

Михайло ЗАЛЕСЬКИЙ (Львів)

ОСНОВИ ВІЗАНТИЙСЬКОЇ РИТМІКИ*

Досліди над візантійськими церковними піснями повинні з багатьох зглядів зацікавити нас, Українців. По перше: наші так гарні богослужбні пісні і молитви в старославянській мові суть перелогами з грецького оригіналу, а з сього слідує обов'язок пізнати велич, красу і високу артистичну стійність сього першовзору.

Крім сього, пізнане законів, які управляють формою візантійських церковних пісень, може не мало причинитись до успішних дослідів і остаточного рішення в питанні про форму наших, старославянських церковних пісень. Ходить іменню о рішення в питанні, чи наші церковні пісні (бодай деякі з них) мають поетичну форму, значить: чи вони підчиняються правилам ритму (і риму) чи ні?

У нас загально володіє думка, що наші церковні пісні се прозаїчний переклад з грецької поезії. Але лучають ся і противні гадки. В тій справі прим. пише Ом. Партицький в своїй праці п.з.: «Староруський акцент і ритміка „Слова о полку Ігоревім”» таке: «Після мого найглибшого пересвідчення не лиш наші молитви щоденні: *Отче наш*, *Богородице Діво*, *Вірую*, але і велика часть нашої літургії написана була після засад *ритміки*: молитви — щоби лучше запам'ятати, а літургія — задля свого призначення до співу»¹. Як примір такого ритмічного укладу молитви подає частину з *Вірую*: від «И восшѣдшаго...» аж до «...не бѹдетъ конца»². Обговорюючи подрібно ту строфу і її правописні прикмети, приходиться до висновку, «що знаходить у ній *ритм* і рими якнайкрасші»³. Вкінці додає: «правила старославянського акценту можна дослідити на підставі *ритміки* церковних молитв»⁴.

* Передрук за: М. Залеский. Основи візантійської ритміки // *Альманах українських богословів* / зібрав Антін Стельмах. Львів: Накл. «Читальні українських богословів ім. М. Шашкевича» 1914, с. 180–228. При публікації зберігаємо граматичні й орфографічні норми першодруку. Посторінкові бібліографічні поклики подаємо за сучасними зразками.

¹ Ом. Партицький. Староруський акцент і ритміка «Слова о полку Ігоревім» // *Зоря* (1884/12) 91. (Правопис справлено, розбивка слів — моя [Мих. Залеського]).

² Там само, с. 116. Іншу частину ритмічно уложеного *Вірую* бачим в ч. 19, с. 158.

³ Там само, с. 125.

⁴ Там само, с. 143.

Так бачимо, що Партицький рішучо обстає при тій гадці, що наші церковні пісні підчиняють ся законам управляючим поетичною формою. Отсі заключеня Партицького мають своїх противників, але і в такому случаю, колиб они були не зовсім згідні з дійсністю, а наші молитви і богослужебні пісні були з огляду на форму чистою прозою, то всеж таки пізнане питання про форму візантійських церковних пісень і його історичного розвою може нас дечого навчити, а тим самим помочи до осягнення правдивого погляду на форму наших церковних пісень.

На Заході справа візантійської церковної поезії вже при кінци минулого століття була широко звісна, оброблювана і основно вяснена. З поміж Славян перші займались нею Росіяни, але успіхи їх дослідів не довели до нічого позитивного. У нас досі за мало звертано увагу на ті цінні жемчуги творчого духа Візантійців, хотяй власне ми приймили від них всі богослуженя з цілим їх богацтвом і красою.

Метою сеї розвідки є: причинити ся до ближшого пізнаня сего так інтересного, а у нас мало звісного питання про форму візантійської церковної поезії. В тій ціли перейдем коротко історичний розвій сего питання, подрібнійше розглянем досліди ученого кардинала Пітри, якого називають другим Колюмбом в грецькій імнографії, опісля обговоримо основні ритмічні правила і відріжняючі знамена візантійських церковних пісень. Закінчимо декількома словами про їх походжене і про візантійську музику.

Історичний погляд

Старинні Греки лишили в спадщині людству величаву метричну поезию, а їх духові наслідники Візантійці витворили і передали грядучим поколінням богату, в своїй красі і силі недосяжну поезию ритмічну. Довгий час була она перед сьвітом укрита, але вкінци по многих трудах виведена на сьвітло денне наглядно виказала, як несправедливим був закид, начеб «всякі сліди поетичного настрою... счезли в грецькім середновічу, яке застигло в схолястиці»⁵.

Нині ми бачимо, що поетичний настрій не тільки не завмер серед Візантійців, але що більше: ми на правду можем подивляти велике число творів, висоту гадок і красу та богацтво форми візантійської церковної поезії. В самім віршованю послуговали ся Візантійці *трома системами віршованя*⁶:

⁵ G. Bernhardt. *Grundriss der Griechischen Litteratur*. Dritte Bearbeitung II, 2, 1880, с. 771.

⁶ Точнійше о тім пор.: K. Krumbacher. *Geschichte der byzantinischen Litteratur*. München 1891, с. 300 ff. II. Aufl. München 1897, с. 648–651.

а) *Метрична система*, якої придержувалися вже старинні Греки. Її встановлено на основі правил о *короткості і довготі* складів (syllaba). Тут послуговувалися Візантийці передовсім ямбічним триметром, а рідше дактилічним гексаметром, елегічним дísticosм або анакреонтийським діметром і триметром⁷. Поезія убрана в таку форму була все *чужа* Візантийцям, бо їх розговірний, середногрецький язик мав свій питомий спосіб віршования оснований на *звичайнім* наголосі слів і численню складів. На тій власне основі повсталася:

б) *Ритмічна система* віршования, якої майже виключно уживала Церква, бо вона її і витворила. Тоді власне систему розглянемо докладніше в отсій розвідці.

в) *Політична система* була уживана в тзв. політичних віршах (ποίημα κατά στίχον), які визначаються тим, що їх стихи слідуєть по собі *безпереривно* і мають зовсім те саме число складів, без огляду на їх довжину або короткість⁸. Отся система різниться від ритмічної тим, що в ритмічній системі стихи не слідуєть по собі безпереривно, але ділять ся на строфи, як се буде виказано низше.

Так можна поділити візантійську поезію з огляду на форму. Після змісту і походження розпадає ся она на два великі відділи:

а) *Церковна поезія*, поважна числом і досконалістю творів, совершенна, з усіма признаками початку, розцвіту і занепаду, яка «повсталася із зовсім нових принципів християнської релігії, під діланем її чудотворних побід, геройства і постійности мучеників віри, під впливом її високих тайн»⁹.

б) *Народна поезія*, яка являєть ся продуктом обставин, в яких розвивало ся народне жите Візантійців.

Оба ті роди візантійської поезії годили ся в тім, що покинули раз на все зміст і форму клясичної поезії, а «одівали новий предмет в нові

⁷ *Ямбічний триметр*: $\bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \mid \text{ — } \cup \text{ — } \bar{\cup} \text{ — } \cup \text{ — } \text{ —}$. Її звичайна міра у віршованню грецьких драматургів, зложена з трьох подвійних ямбів (диподії) з цезурою по п'ятім, а рідше по шостім складі.

Дактилічний гексаметр: Загально звисна метрична міра. Її се шестистоповий дактилічний вірш, якого кінцева стопа є скорочена о один склад на знак, що вірш кінчиться.

Елегічний дísticos: Її се полочене двох метричних рядків: підносячогося гексаметру і опадаючого пентаметру в тій цілі, щоби зазначити елегічну зміну чувств. Характер дísticos Шіллер подає в той спосіб:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Анакреонтийський діметр: Взірець його такий: $\cup \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup \text{ — } \cup$.

⁸ Пор.: Krumbacher. *Geschichte*, с. 650–651.

⁹ Там само, с. 639–647.

форми; оба були тісно звязані з живим житєм сучасного народу; оба були кровю і духом з крові і духа християнських Ромеїв»¹⁰.

Під загальною назвою візантійської поезії розуміємо ті поетичні твори християнських Греків, яких пісні і їх части: строфи, стихи і рядки є ритмовані після правил о наголосі без огляду на розмір (quantitas) їх складів¹¹. Число тих складів в поодиноких строфах мусить рівнати ся числови складів у початковій строфі (ірмосі).

Отсі загальні уваги про поетичну творчість Візантійців нехай вистахнуть за введене до самої річи.

* * *

Перше, чим приступимо до представлення історичного розвою питання про форму візантійської церковної поезії, видає ся конечним пояснити причини сего, що майже до наших часів учені уважали візантійські богослужбні пісні за прозу. Причин сего дивного явища треба шукати передовсім у зверхній формі візантійської поезії а опісля в переконаннях і упередженнях тих учених, які забирались до розслідування форм візантійської поезії. Іменно зверхна форма церковної поезії Візантійців була нова, незвісна і не заосмотрена ніякими досить замітними музичними знаками. Крім сего она відріжнювала ся основно від метричної поезії клясичних Греків, яку уважано за єдино правдиву форму поезії, а з другої сторони на око нічим не ріжнилась від латинської середновічної прози. Тому то вже в середних віках грецькі церковні пісні ставлено на рівні з латинською прозою¹² і сей погляд перейшов на дальші віки.

Другою причиною сего, що форма візантійської церковної поезії була так довго неспрослідженою тайною, є упереджене, з яким учені забирались до пояснюваня сеї форми. Виходили они з сеї точки, що одиноко правдивою поетичною формою є метрична форма клясичної поезії, тому за всігди хотіли бачити в формі візантійських літургічних пісень доконче якийсь клясичний розмір (як результат зчислюваня довгих і коротких складів) або бодай наслідуванє його. Очевидно досліди кермовані такою витичною, завсігди кінчилиась невдачею, бо учені могли пояснити в той

¹⁰ Там само, с. 640. Ромеї (Ρωμαίοι) — так називалися Візантійці тоді, коли були під владою римлян. В початках отся назва означувала взагалі горожанина східно-римської держави, опісля — такого горожанина, який говорив по-грецьки, а вкінци взагалі якого-будь грека. Ся назва еще нині найбільше розповсюднена між народом.

¹¹ Пор.: Dr. Paul Maas. *Frühbyzantinische Kirchenpoesie I*. Anonyme Hymnen des VI–VII Jahrhunderts. Bonn 1910, с. 2.

¹² Прим. сьв. Кипріяна в житєписи сьв. Цезарія; пор.: W. Christ, M. Paranikas. *Anthologia Graeca carminum christianorum*. Lipsiae 1871. Prolegomena, с. LXXXIII.

спосіб лиш *три ямбічні канони Івана Дамаскина*¹³ (на Різдро, Богоявлене і празник Тройці), а прочі візантійські пісні згідно осудили як чисту прозу. І такої гадки були всі учені трох послідних століть. Лиш декотрі з них добачували у візантійській церковній поезії стихи, але не вміли точно пояснити, які се іменно стихи.

Ту належить замітити, що розвязати загадку розміру візантійських церковних пісень можна було при помочи грецького церковного сьпіву, в якім Греки сего розміру придержувались; вистарчило, отже, прислухатись церковному сьпівови сучасних Греків, і тайна форми візантійських богослужебних пісень була би рішена¹⁴. Але учені сего не зробили. Наслідком сего було, що церковна поезія Візантійців надовго пішла в забуте і лиш деяка її часть остала еше предметом дослідів учених іменно о стільки, о скільки була в якій будь звязи з метричною поезією клясиків. До тої частини належали: віршовані романи, епіграми і дидактичні поезії¹⁵.

Розвязати загадку грецьких церковних пісень хотів учений Грек Алляций (†1669). Однак обіцяної книжки: *De melodis*, в якій мав се зробити, не написав. Доказом сего є Фабриций, який пише о тій книжці: «...saere promissa ab Allatio, sed nunquam edita opera... De melodis Graecorum» [«часто обіцяні Аллацієм, але ніколи не видані праці... про грецькі піснеспіви»]¹⁶, як також і се, що Алляций в прочих своїх працях (*De rebus ecclesiasticis Graecorum*. Romae 1644 і Parisiis 1646) не згадує нічого про розмір грецьких церковних пісень, отже уважає їх за прозу.

Близше правди був учений історик кардинал Бароній (†1607), який в рукописи двох канонів на неділю православія запримітив пунктацію, що після його гадки служить «pro servando rithmo, ut sententiae ipsae aliquando pervertantur» [«заради збереження ритму — так, що часом навіть сенс спотворюється»]¹⁷. На тім у Баронія і скінчилось.

Симеон Вангнерек, учений єзуїт з Баварії, доходить в нашім питаню до такого заключеня: «Menacorum innumeras odas... in suis omnibus strophis ex mera omnino prosa constare» [«Незчисленні пісні монахів... у всіх їхніх строфах цілковито складаються з чистої прози»]¹⁸.

¹³ Ті канони напечатані: Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. 205–217; J.–P. Migne. *Patrologia Graeca*, т. 96, с. 817–840.

¹⁴ Сю гадку висказує учений Кріст дуже часто. Ми до неї еше вернемо при нагоді.

¹⁵ Пор.: А. Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ // *Византийский Временник*, т. 3 (1896) (цитовано за окр. відб.: с. 2).

¹⁶ Там само. Тут і далі переклади грецьких і латинських цитат, а також, подекуди, примітки до них — Ростислава Паранька.

¹⁷ Baronii. *Annales Ecclesiastici*, т. IX. вид. Moguntiae 1601, с. 1054.

¹⁸ Simon Wangnereck. *Pietas Mariana*. Monachii 1647, praef. с. 32.

Професор Гретсер в своїй книжці *De Sancta Cruce* прихилиє ся до гадки, що «lex potissima (імногографії) videtur esse hymnographi voluntas» [«здається, найвищий закон (гимногографії) — бажання гимногографа»]¹⁹. Думка очевидно ложна.

Так само хибною була думка Болляндиста Данила Папebroxa (†1714), який в передмові до житєписи імногографа сьв. Йосифа каже: «Certe nulli poetico metro adstrictos Graecorum canones... ipsi didicimus esperiendo» [«Ми з власного досвіду переконалися... що грецькі канони не підкоряються жодному поетичному розміру»]²⁰.

Візантійські церковні пісні уважали за прозу також кардинал С. Querini [Кверіні] і Н. Maracci [Мараччі].

Не повелися і стараня Бенедиктинів Dom Toustain'a [Дом Тустен — Шарль Франсуа Тустен] (†1754) і Dom Tassin'a [Дом Тассен — Рене Проспер Тассен] (†1777), які хотіли знайти в тріодіоні і прочих церковних книгах зовсім правильні клясичні стихи з наслідуванем старинних драматичних поетів²¹.

Осуду Алляция що до візантійської імногографії придержували ся Аркудий, який свого часу вславив ся поширенем Унії на литовській Русі, і учений Дюканж (Du Cange)²².

В нічим не змінили ся погляди і в XIX в. Грецькі церковні пісні уважають дальше за прозу і в такій формі їх печатають. Так прим. гроттафератські Василіяни видають в р. 1862 в виді прози грецькі імни на Непорочне Зачате Богородиці. Славний візантолог Ф. Тафель (†1860) видає так само в 1832 р. два канони Евстафія Солунського, а кардинал Май (†1854), звісний полігістор, видає в формі прози деякі канони І. Дамаскина і Тріодь. Навіть тоді, коли славний Пітра доказав, що візантійська церковна поезія має свої питомі, оригінальні правила віршованя, виступають деякі еще зі старими гадками що до форми візантійських церковних пісень: між иншими Росиянин кн. Гагарін в своїй книжці: *Etudes religieuses et littéraires des pères jésuites*. А для Грека Сатаса форма візантійських імнів еще в році 1879 — се не розвязана тайна. Слідуючого року учений Bernhardy [Готфрід Бернгарді] пише: «Поезії у властивім значіню слова Візантійці не знали; єї ніколи у них і не було»²³. Осуд, як бачимо, досить рішучий і безпощадний. Єго пояснює Васілев тим, що за часів Bernhardy'го «не були

¹⁹ Krumbacher. *Geschichte*, с. 691.

²⁰ *Acta Sanctorum: Aprilis*, т. I. Venetiis 1737, с. 268.

²¹ Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 7.

²² Там само, с. 8; про Аркудия пор.: Иван Савицький. Іпатий Потій // *Нива* (1913) 595.

²³ Bernhardy. *Grundriss der Griechischen Litteratur*, с. 771.

звісні ті твори, з яких складає ся властива, оригінальна поезія Візантії»²⁴. За прозу уважав грецькі канони учений Перч (Pertsch) навіть в 1889 році²⁵; так само трактував грецькі кондаки Росіянин Амфілюхій, а разом з ним і його земляки Флоринській, Філарет і проф. Ловягін²⁶.

Поруч сеї загальної, а хибної думки про форму візантійських церковних пісень подибуєм гадки вельми зближені до правдивого поняття сеї форми. Таку гадку крім кардинала Баронія висказав уже учений Домініканин Гоар (в 1647 р.), коли в своїй книжці «Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum» вірно запримітив, що Греки «communes... et verbis et cantu memoriae tenaciter infigunt Hymnos, ad quorum normam alios pari syllabarum numero constantes cantando inflectunt» [«міцно запам'ятовують слова і мелодію загальновідомих гимнів і за їх зразком виспівують інші, котрі складаються з рівного числа складів»]²⁷. Отже доходить до правдивого поняття про значіне ірмосів і рівного числа складів. Близько розв'язання загадки був Грек Константин Икономос, який в р. 1830 прийшов до висліду, що в декотрих грецьких піснях строфи складають ся зі стихів, які ріжнять ся наголосом і числом складів. Як бачимо влучно звертає він бачнійшу увагу на наголос і число складів. Двацять літ пізнійше (1850) учений Sophocles [Софокліс] твердить, що віршовані тропарі складають ся з ряду ритмічних, основаних на наголосі стихів²⁸. Се тверджене є однак тільки в половині правдиве, бо Sophocles розріжняє також тропар в прозі.

Збираючи все висше сказане бачимо, що в прямованю до правдивого поняття про форму візантійських церковних пісень одні дослідники йшли зовсім хибною дорогою, другі ж як: Гоар, К. Икономос і Sophocles дуже були наблизились до правди, але все таки не дали відповіді основної і рішучої на наше питанє.

²⁴ Оправданє се не дуже виправдує, бо за часів Bernhardy'го були слїдуочі виданя візантійських церковних пісень: Мінея в Венеції 1595 і 1869; Часослов, Венеція 1831 і 1850; Ирмольогіон, Царгород, 1856; Доксастарій, Царгород 1849; Пандέκтя (церковна імнодия цілого року в 4-х т.) Царгород 1848. Крім сего перед появою третого обробленя твору Bernhardy'го (1880), звідки сей осуд зацитовано, появили ся основні в нашій справі твори Пітри: *Hymnographie de l'église grecque*, Romae 1867; *Analecta sacra spicilegio solesmensi parata*, t. I. Parisiis 1876 і ученого Кріста: *Anthologia Graeca carminum Christianorum*, Lipsiae 1871. Так отже Bernhardy'го можна оправдати лише тим, що він являє ся ту представителем дуже давної а ложної гадки про форму візантійських пісень, а не тим, що за его часів не були звісні головні твори візантійської поезії.

²⁵ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 9; Krumbacher. *Geschichte*, с. 691.

²⁶ Филаретъ, архиеп. Черниговский. *Исторический обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія в Греческой Церкви*. Санкт-Петербург 1902.

²⁷ Jacobus Goar. *Εὐχολόγιον sive rituale Graecorum*. Parisiae 1647, p. 351.

²⁸ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 10.

Цілковито те саме можна запримітити в поглядах самих Візантийців на свої церковні пісні. З поміж них одна часть у своїх дослідях пішла манівцями і цілковито розминула ся з правдою, а у другої части бачимо висновки зовсім правдиві. До перших належить передовсім учений Свіда (Suidas) лексикограф X віка. Він уважає ритмічні канони І. Дамаскина за прозові (καταλογάδην)²⁹. Ритмічну поезію приймає за прозу також учений і поет Теодор Продром (†1160), бо ритмічний канон Косми Єрусалимського трактує так, начеб він був написаний прозою (δίχα μέτρον)³⁰. Тої самої гадки тримає ся граматик Григорій Коринтський, який каже, що канони Косми Єрусалимського написані πεζῶ λόγῳ, τῷ ἀμέτρῳ δηλαδὴ [прозовою, тобто позбавленою розміру, мовою]. З наведених свідощів слідувало би, що у Візантийців загально царила думка, що їх церковні пісні се проза. Правда, що вони називають свої церковні пісні прозою, але знова се є річю певною, що Візантийці протиставили свою поезію творам клясичної поезії, яку уважали за одиноким правдивим. І з тої власне причини назву поезії кат' ἐξοχήν [якнайвищою мірою властивою] приписували поезії метричній, а свою, для протиставлення, назвали прозою, хотяй знали, що се також поезія³¹ і були ознакомлені з її зверхною формою-розміром. Що сеї форми нігде не пояснювали, се толкується тим, що она Візантийцям була загально знана, отже не було причини її пояснювати. Доперва пізнійше, з впливом віків правдиве понятє розміру грецьких церковних пісень згодом пішло в забуте. Так отже мусимо приймати, що між Візантийцями через довгий час зберігся правдивий погляд на форму їх церковних імнів. Доказом сего можуть послужити самі таки Візантийці.

Так приміром у візантійського історика Зонари (Ζωναράς, XII в.) можна знайти тверджене, що «пісні мусіли мати означений розмір і знану скількість складів для збереження мелодії даної пісні»³². Граматик Теодозий Александрийський (†566) дає докладне і правдиве правило, після якого укладано канони, іменно, що тропарі пісні в каноні мають мати *однакове число складів і однаковий наголос з ірмосом*³³.

²⁹ Suidas Lexicon / ред. Bernhardt, т. I, ч. II, під словом *Ἰωάννης Δαμασκηνός*.

³⁰ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 11.

³¹ Доказом сего най послужить ся обставина, що творців своєї т. зв. «прози» називали ποηταί, μελωδοί.

³² Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 12, прим. 2.

³³ Правило то звучить: οἷον ἂν τις θέλῃ ποιῆσαι κανόνα πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἰρμόν, εἶτα ἐλαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα τῷ εἰρμῷ, καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσῶζοντα [якщо хтось захоче створити канон, то спершу треба наспівати ірмос, а потім накласти тропарі, у яких число складів і наголоси такі ж, як в ірмосі, і які відповідають задуму] —

Се явище, що Греки навіть тоді, коли призабули ритмічні правила, творили зовсім правильні канони³⁴, пояснює ся тим, що се було лиш інстинктовне наслідуване старинних пісень, яким управляв слух, а не знане ритмічних правил.

Такий був менше-більше загальний погляд на форму візантійських церковних пісень протягом кількох віків аж до часів знаменитого ученого кардинала Пітри. Він перший розв'язав загадку форми візантійських богослужебних імнів, сю розв'язку основно виложив і подав до загального відома. Вправді Маер³⁵ (Meyer) місто него ставить ученого Моне, який в своїй тритомовій книжці *Lateinische Hymnen des Mittelalters* [Латинські гимни Середньовіччя] говорить о «ритмі грецьких пісень, оснований на наголосі», але тому, що Моне говорить о тім лише *принягідно* і *коротко*, тому осуд Маера не може остоятись — і тим, що перший *ясно* і *докладно* розв'язав перед світом тайну візантійських церковних пісень, є все таки нестружений робітник духа, славнозвісний кардинал.

Пітра

Жан-Баттіст Франсуа Пітра побачив світ 31 серпня 1812 року в парохії Champforgeuil [Шамфоржей], єпархії Autun [Отен]³⁶. Французом властиво не був, бо його предки переселились у Францію з Італії. Перше образование побирає малий Іван у свого дядька і вже в молодих літах визначає ся пильністю в науках та бистрим умом. Коли підріс, вступає в р. 1825 до малої семінарії в Autun і в студиях займає ся передовсім палеографією. В р. 1835 приймає Пітра св'ячення а незадовго стає широко-звісним, через те, що знайшов коло Autun і відчитав грецьку напись з III віку християнської ери.

В р. 1842 вступає Пітра до чина Бенедиктинів і від того часу мешкає в опатстві Solesmes; тепер також зачинає учені поїздки в Англію, Ельзацию, Вогези, Бельгію і Голляндію. Плодом тих поїздок є чотири томи *Spicilegium Solesmense*, обнимаючі вельми цінний історичний матеріал.

В р. 1858 дістає Пітра від папи Пія IX дозвіл на научну подорож в Росію; цілюю єї було основнїйше розслїджене і вивчене візантійського канонічного права. Сю подорож зачинає Пітра в липни 1859 р. з непокоєм

J. V. Pitra. *Analecta sacra*, Prol., с. XLVII. Кріст сумніває ся, чи автором сеї схолії є Теодозий Александрийський. Пор.: Christ, Paraniakas. *Anthologia*, с. LXXX.

³⁴ Вони вичислені почасти у Васілева, с. 12–13 і у Stevenson'a, с. 500–501.

³⁵ W. Meyer. *Pitra, Mone und die byzantinische Strophik* [=Sitzungsberichte d. philos.-philol. u. d. hist. Classe d. K. Bayer. Akad. d. Wiss., I]. München 1896, с. 49–66.

³⁶ До житєписи Пітри можуть послужити отсі праці: Cabrol. *Histoire du Cardinal Pitra*. Paris 1893; Battandier. *Le Cardinal Jean-Baptist Pitra, évêque de Porto, bibliothécaire de Sainte-église*. Paris 1893; Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 14–28.

і тревогою, бо Росія була тоді взагалі мало званою, а крім сего ходили вісти, що там переслідують католиків. Коли прибув до Петербурга, замешкав у Домініканів екатеринської церкви і весь вільний час посьвятив відчитуванню грецької рукописи з атонської гори. В тій рукописи була описана історія ікони Богоматери т.зв. *Портаїтіса* [Привратниця]. При кінці рукописи подано канон в честь Пр. Діви. Його текст був назначений *червоними точками*, які установляли симетричні підподіли канона на строфи і стихи. То *власне помогло Пітрі відкрити розмір грецьких церковних пісень, якого основу становить число складів і звичайний, розговірний наголос слів*³⁷.

В серпні 1859 р. виїздить Пітра до Москви і там дуже пильно користує з синодальної бібліотеки. Вже при кінці свого там побуту Пітра звернув увагу на грецьку рукопись п.з.: *Ковдакаріюв*, в якій вразила його своєю милозвучністю і поетичним змістом *різдвяна піснь: Дьва днесь Пресущественнаго раждаєтѣ* і прочі твори Романа Сладкопівця³⁸. В р. 1861 вертає Пітра через Петербург до західної Європи а незадовго осідає в Римі. Так скінчила ся научна подорож Пітри в Росію. Результати єї були дуже обильні і незвичайно важні.

О своїм відкритю на поли грецької церковної поезії мав Пітра перший відчит на торжественнім засіданю Академії католицької релігії в Римі 3 липня 1862 року. Зараз слідуєчого року зістає Пітра кардиналом, а в році 1867 видає свій найзнаменитший твір о грецькій імнографії *Hymnographie de l' église grecque*, в яким говорить подрібно о своїм відкритю і опреділяє загальні закони візантійської літургічної поезії³⁹. В р. 1876 виходить перший том *Analecta sacra*; в нім окрім праці о грецьких церковних піснях видає Пітра велику скількість незнаних досі творів грецьких імнографів⁴⁰. Дальші три томи *Analecta sacra* виходять в р. 1884. Підчас 50-літнього ювілею папи Льва XIII (1888) жертвує Пітра Ювилятови три уривки з творів Романа Сладкопівця, в перше ним видані на підставі патмоської рукописи⁴¹. Того самого року видає Пітра пятый том *Analecta sacra*. Хотів еще видати більший твір о грецькій церковній поезії, але смерть (9 лютого 1889 р.) перечеркнула його наміри. Все ж таки материялу полишеного

³⁷ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 16–19.

³⁸ Пор.: Christ, Paraniakas. *Anthologia*, с. 91; Pitra. *Anal. Sacra*, т. I, с. I; Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 24.

³⁹ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 26, прим. 2.

⁴⁰ *Analecta sacra*.

⁴¹ *Sanctus Romanus veterum melodorum princeps*. Cantica sacra ex codicibus mss. monasterii S. Joannis in insula Patmo primam in lucem edidit Card. Pitra. Romae 1887.

Пітрою остало ся дуже багато, але на се треба так глибокого, трудолюбивого та ніжного ума, яким був учений кардинал, щоби мочи гідно використати дорогоцінну спадщину сего знаменитого працьовника науки.

Основні закони і знамена візантійської ритміки

Спадщина по Пітрі — се новий світ для учених дослідників. Пітра перший розв'язав загадку, якої не могли рішити цілі віки; він перший показав світови нову, в своїй красі так чарівну візантійську поезію. Він оборонив церкву перед закидом, начеб она «не зуміла зберечи правил античної поезії і дозволила літературі зійти до варварства»⁴², бо доказав, що ритмічна поезія, як щирий вислів душевної глибини Візантійців, сама побідила метричну поезію тим, що оперла ся на правилах живої розговорної мови сучасних Греків; церков до сеї побіди лиш помогла.

Тільки мотив сеї помочи подає Пітра невластивий. Після него було се бажане усунути раз на все єреси, так численні до IX віка. До тої ціли мало послужити се так точне означене і счислене всіх складів, наголосів і слів у строфах, так що нічого (єретичного) не можна було додати ані (правовірного) уймати. Сю гадку Пітри опрокинув перший німецький учений Кріст кажучи, що Пітра «*nimio ardore fidei catholicae defendendae inflammatus*» [«охоплений надмірним запалом у захисті католицької віри»]⁴³ розминув ся з правдою, бо візантійські поети в укладі своїх творів йшли виключно за правилами поезії, а зовсім не руководили ся догмами віри. Причини рівного числа складів у строфах візантійських церковних пісень після Кріста треба шукати в природі їх напівів (*modorum*). Ті напиви в піснях призначених до церковного співу були так поєдинчі (бодай первісно, як се викажеть ся опісля), що поодинокі склади виголошувано при помочи поодиноких змін голосу (*vocis flexio*). Отже, щоби устережи ся перед диссонансом числено склади рядків, стихів і строф. Правдоподібність сего пояснення доказують старинні ліричні поети, яких метричні пісні визначають ся також однаковим числом складів.

Мимо висше наведеної маленької ошибки, Пітра все таки є тим, котрому завдячуємо ясні і точні правила ритмічної поезії Візантійців. До відкриття сих правил привели Пітру его досліді підчас научної подорожи в Росію, як також і схолія, яку хибно приписують Теодозієви Александрійському⁴⁴, а яку Пітра винайшов 1867 року в однім з барберинських кодексів.

⁴² Cabrol. *Histoire du Cardinal Pitra*, с. 265, навед. у: Васильєв. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 42 і 43.

⁴³ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXVI.

⁴⁴ Там само, с. LXXX і *Analecta Sacra*, Prol., с. XLVII.

Та схоля подає таке правило укладання імнів: Если би хто хотів уложити канон, повинен вперед установити мельодию ірмоса, опісля лучити з ним тропарі, які би годили ся докладно з ірмосом що до числа складів і наголосів — і рівночасно відповідали ціли пісні т. є предметови, про який говорить ся в каноні⁴⁵. Опираючись на тім уривкови, Пітра випровадив два головні закони, яким підчиняють ся в першій мірі канони⁴⁶, а за ними і прочі богослужебні пісні Візантійців. Закони ті суть:

- 1) *Тропарі повинні мати однаковий наголос з ірмосом.*
- 2) *Тропарі повинні мати однакове число складів з ірмосом.*

О правдивости тих законів пересвідчив ся учений Стевензон (†1895), провіривши дуже багато канонів і прочих пісень. Кріст узнає також ті закони і додає, що їх можна пізнати, порівнюючи передовсім «подобни» (προσόμοια) і пісні канона⁴⁷. Частинне примінене тих законів бачимо вже в перших віках християнства. Передовсім правило що до наголосу, а з ним і занехане розріжнюваня довгих і коротких складів виступає вже в імні апольгета і філософа Климента Александрийського (†210), а дальше в імнах Синезия, Григория Богослова і в поемі мученика Методия (†311) «συμλόσιον παρθένων ἢ περὶ ἀγνεΐας» [«бенкет дівичь або про непорочність»]⁴⁸. З упливом часу ритмічні правила заволоділи самі одні, так що стали ся основним елементом народної поезії всіх часів.

Сих правил, як сказано, є два: що до числа складів і що до наголосу. Кріст додає до них еще одно, іменно *правило рівного числа рядків*. Що більше, він то правило ставить як перше кажучи: «*Prima igitur lex byzantinorum erat, ut quae troparia iisdem modis utebantur, pari versiculorum numero constarent*» [«Першим законом у візантійців було, щоб тропарі, в яких використовуються ті самі напиви, склалися з рівного числа рядків»]⁴⁹. Тому однак, що се правило на всякий случай не належить до *основних* і тому що ми его опісля при нагоді розглянемо, для того тепер сего правила близше розглядати не будемо. Звернемо увагу лише на висше наведені два основні правила і їх виїмки.

⁴⁵ Пор.: Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 28, прим. 3. Оригінальний текст сего правила подано на с. 190.

⁴⁶ О каноні, ірмосі і тропарях пор.: Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXII–LXXVIII; також: Филаретъ. *Исторический обзоръ*, с. 199; 88, 216; 86, 146, 217, 220.

⁴⁷ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXIV.

⁴⁸ Тексти наведених імнів суть у: Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. 1–23, 23–32, 33–37, 37–38.

⁴⁹ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXV.

Перший закон звучить: Однаковий наголос повинен мати в каноні ірмос і тропарі. Отсю норму в рецитованю⁵⁰ або сьпіваню можна було за-примітити прислухуючися передовсім сьпівови строф т. зв. «подобних». На склад заосмотрений наголосом сьпівуючий клав більший натиск при сьпіві, а в нотах додавано такому складови знак, який подавав закраску і напруженє голосу (*intentionis nota* [позначка напруження])⁵¹. Сим правилом що до наголосу руководили ся Візантийці також в ямбічних⁵² і політичних віршах. І власне тою силою наголосу можна собі пояснити се, що грецький наголос від часів Арістофана (†388 р. перед Хр.) і Геродіяна († в пол. другого віка перед Хр.) аж по нинішний день остав майже незмінним.

Того правила що до наголосів придержувались і латинські середновічні автори секвенцій⁵³.

Если наголос мав таку силу, то дивним видати ся може, що часто у візантійських піснях стрічаємо місця, які не годять ся з наведеним правилом і які мусимо зачислити до *винятків* від першого правила візантійської ритміки. При рецитованю таких місць ті неправильности може навіть разили би наш слух. Не так оно було у Візантийців. Они розкладали наголоси в тропарях в той спосіб, що один наголос у всіх рядках тропаря мусів бути однаковий. Сей наголос клали они звичайно при кінци рядка на довгий склад і давали єму перевагу над прочими наголосами рядка⁵⁴. Се був *головний наголос*. Если б і при сьпіві були давали єму перевагу, то при евентуальній незгоді з прочими наголосами вийшовби діссонанс. Але тому, що грецькі сьпіваки узгляднювали при сьпіві також і прочі наголоси рядка побіч головного наголосу, тому діссонанс затирав ся і не дуже разив. Отже можна було при укладаню церковних пісень робити винятки від основних законів ритміки без шкоди для гармонії і то тим

⁵⁰ Рецитованє є то виголошуванє молитви або поеми в спосіб посередний між сьпівом а звичайним говоренєм.

⁵¹ Christ, Paraniakas. *Anthologia*, с. lxxvi–lxxviii.

⁵² Приміром канон І. Дамаскина на Різдво Христове, навед. у: Christ. *Anthol.*, с. 205; Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 32–33.

⁵³ Пор.: Christ. *Anthol.*, с. lxxx. Таку гадку висказують дослідники середновічної поезії Греків і Римлян Struve, Henrichsen [Генріхсен], Bartsch [Бартш]. Секвенції — се рід літургічної, середновічної поезії. Їх сьпівав подвійний хор на переміну зараз по Алилуя перед Євангелієм у всі великі сьвята крім посту. Характер їх ліричний, по більшій части, відповідно до Алилуя, веселий. Появили ся в II пол. IX віка найперше в St. Gallen [Санкт-Галлен].

⁵⁴ Christ, Paraniakas. *Anthologia*, с. xci. Щось подібного бачить в єврейській метриці Dr. Nivard Schlögl. Пор. єго Die echte biblisch-hebräische Metrik [= *Biblische Studien*, t. 17]. Freiburg 1912.

більше, що часто багато авторів спорило над тим, котрий є головний наголос рядка⁵⁵.

По виясненню причини винятків скажемо дещо про них самих. Після Пітри, Кріста, Стевензона і Буві винятки від першого ритмічного закона можна спровадити до *трох случаїв*:

1) *Двоскладові частинці* (particulae) і заіменики. Іменно часто стрічаєм, що слівця ἀλλά, οὐδέ, ἐγώ, ἐμοῦ [але, ані, я, мене] і т. п. мають наголос на посліднім складі тоді, коли тонічний розмір пісні вимагавби наголосу на передпосліднім складі.

Пояснюєть ся сей виняток в слідуючий спосіб: такі часто уживані, короткі слівця не завсїгди виголошувано з виразним наголосом на посліднім складі⁵⁶. Отже при рецитованю чи сьпіві було чути наголос рівно добре на першім як і на другім складі. Впрочім сей виняток можна дуже добре пояснити як «licentia poetica» [«поетичну вільність»].

2) Многоскладові *proparoxytona** і *oxytona***.

Так приміром, слова φωτισμός, ταπεινός [світло, смиренний] відповідають в ірмосі словам: θάνατος, πόλεμος. Походжене сего винятка зрозуміємо, коли будем памятати о тім, що многоскладові oxytona *при виговорі* мають такий сам наголос на третім складі від кінця, що і на першім — і противно: многоскладові proparoxytona мають такий сам, неписаний наголос на посліднім складі, що і на третім від кінця. З повним отже наголосом, в сей спосіб, як їх вимавляли, ті слова виглядали би так: φωτισμός, τάπεινός, τάνατος, πόλεμός⁵⁷.

3) *Properisomena****, по яких слідує енклітика.

Если перед енклітикою є properisomenon, тоді она перекидає свій наголос на послідний склад попередного слова. Сего вимагає граматичне правило. Але візантійські поети виговорювали приміром εὔρες μέ місто правильного εὔρες με. Як виговорювали так і писали в своїх піснях, а се тому, що забули ріжницю між короткими а довгими складами, а тим са-

⁵⁵ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. xcviij.

⁵⁶ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 29–30.

* *Proparoxytona* — слова з гострим наголосом на третьому складі від кінця.

** *Oxytona* — слова з гострим наголосом на останньому складі.

⁵⁷ Пор.: Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 30–31. Ту треба замітити, що се пояснене відносить ся до всякого складу з наголосом, по яким слідують два склади без наголосів менше з тим, чи се одно слово, чи ріжні слова. Крім сего треба собі пригадати, що Візантійці не знали ріжниць між наголосом острим (acutus), а легким (circumflex). Ізза сего слову ἀκήκοά (при виговорі) відповідало ψυχῆς τελῶν. (Пор. Косми Маюмського *Κανὼν εἰς τὰ Θεοφάνεια* в: Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. 170).

*** *Properisomena* — слова з обтічним наголосом на другому складі від кінця.

мим *properisromenon* перестало бути таким для них. В той спосіб пояснюємо собі третій випадок винятків від першого ритмічного закону. Енклітики зі своїми наголосами стрічаємо в рукописах і в перших венеційських виданнях грецьких церковних пісень. Опісля печатано пісні після граматичних правил, так робив приміром сам Пітра, але се спричинювало деякі несправильності в розмірі візантійських імнів⁵⁸.

Крім цих винятків суть ще інші приміри надуживання граматичних правил в користь такого сліdkовання наголосів, якого вимагає закон ритміки⁵⁹. Наведемо декотрі з них:

1) Візантійські поети пишуть в першій відмінку *σωτήρ* і *σώτερ*, *πατήρ* і *πάτερ* і т. п.

2) В найвищій степені прикметників уживають часом мужеського роду місто женського. Приміром *τὴν ὑπέρτατον στάσιν, τὴν ἀθεώτατον γυνώμην, δυσωδέστατον φθοράν* [найвище становище, щонайбезбожніша думка, щонайзловонніше тління]⁶⁰.

3) Односкладові слова без наголосу (*ἄτονοι*) або слова з наголосом вимовляють після потреби розміру, а проти граматичних правил, з наголосом або без наголосу.

4) Лучників, які вимагають *coniunctiv*-у уживають з *indicativ*-ом рижних часів.

Такі суть менше-більше винятки від першого основного закону візантійської церковної поезії. Если при порівнюванню тропарів з їх ірмосом будемо мали ті винятки на увазі, то всюди побачимо гармонійну згоду що до наголосів⁶¹.

Друге правило візантійської ритміки вимагає, щоби в тропарях було таке саме число складів, що в ірмосі. То право, як відомо, відкрив Пітра, але добре его не пояснив і як каже Кріст «*nimia severitate in versibus ad istam normam exigendis usus est*» [«надто суворо дотримувався цієї норми у віршуванні»]⁶². Так як попереднє правило, так і се не було особним вивором і виключною власністю візантійських поетів: его уживали вже старинні ліричні поети в піснях призначених до співу, се правило знали старинні грамматики, его придержували ся старші сирийські поети, середновічні творці латинських секвенцій. Примінене сего правила бачимо

⁵⁸ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 30–31.

⁵⁹ Ті приміри вчислені у Васильєва, с. 31–33 і Krumbacher'a: *Geschichte*, с. 701–702.

⁶⁰ Подібне явище бачимо у Гомера, Тукидіда і прочих старинних авторів.

⁶¹ Christ (*Anthologia*, с. LXXX і наст.) твердить, що та згода є лише в деяких складах, але его докази з візантійської музики (Васильєвъ, с. 33) уважає недостаточними.

⁶² Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXV.

в укладі візантійських пісень тоді, коли порівнюємо загалом цілий тропар з ірмосом; отже ніколи не треба порівнювати стих за стихом, бо сего вимагає лише закон що до наголосів⁶³. Если се будемо мали на увазі, то винятки від того правила не зділають нам ніякої трудності. Ті винятки можна підтягнути під одну назву: *licentiae versus* [вільності вірша]. Їх бачимо також і в секвенціях латинських поетів, де нераз цілі стопи є проти правил⁶⁴.

Винятки від другого основного закона візантійської ритміки полягають на тім, що в якимсь стихови тропаря бачимо *більше або менше число складів*, чим у відповіднім стихови ірмоса. Ті різниці лучають ся звичайно при кінци стиха і після Кріста суть в звязи з протяглими мельодиями, якими закінчувано сьлів стиха (*cum protractis modis clausularum*). Сему пособляла також часта заміна критийської стопи (— ∪ —) з хоріямбічною (— ∪ ∪ —) і спондаїчної (— —) з критийською (— ∪ —)⁶⁵.

Різниці бачимо також і *на початку* стиха. Походять они звідси, що поети побільшували вірш анакрузою⁶⁶, або починали его від ямбічної (∪ —) або анапестичної (∪ ∪ —) стопи. Щось подібного бачим і у старинних поетів.

Ті неправильности на початку і *при кінци* стиха пояснює ся в той спосіб: Коли в яким стихови тропаря є один склад *злишний* в порівнанню до відповідного стиха в ірмосі, то звичайно є він доповненем того складу, якого бракує на початку слідуєчого стиха і навпаки: если стих є о один склад коротший від відповідного стиха в ірмосі, то сей бракуючий склад звичайно можна знайти в злишнім складі слідуєчого стиха⁶⁷.

В каноні Косми Маюмського на Воздвижене Ч. Хреста (Εἰς τὴν Ὑψωσιν τοῦ σταυροῦ)⁶⁸ в другім рядку четвертої строфи першої пісні: τοῦ σταυροῦ τὸ τρόλαιον — слово τρόλαιον має один злишний склад. Слідуєчий рядок є повний, а відповідаючі (другі) стихи першої, другої і третої строфи мають по шість складів. Такий рідкий і дивний случай пояснює ся тим, що поети могли кінчити стих дактильом (— ∪ ∪) або трохейом (— ∪) без різниці, а мали уважати лиш на правильне слідуване наголосів⁶⁹.

⁶³ Пор.: Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 34.

⁶⁴ Christ, Paraniak. *Anthologia*, с. хсviii—сi, lxxv.

⁶⁵ Там само, с. хсviii і хсiv.

⁶⁶ Анакруза (*Auftakt, Aufschlag*) — є то склад, який приміщуємо перед початком власного ритмічного рядка тоді, коли рядок починає ся наголошеним складом стопи (*arsis*).

⁶⁷ Пор.: Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 34.

⁶⁸ Christ, Paraniak. *Anthologia*, с. 161.

⁶⁹ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 34.

Винятки від другого основного закона ритміки бачимо також і в *середині* рядка, де нераз гармонійне слідуванє наголосів нарушує один злишний склад⁷⁰. Се лучаєся дуже рідко і толкуєся або помилкою переписувачів книг або тим, що поети користуючись в тім місци поетичною довільністю ставили анапест місто ямба, або дактиль місто трохея⁷¹.

Так пізнали ми основні закони візантійської ритміки, обговорили і пояснили коротко їх винятки.

Інші, дрібніші правила відносять ся до поділу візантійських церковних пісень і лученя їх поменших членів. Обговоримо ті правила враз із прочими признаками, питомими візантійській поезії. Все, що буде сказане, відносить ся передовсім до канона, але в деякій мірі і до прочих візантійських церковних пісень.

*Канон*⁷² (κανών) ділив ся на пісні, яких звичайно було девять. Кожда пісня розпадала ся на строфи⁷³, ті знова на періоди (стихи), а періоди на рядки (κῶλα, versiculi).

Початок строф пізнаємо в рукописах по тім, що каждая з них зачинає ся новою лінією і більшою на червоно розмальованою начальною буквою. Часом відділювано строфи двома точками і черткою (: —) на означене, що пісню має ся сьпівати двома хорами напереміну (alternis vicibus). *Рядки строф* відділювано точкою, золотою звізdochкою⁷⁴ або протинкою, як се робили новіші. Ріжниці що до поділу, які стрічаємо в ріжних кодексах — се головно вина переписувачів. *Число рядків* у строфі замикає ся в границях: від чотирох до дваццяти; число отже то саме, що і число рядків у строфах старинних ліричних і сценічних поетів. Схожість сеся проявляє ся еще і в тім, що ту і там рядки тої самої строфи суть звичайно *ріжної величини*. Число рядків мусіло бути однакове у всіх візантійських строфах (тропарях), які сьпівало ся після того самого ірмоса.

Поділ на рядки був се поділ послідний і, як висше було сказано, досить недокладний. Залежав він в деякій мірі від правил уложених старинними писателями, які займали ся метричною штукою, *о зложених стопах* (ποῦς σύνθετος), то є о стопах зложених з кількох поединчих стіп. Рядок візантійських поетів рівнав ся менше більше одній зложеній стопі⁷⁵.

⁷⁰ Там само, с. 35.

⁷¹ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. сЛ.

⁷² Обширнійше о тім пор.: Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXI–LXXV; Филаретъ. *Исторический обзор*, с. 196, 197, 199.

⁷³ Строфи тої самої пісні мусіли мати то само число рядків.

⁷⁴ Приміром в московськїм кодексі: Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXIV.

⁷⁵ Там само, с. LXXXVIII–XC.

З двох або трох рядків складає ся *стих* або *період* (versus s. periodos). Так приміром два перші і три слідуєчі рядки четвертої катизми творять два періоди:

Ταχὺ προκατάλαβε | πρὶν δουλωθῆναι ἡμᾶς
 ἐχθροῖς βλασφημοῦσι σε | καὶ ἀπειλοῦσιν ἡμῖν | Χριστὲ
 [ὁ θεὸς ἡμῶν.

Подібні стихи-періоди бачимо в псалмах і в клясичних творах старинних Греків. Они, як відомо, ділили свої вірші: приміром дактилічний гексаметр, анапестичний тетраметр і ямбічний тріметр цезурою звичайно на дві часті — періоди. У візантійських кодексах поділ на стихи не був зазначений ніяким знаком. Початок стиха можна пізнати хиба з акростиха, але і то лише в дуже малій кількості творів, іменно в тих, які в своїм укладі мають акростих. А знаємо, що таких творів є не багато. Брак осібногo зазначеня поділу на стихи бачить Кріст⁷⁶ також в творах старинних ліричних і сценічних поетів але додає, що у них легко можна пізнати, де кінчить ся один стих а зачинає другий, при помочи інших вказівок. І так: при кінці уміщували старинні поети звичайно *скінчене слово* (τελεία λέξις) або *двійний склад* (syllaba anceps)⁷⁷. Ту дозволяли собі на роззів (hiatus), якого в інших місцях пильно вистерігали ся. Ті вказівки зі старинної поезії на жаль нічого не помагають при шуканю початку стиха в ритмічній поезії, бо візантійські поети не звертаючи уваги на довготу і короткість складів не уважали також на двійний склад ані на роззів; рівно ж і слово при кінці стиха часто розривали⁷⁸).

В один лише спосіб можна пізнати, де у візантійських піснях є кінець стиха, а се *при помочи напівів*. На кінець стиха вказує завсїгди відповідна зміна в модуляції сьпіву. Ті вказівки напівів, бодай після Кріста, суть так певні, що дуже рідкі суть случаї, в яких би они не справджували ся.

З полученя означеногo числа стихів повстає строфа. Стихи у візантійській строфі суть по більшій часті між собою нерівні так що до кількості складів, як і що до *ритму*. Тільки дуже мале число строф має рівні стихи. Ті строфи, після Кріста⁷⁹, суть:

Величанія на Стрітенє Господне,
 Ямбічні канони Івана Дамаскина,
 Анакреонтийські пісні.

⁷⁶ Там само, с. хсп.

⁷⁷ Є то склад, який міг бути довгим і коротким; знак его ◡.

⁷⁸ Krumbacher. *Geschichte*, с. 702.

⁷⁹ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. сI—сII.

До них є подібні:

Тропар Сергія Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ ἰ
Констант Порфірогенета Ἐξαποστειλάρια⁸⁰.

В новіших часах учені намагалися усунути незгідність ритму в строфах, а радше в їх рядках штучно протягаючи склади або всуваючи павзи. Але ті заходи не довели до нічого, бо противилися природі візантійських напівів⁸¹. В виду сего можна сказати, що ритмічної симетрії у візантійських строфах нема, а та подібність стіп і гадок, яку часто бачимо в двох стихах більших строф, не може нічим причинитись до виказання ритмічної симетрії, бо ця подібність не є грецького походження, але її жерело лежить в єврейським паралелізмі.

Остає нам обговорити *відріжняючі признаки візантійської ритміки*. До них причисляють ся: ритм (по часті), рим, ірмос, акростих, припиви і прочі дрібніші знамена, які при нагоді вичислимо.

*Ритм*⁸² візантійський не був такий, як у старинних Греків, ані такий, який нині ми посідаємо — се був невиразний ритм, тїнь ритму. Тому не диво, що візантійські поети, які видумали стільки музичних нот, не уживали ніякого знаку для зазначення ритму. Що більше: навіть учителі музичної штуки ніколи не трактують осібно о ритмі, а коли часом і згадують про него, то так непевно, наче би про се лиш десь почули. До пізнання візантійського ритму зовсім не причиняє се, що Візантійці вдаряли при сьпіві ногою об землю; не помагають також і музичні ноти. В тій цілі можуть послужити лиш ті ноти, якими означувано напругу (*intentio vocis*) і наголос слів.

Рим візантійської ритміки являє ся лише реторичною прикрасою, яка не може рівнати ся з новочасним римом рівноскладових віршів. Первовзір реторичного ритму бачимо вже в старогрецькій поезії і прозі: в Гомера і трагіків, у Плятона, Ізократа і ин.⁸³ В середно-грецькій творчості спостерігаємо рим в VI віці, а опісля в творах поетів аж до девятого віка. Красні взірці риму достарчають нам передовсім твори Романа Сладкопівця. Наведемо для приміру его кондак на Різдво Христове:

⁸⁰ Там само, с. lX–lXI. Латинські та сирийські поети уживали в своїх строфах також рівних стихів.

⁸¹ Там само, с. cIV наст.

⁸² Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. lXXXI, lXXXII, lXXXVIII.

⁸³ Krumbacher. *Geschichte der byzantinischen Literatur*. 2-ге вид. München 1897, с. 700; Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 37.

Ῥωμανοῦ
 κοντάκιον εἰς τὴν Χριστοῦ γέννησιν (Δεκ. 25).
 ἦχος γ'.

Ἦ πάρθενος σήμερον	ἄγγελοι μετὰ ποιμένων
τὸν ὑπερούσιον τίκτει,	δοξολογοῦσι·
καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον	μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος
τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει·	ὁδοιποροῦσι·

δι ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη
 παιδίον νέον, | ὁ ἡρό αἰώνων θεός⁸⁴.

В якийже спосіб відбувало ся римоване слів? — Се залежало від наголосу. Если наголос був на посліднім складі, то поети римували *одну послідну букву*. Приміром: γῆς і ἀγνῆς. Коли знова наголос був на другім або третім складі від кінця, то римували *послідний склад*; приміром: βαρβάρου і βορβόρου, πάνσασα і ἀπαλλάττουσα, або цілий кінець слова від наголосу, приміром: ἐμωράνθησαν і ἐμαράνθησαν. Буває і таке, що два рядки відповідають собі в римі тільки з огляду на наголос; приміром:

Ἄγγελος πρωτοστάτης
 οὐρανόθεν ἐπέμφθη⁸⁵.

До прикмет питомих візантійським пісням належить також скорочуване найбільше уживаних слів; приміром: Θεός, σωτήρ, ἄνθρωπος скорочувано на: Θε, σηρ, ἄνος. Сюди можна причислити і се, що більшескладові слова як: Θεοτόκος, Χριστοφόρος загально уважали за трискладові⁸⁶.

Ірмос — се головна мельодия пісень, без огляду на се, чи они псалми, канони або віддільні строфи; ірмос управляє тропаром⁸⁷. Ірмоси зібрано в книгу «Ірмольогіон», якої рукопись зберігає ся в бібліотеці на острові Патмос. Сю книгу видав Грек Іван Лямпадарий в Царгороді 1856 р. вже третім виданем. Долучено в ній до ірмосів еще і «подобни» (προσόμοια). Велике значіне ірмосів у церковному сьпіві знає кожний, хто бодай поверховно

⁸⁴ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. 91; Pitra. *Anal. Sacra*, I, с. 1. Сей кондак може бути також приміром сего, що було сказано про рядки і стихи — і сего, що зараз буде сказано про римоване. Взірці риму з в. VII, VIII і IX подає Василев: О греческихъ церковныхъ пѣснопѣнїяхъ, с. 38–40.

⁸⁵ Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣнїяхъ, с. 40; Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. 140.

⁸⁶ Там само, с. 35; Pitra. *Analecta sacra*, с. хсі–хсіі.

⁸⁷ О ірмосі пор.: Krumbacher, с. 695; Филаретъ. *Исторический обзоръ*, с. 88, 216; Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣнїяхъ, с. 40. Кріст (*Anthologia*, с. lx) каже о ірмосі: «Antiquitus cantus modulationem significasse et postea ad carmina modulationi illi accommodata significanda translatum esse» [«віддавна ірмос означав напів, а пізніше значення було перенесено на пісні, пристосовані до цього напіву»].

обзнакомлений з церковними піснями. Ірмоси нормують мельодию, число складів і наголоси в тропарах, а крім сего улекшують нам поділ візантійських церковних пісень на стихи.

*Акрости́х*⁸⁸ є се доцільне розложене початкових букв у строфах або в окремих стихах в означенім порядку. Найстарший акрости́х складає ся з 24 букв грецької азбуки в порядку: Α–Ω, а часом противно: Ω–Α. Добрими примірами акрости́ха можуть послужити пісня Методія Παρθένιον⁸⁹, акафіст Сергія⁹⁰, а також двопісонець І. Дамаскина на Благовіщенє⁹¹ цікавий тим, що перша пісня має в акрости́хови повну азбуку в порядку Α–Ω, а друга в порядку Ω–Α. Часом бачимо в акрости́хови *ім'я автора* пісні; приміром: τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ [смиреного Романа], а часом тільки само Τοῦ πτωχοῦ, τοῦ τυφλοῦ [убогого, сліпця] без подання імени. Акрости́х подає часто зміст пісні; приміром: Αἶνος Ῥωμανοῦ εἰς τὰ γενέθλια [Хвалебна пісня Романа на Різдво] або навіть самостійні стихи. Так приміром ямбічний канон на Різдво Христове має в акрости́хови цілий чотиривірш⁹². Інший примір акрости́ха подає нам за Стевензоном Васілев. Сей примір взято з девятої пісні канона Ἰωάννου.

В акрости́хови першої строфи бачимо імя Ἰωαννου,

---	другої	---	ωαννου,
---	третьої	---	αννου.

і так дальше, все о одну букву менше, так що сема строфа сеї пісні зачинає ся буквою Υ⁹³.

З акрости́хів є ріжна *користь*. Они помагають при вишукуваню початку стиха, крім сего показують місце, де випав який стих. В тім місци іменно акрости́х буде неповний.

Приніви суть тим пнем, на якім опісля розкішно зацвів буйний цвѣт візантійської поезії; они були першою церковною піснею. Початків їх треба шукати в розповсюднених народних окликах, які нарід з улиць і цирків відповідно змінені переніс до церкви і ту сьпівав їх весь стоячи. Тоді приніви називано ἐφύμνιον, ἀκρόστιχον, ἀκροτελεύτιον.

⁸⁸ О акрости́хови пор.: Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 35; Pitra. Analecta S. I, с. LXXV–LXXVIII; Krumbacher, с. 697–700; Филаретъ. *Исторический обзоръ*, с. 169, 267. У нас акрости́х називано «краєстроchie» або «краєгранезіє». Взірці акрости́хів у наших церковних піснях пор. у Др. В. Щурата: *Из студий над почаївським богослужником*. Львів 1908.

⁸⁹ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. 33–37.

⁹⁰ Там само, с. 140–147.

⁹¹ Там само, с. 240–242.

⁹² Там само, с. 205–209; Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 36.

⁹³ Васильевъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 37.

Коли згодом в церкві почали сьпівати канони, тоді припівів уживано лиш деколи і їх сьпівав по більшій часті один сьпівак⁹⁴. Так оно осталося аж до нині.

Походженє ритмічної поезії

Коли ми вже пізнали закони управляючі формою ритмічної поезії Візантійців, само собою насуває ся питанє, звідки взяла ся та форма, а тим самим, якого походженя є грецька церковна поезія⁹⁵, бо саме оригінальна форма становить суть тої поезії. На поставлені питання учені не дали досі одної, певної відповіді, бо дати єї на правду тяжко. Тому то ми обмежимо ся лиш до розглянення гадок тих учених, які сими питаннями займалися і той розгляд нехай покищо вистане за відповідь.

Гадки учених відносно до нашого питання можна поділити на дві головні громади:

Одні виводять ритмічну поезію Візантійців з *грецького языка* так, що уважають єї за оригінальний грецький витвір.

Другі шукають єї початків у семітських християн *на Сході*, які разом з християнством передали Грекам ритмічний уклад своєї церковної поезії. Приклонники першої гадки розходять ся знова на дві сторони:

Одні, як приміром Стевензон, кажуть, що ритмічна поезія естувала вже з давен давна *разом* з метричною. Сеї уживали образовані верстви суспільности, тамтої простий нарід. З приходом християнства простолюде ввело ритмічну поезію до церкви і тим запевнило їй побіду. Ся гіпотеза, після Васілева, як не поперта ніякими важкими доказами «не може мати сили навіть приблизної історичної правди»⁹⁶.

Другі твердять, що ритмічна поезія появила ся і займила місце метричної тоді, коли ріжниця довгих і коротких складів зникла, а в розговірнім грецьким язиці перевагу здобув наголос. До приклонників сеї гадки належать: Дайчман (Deutschmann), Грек Купіторіс і Кавчинські⁹⁷. До них причисляє Васілев також ученого Кріста. Але сей, якбудь і прихилиє ся до тої гадки, однак рішучо не виключає впливу Сходу⁹⁸.

⁹⁴ Там само, с. 41; Pitra. *Analecta sacra*, I, с. lxxii–lxxv; Krumbacher, с. 696–697.

⁹⁵ Пор.: Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 43; Krumbacher, с. 702–705.

⁹⁶ Там само, с. 44 з поданням жерел.

⁹⁷ Пор.: Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 45. Там же вичислені твори Дайчмана, Купіторіса і Кавчинського.

⁹⁸ Приміром щодо церковного сьпіву, який був вельми тісно звязаний з ритмічним укладом візантійських церковних пісень (Christ. *Anthologia*, с. xci).

Остаточно дослідити і сих учених не дають вдоволяючої відповіді. Бо колиби ми приймали, що ритмічна поезія се продукт клясичної поезії, то рівночасно мусіли би ми бачити, що приміром наголоси у Візантійців наслідують старинні розміри. Але «в самій річі в ритмічній поезії нема і сліду наслідування якогобудь розміру прозодичної поезії» (Васілев). Се наслідуване можна вправді бачити в політичних віршах, але вони появили ся доперва тоді, коли властива ритмічна поезія була в своїм розцвіті⁹⁹.

Так отже перша гіпотеза грецького походження ритмічної поезії Візантійців не дає вдоволяючої відповіді на наше питане. Тому учені вже за часів Пітри шукали жерел візантійської ритміки на Сході, а по довгих дослідіах поставили таку тезу: «Ритмічна церковна поезія не є оригінальним твором грецького духа; семітські християни, находячи ся ближше першого жерела християнства, чим Греки і Латинці, передали послідним разом з християнством і ритмічну форму поезії»¹⁰⁰.

Тепер виринуло питане, котрі то саме християни передали сю форму: Жиди чи Сирийці?

Інсбруцький орієнталіст Бікель (Bickel, 1879) відповідає, що *єврейська* метрика підчиняє ся тим самим законам, що і грецька. Маєр (Meyer) на основі дослідів над творами Єфрема Сирийського доходить до заключеня, що «*Сирийці* навчили Греків і Латинців [...] звертати увагу на число складів, складати строфи зі званої скількості стихів і лучити перші при помочи акростиха»¹⁰¹.

Проти сеї гадки Маєра виступають Якобі (Jacobi)¹⁰², Дрєвес і Дайчман. Кавчинські знова твердить якраз противно, чим Маєр: що Єфрем Сирийський уживає у своїх піснях розміру, правда зміненого, але все таки наслідуемого ліричний грецький розмір¹⁰³.

Щоби скорше зорієнтуватись в тім так великім числі гіпотез, подамо аргументи противників впливу Сходу, а тим самим приклонників клясичного походження ритмічної поезії. Ті аргументи суть¹⁰⁴:

Єслиби візантійська церковна поезія була ділом позички, то бачилиби ми в ній відразу готові, совершенні твори так, як се було в римській літературі, куди перейшли готові взірці з Греції. Але в церковній візантійській

⁹⁹ Пор.: W. Meyer. *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung*. 1884.

¹⁰⁰ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 45.

¹⁰¹ Meyer. *Anfang und Ursprung*, с. 377.

¹⁰² Єще на два роки (1882) перед появою твору Маєра (1884).

¹⁰³ Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 48–50.

¹⁰⁴ Krumbacher, с. 703–704.

поезії сего не видно. Навпаки бачимо у ній з початку твори прості не досконалі, а штучніші твори прийшли доперва опісля, коли питома форма візантійської поезії усовершилась. Нема ту отже до діла з позичкою зі Сходу. Доказом сего є також дуже значна *ріжниця* між творами грецької і латинської церковної поезії, чого не булоби, наколиб одна і друга позичили готові взірці з християнського Сходу. Правдивих початків ритмічної поезії треба шукати в *ритмічній прозі* поганських світських писателів, а передовсім сімдесятьох перекладчиків та християнських писателів. З тої ритмічної прози з часом, коли зникла ріжниця коротких і довгих складів, через розвій і знакомство зі старинною лірикою повстала ритмічна поезія.

Такі суть менше більше аргументи противників теорії Маєра. Але она має і своїх оборонців. Учені новішими часами в своїх дослідах над законами сирийської метрики дійшли до заключення, що головний еї закон основує ся на простім численю складів в стихах. Справи сирийського наголосу еще не розсліджено.

Деяку схожість з візантійською церковною поезією бачимо в сирийських імнах *мадреше*. Они були призначені до співу хором, подібно як візантійські імни і тому визначали ся складнішою композицією. Ділили ся на *строфи*, а ті знова на 2–6 *стихів*. Стрічаєм в мадреше також *притів* і то *сталий* (повторюване тої самої фрази при кінці кожної строфи) або *мінючий ся*. *Акростих* є також частою прикрасою сирийських імнів, а у Єфрема Сирийського лучає ся і *ритм*. В виду тих схожостей не диво, що учений Грімме (*Grundzüge der syrischen Betonungs u. Verslehre*, 1893) на основі вивчення сирийської метрики доходить до переконання, що візантійську імнологію треба уважати за дочку сирийської.

Єврейська метрика має також дещо спільного з візантійською ритмікою іменно: счислюване наголошених складів, розріжнюване головних і другорядних наголосів, вкінці поділ пісень на (по більшій часті) рівні строфи¹⁰⁵.

Так отже наглядно бачим, що у відповідь на питане: яке є походжене візантійської ритміки, маємо *дві головні гіпотези*. Одна боронить грецького походження, друга шукає еї початків на семітським Сході. Докази обох сторін що до ваги стоять майже на рівні, отже рішене незвичайно утруднене. До него може помочи лиш основне розсліджене імнографії Сирійців, Халдейців, Ормян, Коптів а передовсім старинних Ізраїлитян. Таку гадку висказав уже Пітра, а за ним і Стевензон¹⁰⁶. І в послідних часах можна

¹⁰⁵ Dr. Nivard Schlögl. *Die echte biblisch hebräische Metrik*. Freiburg 1912.

¹⁰⁶ Pitra. *Analecta sacra*, с. 111; також: Васильєвъ. О греческихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, с. 45.

запримітити змагаюче ся заінтересоване та інтензивні досліди над бого-служебною поезією передовсім старинних Ізраїлітян а за ними і прочих семітських народів. Се відрадне явище дає нам надію, що незадовго матимемо на наше питанє відповіді, основну, ясну і правдиву.

Візантійська музика

Візантійські церковні пісні, як ми вже пізнали, були укладані до сьпіву, отже підчинялись музичним законам. Тому не від річи буде додати на тім місци кілька уваг про *візантійську музику*. Богато і певного сказати годі тому, що та квестія взагалі еше досі не розяснена і вимагає осібних а довгих студий. Впрочем на обширне обговорене сего питаня не дозволяють вузкі межі розвідки¹⁰⁷.

Початки візантійської музики суть окриті густою ослоною минувшини, тому то годі на певно сказати, якого она походження. *За жидівським* походженем промавляла би та обставина, що візантійські пісні мають на початку все зазначений музичний голос (глас, ἦχος, tonus), після якого їх сьпівано. Подібно і жидівські псальми мають з початку нотациї, які вказували на мельодию псальма¹⁰⁸. *Проти* жидівського походження свідчить се, що Візайтійці мали вісім гласів, а жида знали девять до десяти родів своїх модуляцій.

Більше доказів є на се, що візантійська музика взяла початок від *старинних Греків*. Докази ті є: 1) Оповідане о ігумені Памво¹⁰⁹ (Παμβῶ †390 р.), де є сказано, що тропарі суть старогрецького походження. 2) Назви вісьмох візантійських голосів є ті самі, якими старинні Греки означували свої гармонії¹¹⁰. Однак і старогрецьке походженє візантійської музики не є річю певною, бо старі Греки уживали сїм а не вісім родів сьпіву. Крім сего назви гласів: Δωρίου, Λιδίου, Φρυγίου трόπου взяли Візантійці не від своїх предків, але з книжок Птолемея і старинних музиків в тій ціли, щоби се

¹⁰⁷ Обширно про візантійську музику трактують: Χρύσανθος. Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς Триест 1832; Μαργαρίτης. Θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Константинополь 1851; Φιλόξενος. Θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς. Константинополь 1852; W. Christ, M. Paranikas. *Anthologia Graeca*, Prolog., с. сxi–сxxvi; Krumbacher. *Gesch. d. byz. Litt.*, с. 598–600; R. Westphal. *Metrik der Griechen*, т. I², с. 310 і далі. З наших: Т. Пасічинський. Короткий погляд на спів грецької Церкви // *Нива* (1909/13) 388–392; (1906/18–19) 558–562; 1906/24) 825–831; П. Бажанській. *Історія руского церковного пѣннѣя*. Львів 1890.

¹⁰⁸ Dr. H. Zschokke: *Historia sacra Antiqui Testamenti*. Vindobonae 1910, с. 208–209. Приклонником сеї гадки являє ся Філярет (*Історический обзоръ*, с. 218).

¹⁰⁹ Наведено у: Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. сxxix і по части у Філярета: *Історический обзоръ*, с. 220, 221.

¹¹⁰ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. сxi з поданям жерел.

виглядало більше по вченому. Назва ἦχος є нова, бо старинні на означене родів сьпіву уживали назв τρόποι і εἶδη. Додати треба, що і ноти Візантійців інші, чим старинних Греків.

Ближше пізнане візантійської музики вельми улекшують книги, в яких списано музичні правила латинської церкви¹¹¹. Се може нас здивувати і то тим більше, що саме Латинці прийняли музику від Греків і що грецька церква зберегла о много більше старинних музичних установ, чим латинська. Однак мусимо пам'ятати, що латинські писателі вже на кілька віків перед Греками списали все, чоґо навчили ся з практики і досьвіду і перші зачали укладати музичні закони. Єсли крім сказаного зважимо еще і се, що найстарший грецький писатель, який займав ся нашим питанем, Мануїл Брінній, застав грецьку музичну штуку в богатьох частях змінену а до того еще і сам єї затемнив, то наглядно побачимо, як богато може помочи в нашім питаню пізнане музики Латинців.

Латинці запозичили музику від Греків разом з формою пісень і сьпівом імовірно в осьмім або навіть п'ятім віці (за поетів Антима і Тімокля)¹¹². Доказом сего запозиченя є: 1) спільні назви гласів; 2) однаковий поділ гласів на *toni plagii* (ἦχοι πλάγιοι [похідні, плагальні гласи]) і *toni authentii* (αὐθεντοί або κύριοι [автентичні або головні]); 3) назва «tonus protus» [перший глас] місто «t. primus»*. Музична штука Латинців підпадала частим змінам, так що до нині майже ніщо не остало з єї старинного вигляду. Навпаки Греки усовершивши музику зберегли єї до нині мало що змінену. Так приміром Греки уживають еще до нині старинних нот споріднених з невматами, а Латинці закинули їх еще при кінци середновіча. Греки еще нині сьпівають тропарі і катизми, коли тимчасом Латинці давно вже забули сьпівати секвенції, які є молодші від катизм.

Пригляньмо ся иншим старинним останкам в грецькій музиці. Кожду церковну пісню сьпівають у Греків два хори (клироси) на перемену по одній строфі. Коли ж пісня складає ся тільки з одної строфи, тоді сьпіває єї вперед правий хор, опісля лівий. В склад кожного хору входили: один «praesentor» (щось як у нас дяк) і чотирох або пятьох хлопців. Дяк правого клироса називав ся πρωτοψάλτης, а лівого λαμπάδαριος. В сьпіві дяк кермував мельодиею пісні, а хлопці сьпівали першим голосом і називали ся ἰσοκράτοῦντες тому, що сей перший голос називано ἴσον. З тої причини на початку всіх пісень у гласопіс[н]цях все є

¹¹¹ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. сxix.

¹¹² Там само, с. сxii.

* Тут важливо, що у лат. назві вжито грецьке слово (прим. Р. Паранька).

подана нота першого голосу (*sonus principalis*). Сьпіваки містили ся на підвисненім місци ἄμβων¹¹³.

Старинною признакою візантійської музики є і се, що пісні сьпівано лиш устами без якого будь супроводу. Всякі музичні знаряди усунено з візантійських церков в тій ціли, щоби відрізнити ся від жидів, які їх в своїх синагогах уживали. Впрочім на се був виразний приказ Отців Церкви, які хотіли в той спосіб через усунене всякої розкоші уха звернути увагу людей на слова і зміст пісні. Тимто пояснюєм собі се, що у Візантійців не згадуєть ся нігде в піснях про які будь музичні інструменти.

Однак мимо сего, що самі не уживали в церкві музичних знарядів, Греки власне були тими, що навчили Латинців іменно Франків уживати в церквах органів. Оповідає про се Monachus Sangallensis в другій книзі *Gestorum Karoli*¹¹⁴.

Як відомо, в грецькій церкві завсїгда стреміли до сего, щоби напівни церковних пісень були як найбільше поединчі. В тій ціли приміром церковний собор 692 р. в 75 каноні перестерігає сьпіваків, щоби (у сьпіві) не переходили границь приличности і встиду («μητε βοαις ἀτάκτοις χρῆσθαι μητε τι ἐπιλέγειν ἀρμολίων τε καὶ οἰκείων»[«ні не вдаватися до недоладних вигуків, ні не вимовляти нічого, крім доречного і належного»])¹¹⁵. В тій також ціли богато Отців Церкви щиро дбало про се, щоби церковний сьпів визначав ся простотою, повагою і милозвучністю. Вправді тіж самі Отці дозволяли в церковних піснях уживати складнійшої мельодії, але тільки в таких границях, в яких сьпів не то що не запрятував цілої уваги вірних богацтвом і ріжнообразністю композиції, але підносив молебний настрій вірних та позваляв їх умови вглубити ся в зміст пісень. З тої причини церковний сьпів тішив ся завсїгда осібною печаливістю Церкви¹¹⁶.

¹¹³ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. сxiii. Візантійський дяк управляв хором рухаючи правою рукою, підносячи, опускаючи або стискаючи пальці. Часом дірігував він і ногами. В тій ціли, щоби сильнійше вибивати такти, мав залізні підшви (κρηπέξια, κράπλα, pedicula, scabella). Пор.: Филаретъ. *Исторический обзоръ*, с. 221.

¹¹⁴ Пор. Dr. F. X. Funk. *Lehrbuch der Kirchengeschichte*. Paderborn 1907, с. 266. Перші органи прислав в дарі цісар Константин Копронім французькому королеви Піпінові (750 р.). Їх установлено в церквах в Compiègne [Комп'єнь] і Aachen [Аахен]. Чи органи були зараз в ужитю, не відомо.

¹¹⁵ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. сxiv.

¹¹⁶ В тій справі знаменні є слова сьв. Климента (†210 р.). Він каже: «Належить уживати гармоній (напівів) скромних і невинних, а ніжних гармоній, які страсними переливами голосу приготовляють до житя пестливого і бездільного, треба по можности уникати; поважні і скромні переливи голосу повстримують нахабність. Тому треба висше ставити хроматичні гармонії, чим безстыдну сьміливість і музику порочну» (Филаретъ. *Исторический обзоръ*, с. 62).

Вже в апостольських постановках часто згадує ся о сьпіваках як о низшім степені клира. Собор ляодикійський (367) постановляє, щоби в церквах ніхто не сьпівав, крім назначених сьпіваків. До чина церковного півця посьвячувано осібною молитвою. Такі були стараня Церкви. Але мимо того насильне впроваджуване у храми божі штучного сьпіву о багатій мельодії почалось вже в IV віці. Причини сего треба шукати передовсім у самих півців. Они, наслуховавшись шумної, розкішної музики в цирках, переймали ся нею і впроваджували в церковний сьпів, щоби в той спосіб приподобатись вірним, які також хотіли чути в церкві гучну та пристрастну музику всенародних ігрищ. Проти сего непорядку виступали рішучо сьв. Августин, сьв. Єронім і Ізидор Пелюзіотський, але людські уподобаня перемагали і церковний сьпів знова псовано.

Щоби вже раз обмежити самоволю тих, що вводили до церкви театральний сьпів і тих, що псували церковні напиви через невіжество, виступив сьв. Іван Дамаскин із своїм Октоїхом¹¹⁷. Церковний сьпів замкнув він в границях осми гласів, так що прості мельодії осмогласника як найлучше відповідали простоті християнської пісні і підносили побожний настрій духа. Завдяки тій обставині в грецькій церкві аж до нині задержано одноголосовий сьпів (*cantus unisonus*) і то так, що не тільки виключено гармонійний сьпів, але навіть не дозволено мішати мужеських голосів з дівочими або жіночими¹¹⁸. Се змаганє до поєдинчості в укладі пісень, якого придержували ся найбільші поети VIII-го віку Іван Дамаскин (†780) і Косма Єрусалимський, мусіли незадовго знова уступити перед уподобанєм в штучнійшій укладі і частійшій зміні голосу в піснях, так що згодом при сьпіві пісень «*verba ipsa prae strepitu modorum vix exaudiri intelligive possent*» [«через переливи напіву ледве можна розчути і зрозуміти слова»]¹¹⁹.

З того замилованя в частій зміні модуляцій з часом витворили ся два роди напівів:

1) Ніжний, короткий, майже нічим не ріжний від звичайної ніжної мови (χύμα або σύντομον μέλος [короткий мелос]). Тому то часто в канонах і стіхирах, уложених після того напіву, стрічаємо слово λέγειν («глаголати»)¹²⁰.

2) Довший напів о частійших змінах і багатій модуляції голосу (ἀργὸν μέλος [повільний мелос]).

¹¹⁷ Пор.: Филаретъ. *Исторический обзоръ*, с. 223–225.

¹¹⁸ Поліфонію дозволено в церквах: у Відни, Льондоні, Одесці і Триєсті.

¹¹⁹ Christ, Paraniakas. *Anthologia*, с. cxv.

¹²⁰ Приміром в стіхирах на стіховні великої вечірні Успеня Пр. Богородиці.

Ті оба роди дуже часто можна бачити в одній пісні. Крім них розрізняєм ще *третій спосіб* сьпіваня (напів), який що до укладу стоїть посередині між двома попередніми і зве ся μεκτόν [змішаний] або ἀρϋοσύνοτον μελος [повільнокороткий мелос]. Візантійські учителі музики розличають еще: μέλη στιχηραικά [стихирарні мелоси], εἰρμολογικά [ірмологійні мелоси] і παταδικά [пападичні мелоси]. Прикмети перших двох легко пійме, хто знає, що се стихира і ірмос, а μέλη παταδικά зачисляють ся до довших і штучнійших напівів. Їх суть і походжене покищо добре не розсліджені.

Сьпівом управляли Візантійці при помочи ріжних *рухів рук* (χειρονομία). Що більше: они рухами рук наслідували навіть вигляд нот; приміром ноту πεταστή наслідували рукою піднесеною наче до літання; ноту κέντημα пальцем простертим гейби до колена. Рухами рук означувано висоту, знижене і зміну голосу. З тої причини і музичні ноти, винайдені пізнійше, названо також χειρονομία¹²¹. Уряд дяка, нормуючого сьпів рухами рук, мусів бути немалий, коли сам цісар Теофіль не погордив ним, як се оповідає Кедрин.

Візантійці розличали *три музичні роди*: γένος διατονικόν, γένος χροματικόν, γένος ἐναρμόνιον. Ті назви запозичено від старинних Греків. Але окрім назв візантійські і старинні музичні роди не мали більше нічого спільного. Аристид¹²² характеризує ті три роди в той спосіб: Діятонічний рід тонів називає він побожним і поважним; хроматичний — милим і зворушуючим, а енгармонічний — ніжним і пристрастним. Між собою ріжнять ся візантійські роди в сей спосіб, що мають осібні скалі; і так:

1) *Скаля діятонічного роду* обнимає середні звуки людського голосу або d–d нашої скалі. Сеї скалі Греки уживають в численних піснях гласа (ήχος) першого, четвертого (quarti recti), пятого (toni primi plagii) і осмого.

2) *Хроматична скаля* (κλίμαξ χρωματική) є властивою гласам: другому і шестому. Для Европейців звучить так незвичайно і ново, що пісень тих гласів нашими музичними нотами прямо не годен віддати¹²³.

3) *Енгармонічна скаля* (κλίμαξ ἐναρμόνιος) питома першому гласови. Визначає ся малими змінами голосу і є подібна до нашої f–dur скалі. Отже не є для нас явищем новим. Звуків сеї скалі рідко уживано в церковнім сьпіві з тої причини, що они викликували чувства незгідні з повагою християнських правд. Тому також Іван Дамаскин в своїм осмогласнику уживав лиш скалі діятонічної і хроматичної, а зовсім виключив скалю енгармонічну.

¹²¹ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. cxiv.

¹²² Пор.: Филаретъ. *Исторический обзор*, с. 217–218.

¹²³ Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. cxii.

У візантійській музиці на більшу увагу заслуговують передовсім гласи. Хто бодай поверхово ознакочлений з нашим церковно-славянським співом, той знає силу і часте примінене гласів. Впрочім знане мельодий наших осми гласів — се підставні відомости з нашого церковного співу, які у кожного суппоує ся. Тому при обговорюваню візантійських музичних гласів, які були первовзором для наших гласів, вдоволимося найважнійшим.

Перш усього треба зазначити, що поодинокі візантійські гласи підпадали численним змінам та що їх силу і природу можна досліджувати лиш при помочи латинських музичних писателів з тої самої причини, яку ми подали при досліджуваню музики взагалі¹²⁴.

Візантійці а за ними і Латинці розличали вісім гласів. Чотири перших назвали *простими* (κύριοι, *authentī*), часом називано їх високими (ὀξεῖς) тому, що їх мельодия підносила до дуже високих звуків (*in sonum sonum*) а спад голосу не був дуже низький. Другі чотири гласи названо *нахиленими* (πλάγιοι, *plagiales*), також низькими (βαρεῖς) з тої причини, що їх мельодия не підносила ся високо (*in quintum sonum*), за те низько опадала. Ті прикмети обох відділів гласів через ріжні зміни затерли ся так, що нині часто бачимо якраз щось противного. Поодинокі гласи означували Греки, а за ними і Латинці порядковими числами:

- | | |
|-------------------------|---------------------------------|
| 1. глас — ἤχος πρῶτος | 5. глас — ἤχος πλάγιος πρῶτος |
| 2. глас — ἤχος δεῦτερος | 6. глас — ἤχος πλάγιος δεῦτερος |
| 3. глас — ἤχος τρίτος | 7. глас — ἤχος βαρῦς |
| 4. глас — ἤχος τέταρτος | 8. глас — ἤχος πλάγιος τέταρτος |

Як бачимо, виняток становить семий глас, який називає ся βαρῦς місто πλάγιος τρίτος. Причини сего треба шукати в тій обставині, що задля великих змін в способі співання гласів, мелодия третого плягійського гласа згодом почала щораз то більше клонитись до низьких тонів і тому его названо βαρῦς — *par excellence*¹²⁵.

Глас, після якого треба було співати пісню, був завсїгди поданий на її початку.

Візантійські гласи ріжнили ся між собою передовсім кінцевими звуками, які були розложені в слїдуючих спосіб:

¹²⁴ Пор. с. 157.

¹²⁵ Christ, Paraniak. *Anthologia*, с. сxx.

ἦχ. α' і ἦχ. πλ. α'	кінчили ся звуком	πα (d) ¹²⁶
ἦχ. β' і ἦχ. πλ. β'	---	βου (e)
ἦχ. γ' і ἦχ. βαρύς	---	γα (f)
ἦχ. δ' і ἦχ. πλ. δ'	---	δι (g).

Замилуване Греків до щораз більшої ріжнородности в модуляціях і стараня співаків не зразити людей поединчостію напівів спричинили, що та ріжниця в окінченнях гласів довго не осталась. І не за довго бачимо, що не всі строфи того самого гласа кінчать ся тим самим кінцевим звуком. *Нові*, ріжні закінчення спроваджено до *трьох родів*:

- 1) τεликаί — при кінци тропарів,
- 2) ἐντελαί — в середині тропарів, при кінци періодів,
- 3) ἀτελαί — при кінци рядків.

Ту була найбільша свобода, бо при кінци рядка мелодії не кінчено, лиш завішувано (*suspendebatur*). Найобширнійше, хотяй не конечно точне, свідощтво тих змін подає Мануїл Брієнній.

Часті зміни в окінченнях гласів допровадили до того, що уложено навіть *два нові гласи*: 1) Λέγετον, який обіймав ті мелодії четвертого гласа, що кінчились звуком βου (e). 2) Βεγάγω, який заключав часть напівів шестого гласа. Найновіші грецькі музики закинули ті два гласи а приймили знова давних вісім. До їх розріжнення послугують ся слідуєчими сполами:

- 1) ἀπήχημα (προετομασία τοῦ ψαλτησομένον μέλους) — прилагоджене пісні, яку наміряє ся співати; се є найпевнійший знак.
- 2) ἴσον або βάσις — підставний звук, якого тримали ся хлопці — ἰσοκράτοῦντες.
- 3) καταλέξεις — кінцеві звуки, які були дуже несталі.
- 4) τόνοι δεσπόζοντες — головні звуки.
- 5) κλίμαξ — скаля кожного гласа. О них вже була бесіда.

На закінчене уваг про візантійську музику скажемо кілька слів про візантійські музичні знаки (ноти).

Як відомо, початків їх треба шукати в *руках рук* (χειρονομία), якими нормовано спів¹²⁷. З початку ноти були дуже поединчі, але вже в X віці вишколено їх так, що можна було уживати їх в музичних книгах. Протягом віків підпадали они численним змінам.

Досліджуване візантійських нот є передовсім з тої причини дуже утруднене, що нема ніякої книжки, яка би трактувала сей предмет

¹²⁶ Назва звука подана грецька, а в скобках германська, загално принята.

¹²⁷ Christ, Paraniakas. *Anthologia*, с. сxxiv–сxxvi; Філярет (*Исторический обзоръ*, с. 225) виводить візантійські ноти від 24 букв грецької азбуки.

обширно і основно. Крім сего ноти Візантійців ріжнять ся цілком від наших нот. Візантійці іменно записували свої мельодії довгими знаками (крюки), які вказували, кілько слідуєчий звук ріжнить ся від попереднього. В тій цілі до кожної мельодії з початку додавали підставний звук — βάσις. Зараз слідуєча нота вказувала, кілько перший звук ріжнить ся від сего підставного звука, а прочі ноти означували дальше підношене або опаданє голосу.

Крім тих нот знали Візантійці єще осібні ноти на означенє *напруженя голосу, скороченя* або *продовженя такту* і *зміни гласа* (φθοράς ἤχου). Осібних знаків уживали також там, де треба було в дечім відступити від звичайно уживаного інтервалу скаль. Передовсім було у Візантійців дуже велике число нот для зазначеня ріжних змін голосу¹²⁸; приміром: ἴσον, διπλή, παρακλητική, κράτμα, κύλισμα, ἀντικενοκύλισμα, τρομικόν, ἐκστρεπτόν, τρομικοσύναγμα, ψηφιστοσύναγμα, θεματισμός ἐσω, θεματισμός ἔξω, ἐλέγεσμα [ісон, діпліі, параклітікіі, кратіма, кілізма, анткієнокілізма, тромікόν*, екстрептón, тромікосінаγμα, псіфістосінаγμα, тематізмós ἐσο, тематізмós ἐκсо, епегерма]. Тих нот уживано вже в XV віці, як се доказує анонімне письмо п. з. ψαλτική τέχνη [півче мистецтво] і пісня про знаки (μέλος περί σημάδιων) Івана Кукузеля**. Творці новішої методи музичної Хризант Григорій і Хурмузіі викинули багато злишних нот і в сей спосіб візантійська музика стала ся більше поєдинчою та зрозумілою.

На означенє стіп і павз Візантійці не мали ніяких нот.

Після дослідів Монфокона були у Візантійців інші *ноти для читаня* приміром Евангелий, а інші, більше складні, *для сьпіву*. Перші появляють ся в рукописах VIII віку і з вигляду суть дуже прості: звичайно прямі і непрямі чертки та букви γ, τ, ζ в ріжнім положеню. Другі ноти подибуємо в рукописах X і XI віку. Они суть довші; часом одна нотка до сьпіву складає ся з двох або трох ноток до читаня. Зверхний вигляд сих нот свого часу був зродив гадку, начеб они були дещо зміненою арабською азбукою. Гадка сеся однак є нестійна, бо по перше самі Араби зовсім не добачують в них своїх букв, а по друге є річию певною, що ті ноти переробив Іван Дамаскин із старинних грецьких нот¹²⁹. Се булоб загально що до візантійських музичних знаків.

¹²⁸ Таких нот Форкель (*Geschichte der Musik*. Leipzig 1788) вчисляє 860.







* Помилкове написання в оригіналі тромікός уточнив Іван Міщенко.

** Йдеться про дидактичний піснеспів «Великий Ісон» (Μέγα Ἴσον), що увійшов у списки більшости протєорій (прим. І. Міщенка).





¹²⁹ Филаретъ. *Исторический обзор*, с. 227.

Докладніше обговоримо ті ноти, які вказують на підношене і опадане голосу (ποσότητα τῆς μελοδίας). Їх є десять: шість для підносячих ся звуків (ἀνιόντων φθόγγων) а чотири для опадаючих (κατιόντων φθόγγων):

I. Для підносячих ся звуків:


1.  ἴσον означає рівний звук,
2.  ὀλίγον означає звук одним промежутком (інтервалом) висший,
3.  πεταστή означає звук одним промежутком висший і підскоком підносячий ся,
4.  δύο κεντήματα означає звук одним промежутком висший і остро (punctum) підносячий ся,
5.  κέντημα означає звук висший двома промежутками,
6.  ὑψηλή означає звук висший чотирма промежутками.

II. Для опадаючих звуків:

1.  ἀπόστροφος означає звук низший одним промежутком,
2.  ὑπορροή означає звук низший двома промежутками і звільна опадаючий,
3.  ἐλαφρόν означає звук низший двома промежутками, але при кінці о пів тону підносячий ся,
4.  χαμηλή означає звук низший чотирма промежутками.






Ті десять знаків можна ріжно лучити на означене, що звук підносить ся або опадає трома чи пятьма промежутками. В який спосіб має ся їх лучити і котрі з них при сполуці мають заняти горішню часть (σημεῖα ἐπιτακτικά), а котрі долішню (σημεῖα ὑποτακτικά)¹³⁰, на се суть подрібні правила. Ноти, які пише ся лиш над другими (приміром: κέντημα, ὑψηλή), називають ся πνεύματα, а ті, що або *самі* пишуть ся або *під* другими, називають ся σώματα.

Крім висше наведених десятиох нот Візантійці знали єще *одинайцять нот* для означеня якости мельодії (ποιότητα τῆς μελοδίας). Перші чотири відносять ся до *довготи часу* (temporis spatium) і називають ся ἐγχρονα:








1. Нота  κλάσμα додана до послідного звука кожного рядка і періоду означає, що звук і склад треба так продовжити, щоби виповнив подвійну мору¹³¹.

¹³⁰ Звісно, що ноти лучено так, що одна була на верху, а друга під нею.

¹³¹ В старинних книгах сего знаку нема тому, бо продовжуване послідного складу лежало вже в природі річи. Отже думано, що річ очевидну не треба вказувати знаками. Мора — се в прозодії протяг часу, в яким вимовляє ся короткий склад; довгий склад мав 2 мори.

2. Нота  γοργόν скорочувала склад, якому була додана. Лучила два звуки так, що виповняли одну мору (перестанок .
3. Нота  ἀργόν додана до складу продовжувала його. Давала звукови дві мори (.
4. Нота  ἀπλῆ мала зовсім ту саму силу, що ἀργόν і κλάσμα.

До якості звука (*qualitas soni*) відносить ся дальших сім нот, які називають ся ἄχρονα:

1. Нота  βαρεῖα означає низькі звуки¹³² і лучить ся з опадаючою модуляцією (*modulatio descendens*).
2. Нота  ψηφιστόν значить тільки, що наше «*marcato*». Додана до складу вказувала, що той склад належить виголошувати з сильнішим ударом (*vehementiore ictu*).
3. Нота  ἀντικένωμα знаменує фільований голос, сильно видаваний з горла.
4. Нота  ὀμαλόν додана під сполученими знаками ὀλίγον і ἀποστροφου підносить звук ὀλίγου майже до того самого значіння, що πεταστή.
5. Нота  ἕτερον ἢ σύνδεσμος лучить два звуки.
6. Нота  σταυρός розлучує два звуки.
7. Нота  ἐνδόφωνον вказує, що голос треба випускати через ніс замкнувши уста.

В той спосіб обговорили ми ті візантійські ноти, які еще тепер суть в ужитю.

Для лучшего перегляду і понятя всего, що досі було сказано про ритмічний уклад візантійських пісень подаємо сьвітилен, тропар і першу строфу першої пісні утренного канона Пасхи. Всі ті пісні є поділені на стихи і рядки. Для порівняння даємо побіч старославянський перевід.

¹³² Christ, Paranikas. *Anthologia*, с. LXXVII і CXXVI.

Ἐξαποστειλάριον¹³³
(τῆ κυριακῆ τοῦ Πάσχα).

Ἐὐκτίλην.

Σαρκί ὑπνώσας ὡς θνητὸς
ὁ βασιλεὺς καὶ κύριος
τριήμερος ἐξανεστης,
Ἄδαμ ἐγείρας ἐκφορᾶς
καὶ καταργήσας θάνατον·
Πάσχα τῆς ἀφθαρσίας,
τοῦ κόσμου σωτήριον.

Πλότῆν οὐκ ἐνήνεν ἰάκω μέρτβз,
Царю ἢ Γόсподи,
триднэвенз воскрэсла ѣси,
Адама воздвигла ѿ тлѣ,
ἢ οὐπразднѣнз смέρтъ
Πάσχα нетлѣнѣа
μίра спасένѣε.

Τροπάριον¹³⁴.

Τροπάρι.

Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν
θανάτῳ θάνατον πατήσας
καὶ τοῖς μνήμασις
ζωὴν χαρισάμενος.

Χρίστοςз воскрэсе ἢзз мέρтвыхз,
смёртѣю смέρтъ попрѣвз,
ἢ ѣщимз во гробѣхз;
животъ дарѣвѣвз.

Κανὼν τῆς Ἀναστάσεως¹³⁵.

ἦχος ἀ

ψδὴ ἀ

Ἀναστάσεως ἡμέρα, | λαμπρυνθῶμεν λαοί·

πάσχα κυρίον, πάσχα·

ἐκ γάρ θανάτον πρὸς | καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρανὸν

Χριστὸς ὁ θεὸς

ἡμᾶς διεβίβασεν, | ἐπινίκιον ἄδνιας.

Щоби зілюструвати наші уваги про музичні ноти Візантійців, подаємо текст першої строфи (ірмоса) з першої піснї пасхального канона, уложений під ноти. Мельодия сеї строфи назначена вперед властивими візантійськими нотами а опісля нашими. Ту треба памятати о тім, що деякі прикмети візантійської мельодії годі віддати нашими нотами. До таких прикмет зачисляють ся: ніжні звуки хроматичної та енгармонічної скалі і звуки видавані крізь ніс. Поділ на такти є більше для ока, чим для слуху.

¹³³ Там само, с. 112 і слв. Сей твір Іван Дамаскина дає нам дуже правильний взірєць симетричного уложєня.

¹³⁴ Там само, с. 90.

¹³⁵ Там само, с. 218.

При кінці долучуємо старославянський текст першої строфи четвертої пісні тогож канона, уложений під старинні славянські ноти¹³⁶.

Κανών τῆς Αναστάσεως

ψδὴ α'. ἦχος α'. Πα.

Α να σα σε ως η με ρα λαμπρυνθω μεν λα οι Δ
 Πα α σχα Κυ ρι ου Πα α σχα εκ γαρ θα να τυ προς ζω ην Δ
 και εκ γησ προς ου ρα νου Χρι σο ος ο Θε ος π η μας δι ε
 βι βα σε νε πι νι κιον α α δο ον τα π 9ε
 Andante.
 Α-να-στα-σε-ως η-με-ρα
 λαμπρυν-θω-μεν λα-οι Πα-σχα Κυ-ρι-ου Πα-σχα εκ-γαρ θα-να-του
 προς ζω-ην και εκ-γησ προς ου-ρα-νην

¹³⁶ Винято з книги п. з.: *Кругъ церковнаго древняго знаменнаго пѣнія*, томъ VI. Санкт-Петербургъ 1885.

τον Χρι-στος ο θε-ος η-μας
 δι-ε-βι-βα-σεν ε-πι-τι-μι-ον
 α-δου-τας.

П а с ц ѣ .

А БО ЖІ И СГГА ЖИ,
 БО ГО ГЛА ГО ЛИ КИИ АК
 КА КЪМЪ ДА СГА НЕЧЪ СЪНА МИ
 И Я КИЧЪ СЪЧЪ ЧО НОС НА
 АН ГЕ ЛА, БЕ ЛЕ ГЛАС НО ГЛА
 ГО ЛЮ ЦІА : АНЕСЬ
 СПА СЕ НІ Є МИ РЪ, ІА КО
 КОС КРЕ СЕ ХРН СЧОСЪ, ІА КО
 КСЕ СІА ЛЕНЪ.

Так отже закінчили ми розгляд основ візантійської ритмічної поезії. З початку слідили ми розвій питання про її форму, опісля ближше пізнали здобутки Пітри, який перший розломав печать при вході до сеї чарівної країни, промостив у ній шляхи і перший показав ті нові неоцінені плоди грецького духа.

Тим самим сповнена головна ціль сеї розвідки, але не одинока, бо дальшою її метою є: через пізнане основ візантійської ритміки причинитись до ближшого знакомства, а тим самим і до властивого вихиснованя тих неоцінених перлин, видобутих з глибини поетичної душі Візантійців, осіненої німбом високих християнських правд.

* * *

Отець доктор Михайло Залеський народився 25 травня 1891 р. в селянській родині в селі Слобідка біля Бережан, помер 1 липня 1986 р. в Монреалі. Навчався у Тернопільській гімназії, потім у Львівській духовній семінарії*. Одружився з дочкою бережанського пароха о. крил. Богдана Кордуби, рукоположений 1918 р. Викладав українську мову в утравквістичних класах Бережанської гімназії (1918–1933). З 1934 р. до приходу Червоної армії 1939 р. був директором філії Академічної гімназії у Львові. Ось як характеризує його на цій посаді Степан Шах: «Спокійний, розважливий, у висловах осторожний і з усіма вельми тактовний»**. За його управи філія перейшла з будинку Народного дому до власного приміщення при вул. Пекарській, 19. Під час війни служив капеланом у лікарні в Кракові. У 1944–1945 рр. проживав в Австрії, звідки переселився з дружиною і донькою до Канади***.

Викладав історію літератури у Монреальському державному університеті (Université de Montréal), де провадив і наукову працю****.

Ще у віці 23-х літ молодий богослов на сторінках *Альманаху львівських богословів* опублікував велику розвідку «Основи візантійської ритміки». Дещо раніше частково цього питання торкнувся львівський бого-

* Очевидно, це була бідна родина, що засвідчує «Свідоцтво убожества» Марії Залеської, виданого для її сина Миколи (можливо, брата Михайла або й самого Михайла) 9/10 серпня 1912 р. в Городищі (мабуть, деканат) задля отримання місця в бурсі св. Йосафата (див.: Євген Чернухін. *Колекція рукописів та архів митрополита Андрія Шептицького*. Київ: 2011, с. 111, № 549).

** Степан Шах. Львів — місто моєї молодости, част. III: Цісарсько-Королівська Академічна Гімназія. Мюнхен 1956, с. 66.

*** Dmytro Blazejowskyj. *Historical šematism of the Archeparchy of Lviv (1832–1944)*, vol. II: *Clergy and Religious Congregations*. Kyiv 2004, с. 494; С. Шах. Львів — місто моєї молодости, част. III, с. 66–67.

**** Наприклад, як дискутант на одній із щорічних конференцій наукових асоціацій Канади 1956 року в Монреальському університеті (*Світло* (1959/9, вересень), с. 29).

слов о. Петро Крип'якевич (1856–1914). У наш час про ритміку церковних гимнів писали і продовжують писати Мирослав Антонович (1917–2006), Олександра Цалай-Якименко, Олена Шевчук.

На працю о. Михайла Залеського натрапив у добре укладеному бібліографічному покажчику Андрія Кравчука*****. Але тривалий час її не вдавалося знайти у львівських бібліотеках, і лише недавно завідувач відділу україніки ЛННБ ім. В. Стефаника Костянтин Курилишин віднайшов її у фондах відділу.

*До друку підготував і подав біографічну довідку
Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ*

***** Андрій Кравчук. *Індекс української католицької періодики Галичини 1871–1942*. Львів: В-во ЛБА, «Свічадо» 2000, с. 148, № 10.25.