віддалені від своїх візантійських джерел, що їхні зв'язки важко впізнати.

<sup>7</sup> Monumenta Musicae Byzantinae, III, Kopenhagen 1940.



2. Antiphon, 1. Strophe



Na ho-ry tvo-i - - di uoz-nesl je-sy mja sa-ko-tou, do - - bro-  
di. tel-my pro-swi-ty Bo - - ze, do po-ju-ty.

2. Strophe

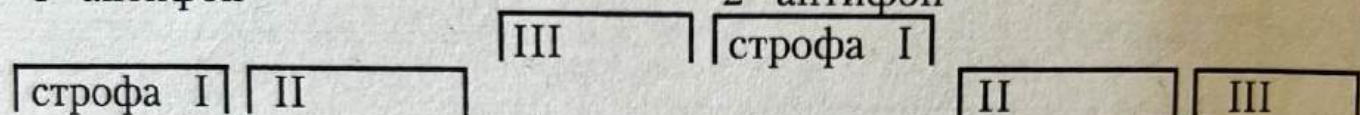


De-sno-ju tvo-je-ju ru-ko-ju pri-im ty Slo - - wo\*  
so-chra-py mja, so - bla-dy da-ne oh-nj me-ne o - pa-lyty hri - - . chou-myj.

Ця структура обидвох антифонів сприяє утвердженню їх єдності.

1 антифон

2 антифон



Третій антифон у динамічному відношенні наближається до першого; їх третя строфа має експансивну динаміку. Але цілком відмінні каденції надають їм виразно іншого характеру.

Коли порівнюємо мелодичні лінії українських і візантійських антифонів першого гласу, бачимо відмінності як у їх тектонічній структурі в цілому, так і в будові та орнаментиці окремих мелодичних фраз. Лише окремі мотиви й короткі мелодичні звороти візантійських та українських антифонів є схожими, хоч і тут в окремих мелодичних зворотах і мотивах можна знайти виразні мелізматичні відхилення.

Візьмемо, наприклад, вищенаведену початкову фразу (вісім перших нот) першого візантійського антифону першого гласу. Ця фраза (мелодичний зворот) знаходиться у транскрипції Тільярда на початку першої, другої та третьої строфи першого антифону, у третій строфі другого антифону і першій строфі третього антифону.

В українських антифонах 1 гласу знаходимо мелодичний зворот з вищенаведеного візантійського зразка на початку другої строфи другого антифону. Окрім того, варіанти цих початкових візантійських фраз знаходимо на початку першої і третьої строфи першого українського антифону. Інші співпадіння мотивів між вищенаведеними візантійськими та українськими мелодіями антифонів у наведених вище прикладах є зрозумілі.

Глас 2. Далі слідує давня візантійська мелодія другого гласу й два варіанти тієї ж мелодії: а) західноукраїнський (львівський) варіант, що співався в українській католицькій (унійній) церкві із





- λους ερω. τους (5) του με-τα-νο. σιν βοι.  
 O. - braz, prez-de kon-tsa po. - ka-ja-ty-sja Te. . bi.  
 спо. . со. бы до кон-дѣ-ты ро-ка-жа-тysi pe-red То-бо-ју.

Глас 3. У початковій фразі першої строфи третього візантійського антифону знову знаходимо мелодичний зворот, з якого починаються більшість заголовних фраз антифонів львівського Ірмологіону. Ось аналогічне місце з візантійського та українського антифону:

Oí φε-δεν-μ-η-ται τόν Κύρι- . - ου (2) μα-κά-ρι-αι  
 Во-ja-ści-ji- sja Ho-spo-да

В антифонах 3 гласу у львівському Ірмологіоні знаходимо приклади розширення та зміни початкових фраз різних антифонів, що зумовлено відмінністю силабічної структури різних віршів тексту.

Зв'язок між мелодіями українських антифонів, як київських, так львівських і візантійських, знаходимо також у застосуванні тих же характерних мелодичних фігур. Наступний мотив:

у грецьких антифонах з'являється не менш восьми разів, а в українських 12 разів:

Глас 4. У 4 гласі також знаходимо подібності між українськими та візантійськими мелодіями. Друга фраза першої строфи першого антифону, наприклад, виявляє цілком ясні подібності окремих фігур:

I.

Εκ νε-ό-της μου πολ-λα πο-λε-μει  
 Ot ju-nas-ty mo-je-ja mno-hi-ja bo-  
 με πα-θη (2) ἀλλ' αὐ-τός ἐν-τι-λα-βοῦ...  
 rjutj mja stras-ty no sam ja za-stu-py...

Часто на відповідне слово старослов'янського тексту припадає та сама формула, що й у грецькому оригіналі.

Мотив першої строфи першого візантійського антифону переважає в трьох інших антифонах львівського Ірмологіону, хоч і у варіантних формах:

ἀλλ' αὐ-τός ἐν-τι-λα-βοῦ

Виняток становлять перші дві строфи третього антифону, в якому ця фігура не зустрічається<sup>13</sup>.

Дуже цікавими є варіанти широковживаних в богослуженнях антифонів 4 гласу в *Простопінії*, виданому за усною традицією Й.Хомою, монахом чину св.Василія Великого в Підкарпатській Україні 1930 року. Цей варіант показує, що в усній передачі збереглися дуже давні мелодії. Здебільшого дивує, що характерний мотив, який належить до найбільш вживаних візантійських мелодій, зберігся в усній передачі:

монахів і є формулою, яку звичайно важко знайти у львівському Ірмологіоні.

Ot ju-nas-ty mo-je-ja mno-zy bor-jut sja so mo-ju stras-ty  
 no sam mja zastu-py, i spas-ty mja Soa-se moj.

<sup>13</sup> Подібна фігура зустрічається також в українських народних піснях — наприклад, початок української народної пісні *Ой на горі вишня*:

Oj na ho-ri vyš-nja

Виникає питання, чи тут йдеться про вплив, чи випадкове використання музичного менталітету, що залишається поза нашою увагою.

Глас 5 (1 плагальний). Тут маємо приклади з 5 гласу, які виявляють зв'язок між антифонами візантійських та українських церковних співів:

Antiphon II, 1. Strophe

I. *accel.*

Eis ta ö-pn-  
 Na ho-ri du-se  
 χει-βε (3) ö-  
 -ma, ot-nju-du ze po-  
 III.

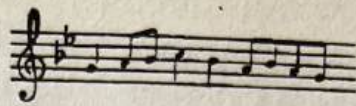
(3) Sü ei Θε-ός (4) δω-η ε-  
 Ty je-sy boh zy-wot, pa-ce-  
 της(6) δὲ βα-σι-λέν-εις εἰς  
 Ty tsar slou-je-sy wo-

Глас 6 (2 плагальний). У 6 гласі мелодична лінія сильно змінена, але єдність обидвох мелодій, візантійської та української, тут поза сумнівом. Наводимо нижче окремі мотиви, які багато разів повторюються і є характерними:

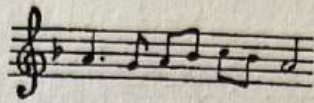
Nr. I Nr. II

Поспівка № 1 з'являється насамперед як заключна фраза у другій строфі першого антифону. Далі поспівка з'являється в середині та в кінці третьої строфи того ж антифону, двічі — у третій строфі другого антифону та один раз у кінці строфи. В українській версії вона з'являється у другій строфі першого антифону в такій формі:

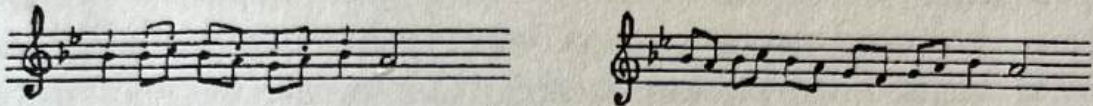
У третій строфі першого антифону вона трапляється двічі в дещо зміненій формі:



У третій строфі другого антифону вона знову з'являється у такій формі:

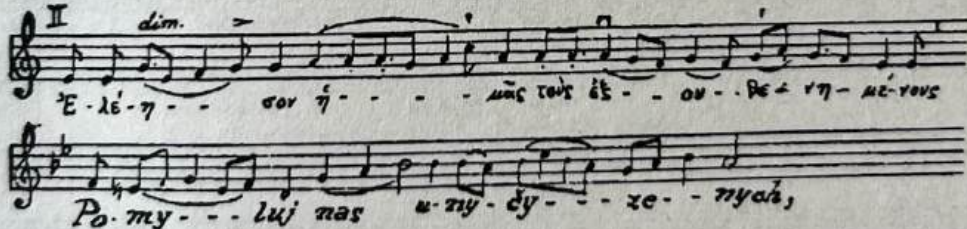


Поспівка № 2 теж привертає увагу й звучить у третій строфі першого антифону. В українських паралелях цієї поспівки немає. Але вона зустрічається в терцових паралелях і то дуже часто (не менш семи разів) у такій же або дещо зміненій формі:

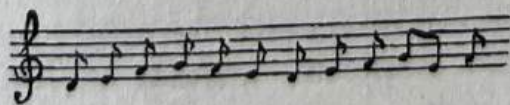


Важко сказати, чи тут справді йдеться про терцовий паралелізм візантійського та українського варіантів наведеної поспівки, що, зрештою, часто зустрічається в українських літургійних напівах, чи йдеться про первісні мелодичні форми. Причиною могла б бути і транскрипція. В кожному разі ця поспівка українського антифону з'являється не лише в антифонах, але й в інших співах, наприклад, в ірмосах 4, 5 та особливо 2 гласу українського Ірмологіону. В транскрипції Тільярда, навпаки, ця формула виступає лише спорадично:

Antiphon I, 2. Strophe



Глас 7 (3 плагальний). Про 7 глас можна сказати небагато нового. Українські мелодії виявляють велику самостійність, хоч і тут в українських мелодіях антифонів цього гласу виступають мелодичні звороти, які можна вивести з візантійських. Мелодичні фрази, вже відомі з 4 і 5 візантійських гласів, часто застосовуються в українських мелодіях 7 гласу:



Можливо, що характер цих фраз, які за рухом близькі до українських народних пісень, був причиною того, що саме ці фрази багато разів зустрічаються в українських мелодіях, в той час як

Глас 5 (1 плагальний). Тут маємо приклади з 5 гласу, які виявляють зв'язок між антифонами візантійських та українських церковних співів:

Antiphon II, 1. Strophe

I. *accel.*

Eis ta ö-pñ *ψυ-χην* εγ-δω-μεν δευ-ρο ε-  
 Na ho-ri du-se *υοι-δω-μεν δευ-ρο ε-δω-μεν*  
 κει-βε (3) ö- *δεν* βο-η-θει-α η-κει.  
*dim.*  
 - ma, ot- nju- du ze po- - - - - moed l- del.  
 III.  
 (3) Συ ει Θε-ός (4) δω-η ε- - - ρως φως *υοι-δω-μεν δευ-ρο ε-δω-μεν*  
 Ty je-sy boh zy-woi, pa- ce - - ni-je  
 της (6) δυν-α-τε-ις εις τοις αι-ω-νας.  
 Ty tsar slou-je-sy wo- - - - wi-ky.

Глас 6 (2 плагальний). У 6 гласі мелодична лінія сильно змінена, але єдність обидвох мелодій, візантійської та української, тут поза сумнівом. Наводимо нижче окремі мотиви, які багато разів повторюються і є характерними:

Nr. I Nr. II

Поспівка № 1 з'являється насамперед як заключна фраза у другій строфі першого антифону. Далі поспівка з'являється в середині та в кінці третьої строфи того ж антифону, двічі — у третій строфі другого антифону та один раз у кінці строфи. В українській версії вона з'являється у другій строфі першого антифону в такій формі:

У третій строфі першого антифону вона трапляється двічі в дещо зміненій формі:



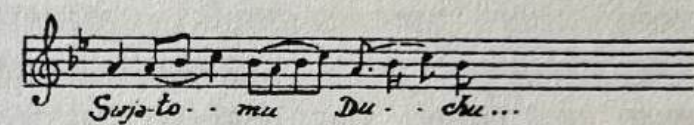
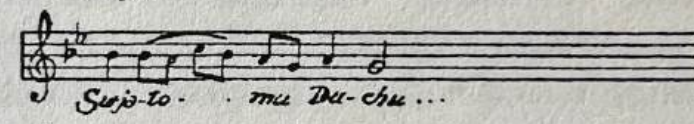

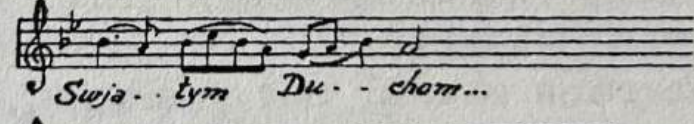
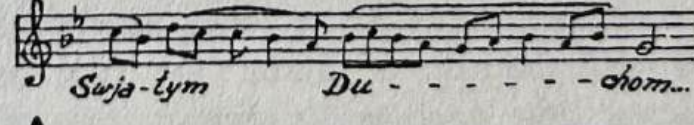
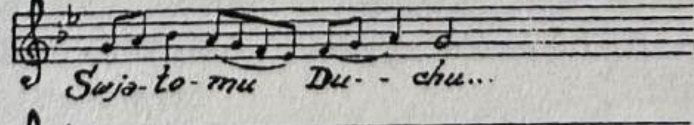
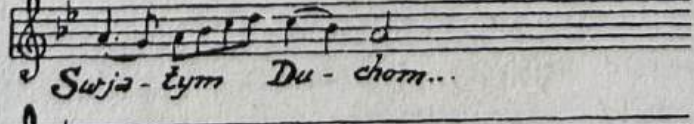

а) є випадки, коли початкова фраза українського антифону може бути виведена безпосередньо з відповідного місця візантійського антифону (пор. глас 2);

б) початкові фрази різних строф українських антифонів виводяться з початкових фраз візантійських, причому, початок строфи візантійського антифону відповідає не тій самій, а іншій строфі візантійського антифону (пор. глас 1);

в) початкові фрази українських антифонів співпадають не з відповідними місцями (початковими фразами) візантійських антифонів, а лише там, де початкові фрази відповідають інтонації (мелодії-зразка), яка у візантійському Октоїху наводиться ще перед початком різних антифонів як зразок (пор. глас 8).

Показовою є початкова фраза кожної третьої строфи окремого антифона. Кожна третя строфа (яка, як ми вже раніше зауважили, починається одним і тим же текстом Святий Дух) в усіх трьох українських антифонах в межах одного й того ж гласу є повністю або майже повністю тотожною.

Ось початкові фрази третьої строфи в антифонах усіх восьми гласів львівського Ірмологіону 1904 року:

Hlas I.	
Hlas II.	
Hlas III.	
Hlas IV.	
Hlas V. (Modus I plagal)	
Hlas VI. (Modus II plagal)	
Hlas VII. (Modus III plagal)	
Hlas VIII. (Modus IV plagal)	

Деякі інші строфи окремих українських антифонів також іноді мають ті ж самі початкові мелодичні формули (як наведені тут початкові фрази третьої строфи). Так, у 1 гласі перша й друга

строфи першого антифону мають наведену вище початкову фразу. У другому гласі львівського Ірмологіону друга строфа першого й другого антифонів мають вищенаведену (глас 2) початкову фразу і т.д.

Якщо в українському Ірмологіоні кожна третя строфа усіх трьох антифонів має ту ж саму або майже ту ж саму початкову фразу, то у візантійському Октоїху маємо різні початкові фрази третьої строфи всіх трьох антифонів одного й того ж гласу.

Можна побачити, що в українських антифонах ті самі початкові слова третьої строфи всіх трьох антифонів одного гласу мали таке саме мелодичне застосування, отож текстова ідентичність підкріплюється ідентичністю мелодики. У візантійських антифонах такого тісного зв'язку між словом та мелодією не спостерігається.

Таким чином, бачимо, що й у формуванні й розташуванні початкових фраз українські антифони не переймали наосліп візантійські зразки, а розвивали власні структурні принципи.

Каденції. В українських антифонах каденції належать до найбільш змінних і трансформованих мелодичних елементів. Вони виявляють іноді більшу спорідненість з каденціями українських народних пісень, ніж з каденціями візантійських співів. Тут будемо вести мову лише про каденції українських антифонів львівського Ірмологіону без порівняння з візантійськими. Навпаки, де це можливе, розглянемо мелодичні паралелі та звороти українських літургійних співів та народних пісень<sup>14</sup>.

Каденції в осмогласі утворюють порівняно найстійкіші формули, хоч і тут, особливо в 1 і 4 гласах, часто зустрічаємо різні відхилення — не в сенсі модифікації первісної формули, а в розумінні просочування кадансових формул інших гласів і застосування нових мелодичних зворотів.

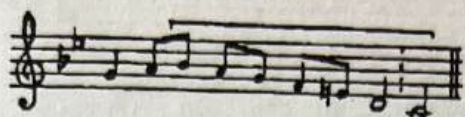
Розглядаючи каденції, слід зауважити, що в межах окремого гласу не лише останні ноти чи мотиви окремого співу виявляють тенденцію до незмінної форми, а також, що цілі заключні фрази зберігаються у первісній або варіантній формі, так що по суті можна говорити швидше про кінцеві фрази (клаузули), ніж про каденції у прямому розумінні.

Українські та візантійські каденції антифонів першого гласу виявляють велику різницю. В антифонах 1 гласу львівського Ірмологіону зустрічаємо два види каденцій. Перший панує в усіх

<sup>14</sup> Відгуки минулого: О.Кошиць в листах до П.Маценка, Вінніпег 1954; Пор.: О. К о ш и ц ь. Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень — з нотними прикладами з листів О.Кошиця до П.Маценка, Вінніпег 1945; П. М а ц е н к о. Давня українська музика і сучасність, Вінніпег 1952.



трьох строфах першого і другого антифонів, а також у першій строфі третього антифону:

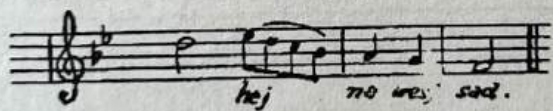


(друга строфа другого антифону лежить квартою вище). Ця кадансова посівка, однак, трапляється і в інших піснеспівах львівського Ірмологіону, хоч і не так часто, як наприклад, каденція, що виступає у другій і третій строфах третього антифону та є однією з найхарактерніших і найбільш вживаних каденцій першого гласу:



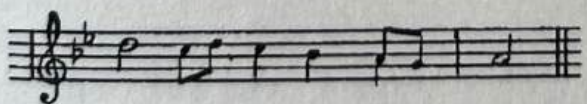
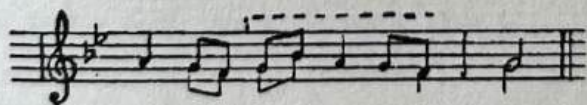
Варто зауважити, що каденції третьої строфи третього антифону мають іншу форму, ніж каденції третьої строфи першого і другого антифонів. В каденціях третьої строфи, отже, немає такої єдності, як на початку третьої строфи усіх трьох антифонів. Можливо, це пов'язано з різними текстами в кінці третьої строфи. В цілому можна сказати, що саме каденції дуже часто здійснювали перетворення, а також виявляють значні локальні відмінності у різних місцевостях України. У багатьох випадках вони запозичили мелодичні звороти українських народних пісень.

Порівняти хоча б, наприклад, першу каденцію антифону першого гласу з каденцією української народної пісні *Ой летіла горлиця*<sup>15</sup>:

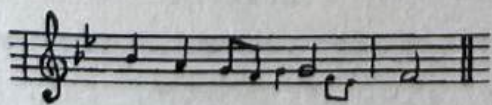
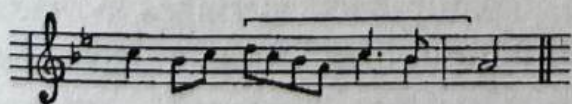


(„Lira“ S. 354)

В антифонах 2 гласу маємо два варіанти каденцій:

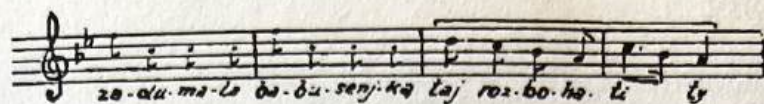


Каденції 3 гласу є наступними:



<sup>15</sup> Ліра: Українські народні пісні, Відень, Українське Музичне видавництво Бориса Тищенко, 1945, с. 354.

Порівняй українську народну пісню *Задумала вража баба*:



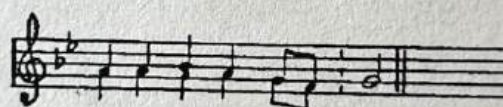
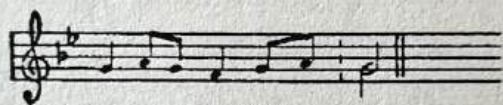
4 глас у всіх трьох строфах трьох антифонів має одну й ту ж каденцію:



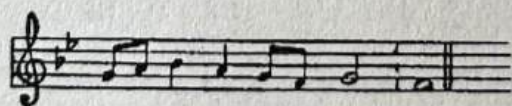
Невеличка зміна спостерігається лише у третій строфі третього антифону.

Антифон 5 гласу (1 плагальний) має подібні заключні фрази, що й антифон 1 гласу, а каденції 6 гласу (львівського Ірмологіону) ідентичні каденціям 2 гласу. Зустрічаються лише зміщення у послідовності. Якщо у першому антифоні другого гласу каденції першої й третьої строфи однакові, а другі відмінні (a-b-a), то в першому антифоні 6 гласу каденції першої строфи різняться, а другої й третьої однакові (a-b-b). Каденції інших антифонів обидвох гласів ідентичні або мають незначні відмінності.

Глас 7 має подібні заключні фрази для всіх строф трьох антифонів:



Каданси 8 гласу мають наступний вигляд:



(пор. з 3 гласом).

Прикінцеві зауваги. У даній статті ми розглянули лише найочевидніші паралелі традиційних мелодій антифонів української церкви і давніх візантійських мелодій, викладені у транскрипції Тільярда. Окремі місця українських антифонів часто виявляють такі великі відмінності у порівнянні зі своїми праясками, що навряд чи можливим є довести їх зв'язок з візантійськими джерелами. Великі відмінності між українськими антифонами відзначаємо як у формуванні менших мелодичних фраз і речень, так і в архітектоніці більших музичних побудов. Не всі візантійські мелодичні формули та мотиви збереглися в українському літургійному співі. Лише певні характерні мотиви й мелодичні звороти переймалися у первісній

формі, але в цілому мелодія мала інший вигляд. Деякі з запозичених мелодичних формул і мотивів часто наближаються до мелодики українських народних пісень, чи, більш обережно, до їх мотивів.

Причини цих значних відмінностей між українськими та візантійськими мелодіями можуть бути різними: 1) з певністю не знаємо наскільки адекватно дешифровки Тільярда відповідають звуковій картині давніх візантійських мелодій; 2) візантійські літургійні мелодії також мали різні варіанти, і ми не знаємо, чи українські мелодії антифонів походять з візантійських джерел, використаних Тільярдом, чи з інших візантійських варіантів, які, можливо, стоять ближче до нинішніх українських варіантів, ніж мелодії, дешифровані Тільярдом.

Попри ці два моменти, які вимагають обережності у твердженнях, можна з певністю сказати, що перенесені з Візантії до Києва мелодії антифонів протягом століть зазнали перетворень в дусі українізації. Про це говорять, по-перше, часті співпадіння мотивів літургійних мелодій антифонів з деякими українськими народними піснями, далі — наявність різних варіантів і діалектів одних і тих же літургійних мелодій (зокрема, мелодій антифонів), які в різних частинах України виявляють місцевий колорит в українській літургійній практиці. Порівняння одних і тих же мелодій у різних виданнях Ірмологіонів також показує, що ті самі мелодії у різних друках виявляють більші чи менші відмінності і саме тут часто йдеться про зближення літургійних мелодій внаслідок зумовленою мелодією вимовою у мелодиці українських народних пісень та в наголосах української мови.

Українські мелодії антифонів є більш, ніж звичайними варіантами візантійських зразків. У більшості випадків — це нові твори української музики, які лише побудовані на мелодичній основі давніх візантійських церковних мелодій.

*Die byzantinischen Elemente in den Antiphonen der ukrainische Kirche, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 43, 1959, S. 8–26.*

Переклад Андрія Ясіновського.