

УДК 78.9

*Наталія Юсипів (с. Тереза)*

### МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ЦИКЛУ АНТИФОНІВ «БОГ ГОСПОДЬ»

*У статті досліджується музична драматургія циклу осмогласних антифонів Бог Господь. В процесі аналізу виявлено важливі риси мелодичної та ритмічної структур, які сукупно врівноважують і підкреслюють літургійний зміст тексту. Також піснеспів демонструє майже повну тотожність грецької мелодики і ритміки, що добре видно у нотлінійному записі українських ірмологіонів.*

**Ключові слова:** антифон, піснеспів, глас, сакральна монодія, ірмологіон.

Однією з ключових рис християнського обряду є досконала драматургія, що поєднує різні аспекти літургійного мистецького вислову. У довершених шатах майстерно поєднуються як візуальний мистецький ряд, так і музично-поетичний вимір, що сукупно представляють найдавнішу практику греко-візантійського обряду. Ця традиція збереглася і в Українській Церкві, що засвідчує сучасна літургійна практика. Безумовно, впродовж століть накопичилось чимало змін, як, наприклад, впровадження багатоголосого співу (це не вплинуло на сутність обряду), проте також збережені і найстарші зразки сакральної монодії, яка представляє давню середньовічну традицію. Таким зразком є цикл антифонів «Бог Господь», який виконується впродовж церковного року (окрім великого посту) і є своєрідним містком між сталою (*шестипсалмія*) та змінною (*катизми*) частинами утрені.

Утрєня як форма богослужіння виникла у ранньохристиянський період, її найдавніша структура зафіксована у «Заповіті Господа нашого Ісуса Христа» – збірці різних канонічних положень, куди ввійшли тексти III–V століть. Наступними пам'ятками, які містять інформацію про зміст утрєні, є сім книг під назвою «Апостольські конституції» [2, с. 9] (380–400) та «Паломництво Сільвії Етерії» (IV) [2, с. 11], що зберегли інформацію про богослужбовий обряд в Єрусалимі того часу. З часом структура утрєні отримала постійний уклад і порядок послідування частин, що зафіксовано у типіконі, куди ввійшли також і антифони *Бог Господь* [4, с. 627].

Основний зміст Утрєні поділяється на тринітарну (звеличення Пресвятої Тройці) і христологічну (прославлення Ісуса Христа) частини. До першої відносяться початкові виголоси, шестипсалміє, вранішні молитви, мирна ектенії, антифони *Бог Господь* з тропарями, катизми з сідальними, величання, сідальні і степенні. Друга частина розпочинається проголошенням Євангелія, після якого виконується ряд молитов, канон, хвалитні псалми зі стихирами, велике славослов'я з трисвятим і тропарями, ектенії посиленого благання, прохальна ектенія та великий відпуст.

Перша згадка про піснеспів *Бог Господь* з'являється в описі подорожі Йоана і Софронія до старця Ніла у VII столітті [5, с. 230]. Дослідники вважають, що саме в цей період відбулося впровадження *Бог Господь* до утрєні замість пісні Ісаї<sup>1</sup>. Іспанський літургіст і богослов Хуан Матеос пов'язує таку зміну із змістом антифонів *Бог Господь*, де глибше відображено таїнство воскресіння Христа, що й є головною богословською ідеєю утрєні [3, с. 206].

Піснеспів *Бог Господь* складається із вибраних стишків 117 псалма (27а і 26а), які у стислій формі передають богословську суть Воскресіння: *Бог Господь і явився нам, благословен грядий во імя Господне*. Перше речення *Бог Господь і явився нам* засвідчує одкровення Господне, явлене у таїнстві воплощення задля спасіння людства. Ця тема продовжується у другому реченні – *благословен, хто йде в імя Господне*, що підкреслює і нашу відповідальність перед Господом та його заповідями. В цьому символічно переконає євангельська подія в'їзду Христа в Єрусалим [1, с. 44], на основі якої і виник піснеспів *Бог Господь*. Знаковість цієї події розкривається у додаткових вибраних стишках, які співаються поперемінно.

Вагомість антифонів *Бог Господь* у богослужіння підкреслюється їх фіксацією у кожному рукописному і друкованому ірмологіонах. Про заповізаність цього циклу свідчать також і чимало його мелодичних варіантів-напівів – київський, руський, печерський, острозький, волинський, болгарський, тощо. Така диференціяція пов'язана, очевидно, із виконанням цих піснеспівів під час богослужінь різного рангу. Так, простий, руський напіві призначалися для щоденних служб, київський, волинський, острозький для воскресних, а болгарський — для празничних з литією. Це промовляє про високий мистецький рівень літургійної практики в Україні, яка диференціювала богослужіння із мистецькими чинниками, зокрема, склад-

<sup>1</sup> Частина, яка йде після мирної ектенії, вибрані стихи із пісні Ісаї із приспіваними *алілуя*, після чого слідує тропарі, які називаються троїчними. Сьогодні ці частини співаються лише під час Великого посту.

ністю вокального вислову. Про це пише Олександр Цалай-Якименко: «Нотолінійний Ірмологіон відобразив загальну властивість національного мистецтва, яке на порозі нового часу зазнало виразних впливів Відродження. Новий український богослужбний збірник, на відміну від старого кулізм'яного, став не лише багатшим за репертуаром, але й зазнав значних стилістичних нашарувань. У ньому архаїчні пласти поєднуються з ренесансними зразками новогрецького, новоболгарського мистецтва» [7, с. 25]. І таким яскравим прикладом є осмогласний цикл антифонів *Бог Господь*.

Для аналізу ми обрали *Бог Господь* з Любачівського ірмологіона 1674 року, який зберігається у Львівському історичному музеї (Рук 103) [8, с.192]. Збірник переписаний Павлом Смеречанським у містечку Любачеві біля Перемишля. Ошатність збірника, чітке письмо, мистецькі прикраси й ілюстрації свідчать про високу мистецьку майстерність писаря-співця.

Нагадаємо, що текст *Бог Господь* складається з двох речень, що позначається і на мелодичній структурі.

The image shows four musical staves, numbered 1 through 4, representing the first two phrases of the hymn. Each staff begins with a common time signature 'C'.  
 Staff 1: Melody for the first phrase: 'Бог Гос- подь'. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half).  
 Staff 2: Melody for the second phrase: 'і я- ви- ся нам'. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half).  
 Staff 3: Melody for the third phrase: 'бла- го- сло- вен- гря- дий'. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (half).  
 Staff 4: Melody for the fourth phrase: 'во і- мя Гос- под- не.'. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (half).

Цілісна музично-поетична структура складається з чотирьох фраз, які групуються у два речення. Помітним є збільшення кожної наступної фрази, що можна зобразити в формі розростання від тризвучної поспівки до розгорнутого мотиву. У часомірному вимірі помітним є поступове збільшення кількості окремих долей у кожній з наступних фраз, що збільшує їх початкову кількість у два рази на завершальних словах *во ім'я Господне*.

Перший мотив *Бог Господь* складається з трьох звуків, де другий акцентований і власне він експонує основну ладову опору, навколо якої розгортається мелодія. Ця поспівка виділяє тон *h* та його суміжні звуки *a* і *c*. Слід відзначити, що піснеспів побудований на основі синкоп, які динамізують форму. В четвертій фразі синкопа також присутня, але її енергетична суть «розчиняється» на завершальній стадії розвитку музичної форми.

Друга фраза *і явися нам* продовжує повторювати звук *c* і це повторення робить його своєрідною домінантою, кадансуючи на основному опорному тоні *h*. Спільно ці дві фрази творять одне логічне речення, що експонує головний опорний звук *h*, домінуючий тон *c* і завершальну каденцію. В цьому виразно проявляється розвинуте музичне мислення, що впливає із музичних закономірностей розвитку. В такий лаконічний спосіб перше і друге речення формують своєрідну експозицію.

Третя фраза *благословен грядий* виростає з основного ядра звуків (*a*, *c*) і переходить у завершальну, що є підсумком всього мелодичного розгортання піснеспіву. Четверта фраза *во ім'я Господне* виростає з другої *і явися нам*, але з додатковим

каденційним елементом. Як вже йшлося вище, друга фраза є основою четвертої фрази, але постає у розширенні і є завершальною.

Демонстрований приклад виявляє також і внутрішні мелодико-інтонаційні та ритмічні зв'язки поміж окремими фразами. Перші дві фрази побудовані у дзеркальному відображенні: фраза перша – рух вперед, тетрахорд *a, h, c* із подовженим звуком *c* на другій ноті, має таку ж саму структуру і в наступній фразі, яка має віддзеркалює початок. Надалі часовий вимір піснеспіву поступово розширяє форму майже у два рази.

Як йшлося вище, особливої динаміки піснеспіву Бог Господь першого гласу надають синкопи, які змістили акценти словесного тексту у першому та четвертому реченнях. У першому гласі така ритмічна форма впливає з логіки музичної структури грецького тексту.

Θεὸς Κύριος καὶ ἐπέφανεν ἡμῖν· εὐλογημέ-  
νος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου.

1 Бог Гос-подь

3 бла-го-сло-вен

З ілюстрації виразно помітно, що музика зберігає відповідність формі грецького оригіналу, що сприяє збереженню мелодики поруч із слов'янським перекладом.

Загальний аналіз осмогласного циклу *Бог Господь* київського напіву дозволяє зробити наступні висновки.

В мелодиці антифонів присутні елементи розспівності, ритмічного розмаїття, дроблення основних тривалостей, в чому найяскравіше виділяються 3 і 6 гласи.

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам;

бла-го-сло-вен-гря-дий во і-м'я Гос-под-нє.

*Бог Господь* 3-го гласу

Діапазон 6 гласу репрезентує найвищий висотний рівень – *g* першої октави. Мелодика збагачена елементами розспівності складів, а також демонструє різні типи тривалостей:

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам;

бла-го-сло-вен-гря-дий во і-м'я Гос-под-нє:

*Бог Господь* 6-го гласу

За мелодичним діапазоном, висотністю і напрямком розвитку мелодичного руху можна представити таку схему:

1	2	3	4	5	6	7	8
g-c <sup>1</sup>	h-e <sup>1</sup>	e <sup>1</sup> -h	c <sup>1</sup> -e <sup>1</sup>	a-e <sup>1</sup>	e <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>	c <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>	c <sup>1</sup> -f <sup>1</sup>

За схемою видно, що 1, 2 і 3 гласи мелодично розвиваються у найнижчому регістровому рівні, а 6, 7 і 8 гласи навпаки, досягають найвищого регістрового рівня в межах октави. На цьому фоні 4 і 5 гласи за діапазоном є певним переділом в циклі, оскільки 5-й глас ближчий до групи 1-3 гласів, а 4-й глас до 6-8 гласів. Звернемо увагу на таку особливість 5 гласу, як присутність певної статичності завдяки використанню виключно половинних тривалостей:



Ця риса виділяє 5 глас у повному циклі і символізує початок нової структурної ланки циклу. Варто пригадати, що греко-візантійська осмогласна система виникла як поєднання 4 автентичних і 4 плагальних гласів, тож, ймовірно, перед нами постає залишок внутрішнього поділу на дві частини. Звичайно, що візантійська система не представлена в українській практиці так виразно як у греко-візантійській, проте її елементи можна спостерігати на прикладі мелодики осмогласних циклів і українських фіксованих осмогласних піснеспівів. Цікаво, що 5-й і 8-й гласи *Бог Господь* є особливо контрастними завдяки протиставленню тривалостей: 5 гласі використовуються лише половинні, натомість вони повністю відсутні у 8 гласі. Відзначимо, що навіть такий мелодично стриманий матеріал *Бог Господь* виявляє відчутні відмінності окремих піснеспівів осмогласного циклу.

Отже, лаконічний, на перший погляд, мелодичний текст піснеспіву *Бог Господь* за Любачівським ірмологіоном 1674 року виявляє цікаві музичні закономірності. Він демонструє виразну пов'язаність з грецькими оригіналами, а поруч демонструє відчутний мелодико-ритмічний контраст в межах циклу восьми антифонів. Тож можна припускати, що друга половина XVII ст. є важливим періодом розвитку монодії, яка тривалий час зберігає спорідненість з грецькими джерелами.

Аналітичні спостереження над циклом *Бог Господь* виявляють важливі риси мелодичної та ритмічної структур, які сукупно врівноважують і підкреслюють літургійний зміст тексту. На цій основі вибудовується цілісна драматургія розвитку загальної форми, базована на інтонаційному рівні, пов'язаному з грецькою основою, що свідчить про збереження найдавнішого пласту християнської обрядовості у зразках української сакральної монодії. В такий спосіб спостерігаємо не лише співдію окремих елементів форми, але й ширший композиційний контекст, занурений у літургійний вимір християнського богослужіння.

*Natalia Yusyviv. Musical Drama of the Antiphon Series "God is the Lord". One of the Christian rite key features is a perfect drama that combines various aspects of a liturgical artistic expression, and the basis of the liturgical rite is the songs demonstrating the continuity of the tradition. This model is a series of antiphons "God is the Lord" performed in the after fast period and is a special link between a constant (six-psalmiya) and a variable (kathisma) psalmact of the matins.*

*The chant "God is the Lord" consists of the selected verses of Psalm 117 (27a and 26a), which in a short form convey the theological essence of Resurrection: God the Lord came down to us, blessed is he that comes in the name of God. Later the importance of these antiphons in the service of the Ukrainian Church is emphasized with fixing in each manuscripted and printed irmologion.*

*God is the Lord from Lyubachivsky irmologion of 1674, which is kept in the L'viv History Museum, shows a complete musical and poetic structure that consists of four phrases which are grouped into two sentences. The increase in each subsequent phrase is noticeable and it can be represented in the form of spreading from the tree-sound song to the expanded motive. In terms of time the gradual increase in the number of individual fractions in each of the following phrases, which increases their initial amount twice in the final words in the name of the Lord, is noticeable.*

*The syncope that shifted the focus of the literary text in the first and fourth sentences gives the special dynamic to chant "God is the Lord". This rhythmic form follows the logic of the musical structure of the Greek text.*

*Analytical observations on the genre God is the Lord reveal the important features of melodic and rhythmic structures that jointly balance and emphasize the liturgical meaning of the text. On this basis the perfect drama of the general form development, based on the intonation level associated with the Greek basis, which says about preserving the ancient Christian rituals layer in the samples of the Ukrainian sacred monody. In this way, not only the interaction of the individual form elements, but also the wider compositional context immersed in the liturgical dimension of Christian worship are seen.*

**Key-words:** *antiphon, chants, tone, sacred monody, heirmologion.*

### Література

1. Канон на В'їхання в Єрусалим руського і болгарського напівів з рукопису кінця XVI ст. // Антологія української церковної музики. – Вип. 2. – Львів, 2011. – 44 с.
2. Квінлан А. Скрипт до курсу лекцій з літургійного дня. – Львів, 2002. – 13 с.
3. Матеос Х. Деякі проблеми візантійської утрени // Світло еси, Христе. Богослужіння добового кола. Антологія досліджень. – Львів: Вид-во УКУ, 2012. – С. 181–228.
4. Скабалланович М. Толковий Типикон: объяснительное изложение типикона с историческим введением. – Москва: Сретинский монастырь, 2004. – 815 с.
5. Тафт Р. Богослуження часослова на Сході та на Заході. – Львів: Свічадо, 2014. – 352 с.
6. Успенский Н. Христианская православная Утрениа. Историко-литургический очерк. – Ленинград, 1950.
7. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. – Київ-Львів-Полтава: НТШ 2002. – 488 с.
8. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст. – Львів: Місіонер, 1996. – 623 с.

