

УДК 78.071.2:783.2

Уляна Граб  
(Львів)

## ЩО СТОІТЬ ЗА ФАКТАМИ, АБО ДВА ПОГЛЯДИ НА ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ В ЕПІСТОЛЯРІЇ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

У статті досліджено медієвістичний напрям наукової праці еміграційних музикознавців 60-х років ХХ ст. на основі епістолярію Мирослава Антоновича й Павла Маценка. Розглянуто причини формування методологічно різних концепцій походження українського літургійного співу в науковій спадщині обох музикознавців.

**Ключові слова:** М. Антонович, П. Маценка, українське еміграційне музикознавство, візантійські джерела, давня українська літургійна музика.

В статье рассматривается медиевистическое направление научных исследований эмигрантских музыковедов 60-х годов ХХ в. на основании эпистолярного наследия Мирослава Антоновича и Павла Маценка. Рассматриваются причины формирования методологически разных концепций происхождения украинского литургического пения в научном наследии обоих музыковедов.

**Ключевые слова:** М. Антонович, П. Маценка, украинское эмигрантское музыковедение, византийские первоисточники, древняя украинская литургийная музыка.

The medieval trend of the scientific work of the 1960s emigratory musicologists is investigated in the article. It is based on Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko epistolary legacy. The reasons for the formation of methodologically different concepts of Ukrainian liturgical singing origin in the scientific heritage of both musicologists are considered.

**Keywords:** M. Antonovych, P. Matsenko, Ukrainian emigratory musicology, Byzantine sources, ancient Ukrainian liturgical music.

Думка про те, що мистецтво має  
цілковито відмежуватися від політики,  
є сама по собі цілковитою політикою.

Джордж Орвелл

Укотре епістолярій Мирослава Антоновича дає нам змогу зрозуміти інтенцію наукової еміграційної музикознавчої думки в найбільш складні та малодосліджені перші повоєнні десятиліття. Тому відразу задекларуємо два основні принципи, що лягли в основу методології цього дослідження: лист як «своєрідний стилістичний аналог творчості», у цьому випадку наукової, та лист як органічна частина дослідження, його кістяк і «основний нерв» (за М. Коцюбинською). Якщо ж до вивчення історії музикознавства застосувати персоніфікований підхід, то епістолярій стає не лише неоціненним джерелом, а, власне, тою неpubлічною, схованою в архівній тиші частиною наукової праці, що є не менш важливою складовою, аніж наукова публікація. Якщо остання засвідчує *факт*, що відбувся, то епістолярій демонструє *процес* народження наукових ідей, гіпотез, оформлення їх у цілісну систему у сплетінні особистих, наукових, суспільних, політичних та мистецьких ліній.

Повоєнними студіями з давньої української літургійної музики в еміграції й фактами, що засвідчили їх існування, стали статті «Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду» (1958), «Візантійські елементи в антифонах української церкви» (1959) та «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики» (1969) М. Антоновича, а також «Нариси до історії української церковної музики» Павла Маценка, які вийшли друком 1968 року. Ці публікації стверджують, що музико-

знавці в еміграції продовжили наукові дослідження в галузі, яка в перші повоєнні десятиліття в Україні переживала період стагнації, і що теза про компенсаторну роль таких музикознавців є не їхнім внутрішнім міфом задля виправдання своєї еміграції, а об'єктивною реальністю в тих напрямках музикознавчих пошуків, на які в Радянській Україні була накладена негласна ідеологічна заборона.

Після Другої світової війни в еміграції знаходилися музикознавці, які провадили наукові пошуки в галузі давньої церковної музики, – Федір Шешко, Павло Маценко, репресованим був Борис Кудрик, котрий невдовзі помер у мордовських таборах. Проблеми генези українського церковного співу більшою чи меншою мірою розглядалися в загальних працях з історії української музики, таких як «Історія української музики» М. Грінченка (1922), «Огляд історії української церковної музики» Б. Кудрика (1937), «Нариси історії української музики» А. Ольховського (1941), «Українська музика. Історично-критичний огляд» А. Рудницького (1963), але лише книга останнього, багато в чому контроверсійна за своїм змістом, вийшла друком у повоєнні роки. Частково торкався цієї теми й Осип Залеський, у значному музично-публіцистичному доробку якого є дві статті, присвячені питанням церковної музики. Принагідно згадаймо, що О. Залеський у 1914–1916 роках вивчав музикологію у Віденському університеті, де записався на лекції Е. Веллеса про історію візантійської музики. Коли 1962 року в Базелі опублікували працю Е. Веллеса «Гимни східної церкви», О. Залеський написав на неї рецензію, підкреслюючи велике значення досліджень Е. Веллеса та інших західних науковців для пізнання української церковної музики. Відзначивши брак подібних праць в українських науковців, О. Залеський звернувся до церковних організацій з ініціативою створити спеціальний стипендіальний фонд для дослідження літургійної музики [27, с. 196].

М. Грінченко проаналізував сучасні дослідження з історії давнього церковного співу й дотримувався думки, що початки богослужбового співу на Русі формувалися через посередництво болгар, які практикували «грецький спів ослов'янений» [26, с. 116], а народнописенні впливи уможливили «національно-руський» або «самостійно-національний колорит» [26, с. 111]. Після XI ст. не виключав і прямого візантійського впливу, однак говорив швидше про «візантійський характер співу», що вплинув передусім на сутність демественного розспіву. Хронологічно наступним є «Огляд історії української церковної музики» Бориса Кудрика, але його увага зосереджена насамперед на партесній добі та композиторах «перемишльської школи». У невеликому розділі, присвяченому «українському музичному середньовіччю», є лише коротка згадка про те, що Україна прийняла церковну музику з Візантії і частково з Болгарії, а з половини XI ст. «починає творитися питомо-українська церковна музика, відмінна від грецької, як і болгарської» [28, с. 10]. Ці думки й припущення були запозичені з праць російських науковців, передусім Дмитра Разумовського.

«Нарис історії української музики» А. Ольховського було написано в радянський час, звідси – необхідні маневри «між Сциллою і Харибдою» в історичному наративі. Знову ж підкреслюється роль народної пісні, яку «український народ» (!) вніс у візантійсько-болгарську традицію і яка «запліднює дальший розвиток української професійної культури» [31, с. 58]. А. Рудницький у своїй праці «Українська музика. Історично-критичний огляд», продовжуючи цю ж тезу про опосередкований вплив греко-візантійського співу, писав про вироблення в другій половині XI ст. «цілковито окремого характеру» церковної музики й появу незалежного «власного стилю», хоча він і зберігає візантійську систему осьмогласся.

Важливі міркування щодо генези сакральної монодії містять окремі праці О. Кошиця, головною тезою яких є те, що вже у XII ст. церковний спів був «українізований», і відбувся цей процес на ґрунті народного українського співу – світського та культового.

Цій темі також присвятив статтю й Аристид Вирста, музиколог і скрипаль в еміграції, зазначивши таке: «Помимо того, що я не є спеціаліст в цій ділянці, то я погодився просто з принципу, що нам треба всюди бути» <sup>1</sup> [18, с. 1].

Тож силою обставин, після Другої світової війни, медієвістичні студії продовжуються «в екзилі». Відірвані від джерел, еміграційні музикологи розшукують по світу необхідну літературу, по крихтах, листовно збираючи інформацію, пересилають один одному ноти або мікрофільми, буквально вирываючи в повсякденних клопотах і праці години для пошуків у галузі, яка в Україні була під негласною забороною. Ідеться передовсім про Павла Маценка та Мирослава Антоновича, у роботах яких досліджувалися питання, пов'язані з витоками української літургійної музики та її музичною стилістикою.

П. Маценко розпочав свої студії над давньою літургійною музикою ще під час навчання у Празі, на початку 30-х років, під керівництвом Ф. Шешка, написавши й захистивши дисертацію «Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолої 1775 року»<sup>2</sup>. Емігрувавши до Канади, він продовжив свою працю, остаточно завершуючи її виданням «Нарисів до історії української церковної музики» (1968) та «Конспекту історії української церковної музики» (1973). Для М. Антоновича 50-ті роки були початком власних наукових студій над церковною музикою, а також – періодом формування концепції про її візантійську першооснову. Два напрями, які окреслили коло його наукових зацікавлень у гарвардський період, інспіровані доступом до західної історіографії, отримують своє якісне наповнення. Наукові ідеї щодо української літургійної музики було озвучено на конгресі в Оксфорді 1955 року, в Парижі 1957 року, а Жоскенівський конгрес 1961 року в Нью-Йорку став важливим підсумком його пошуків у царині західноєвропейської музики Ренесансу.

М. Антонович дізнався від П. Маценка про його погляди на походження українського церковного співу, про критичне ставлення до праць Б. Кудрика через його, як він уважав, «провізантійську» позицію, яку спочатку, як видається, цілком поділяв. Але знайомство в Кембриджі з новими джерелами, спілкування з музикологами-візантиністами Е. Веллесом, М. Веліміровичем, знайомство з ученим-візантиністом І. Шевченком похитнули його впевненість у непомильності питомо української версії. «Недавно я зустрів Пана Шевченка, з ким ми познайомилися два роки тому, – писав до М. Антоновича М. Велімірович. – Він сказав, що отримав Ваш лист про роботу над візантійською музикою. Я був безмежно радий дізнатися, що наша маленька армія візантійців зростає; і це надзвичайно, що Ви приєдналися до неї зі своїми новими дослідженнями» [6, с. 1].

Ще з Гарварду М. Антонович, прочитавши невелику працю О. Кошиця про «Генетичний зв'язок», обережно писав у листі до П. Маценка: «Його вислови про впливи народної пісні на церковну музику дуже цікаві, хоча, напевно, були й відворотні впливи. Та О. Кошиць правий <...>. А все-таки наша церковна музика – це другий світ, хоча й багато є подібностей з народного» [1, с. 1]. На початку 1955 року М. Антонович подав тему на музикологічний конгрес в Оксфорді (Англія) – «Українські літургійні мелодії». Це був відважний крок не лише з огляду на відсутність нотних джерел («У мене є тільки київські мелодії з московського обіходу та галицька “самоїлка”. Треба мені Києво-Печерських, закарпатських, холмських та інших напівів зі старих “ірмологіонів” чи обіходів, а також їхні обробки» [2, с. 1]), але й відомих праць із російської історіографії. «Писав я в цій справі до різних наших людей... Навіть до редакції часопису “Свобода” писав... Прохав, жебрав за матеріалами, хвилювався... Не те що ніхто не поміг, але й не відповів на листа. Не дуже прихильно поставився до цього рішення і професор Смаерс, який вважав, що виступати треба про Жоскена» [24, с. 168/1], – записав у своєму щоденнику М. Антонович. Справді, історія повторилася: як і при підготовці до утрехського конгресу 1952 року, М. Антонович має готовий матеріал з дослідження творчості Жоскена Дебре (у грудні 1955 року Антонович здав до друку свою статтю про ренесансні тенденції в месях *Fortuna desperata* Жоскена і Обрехта). На тему української літургійної музики матеріалів обмаль, лише велике бажання озвучити цю тему на конгресі, у якому візьмуть участь музикологи зі світовим ім'ям.

Першим відгукнувся П. Маценко, котрий посприяв тому, що дружина О. Кошиця, з яким його лучили близькі стосунки, вислала М. Антоновичу з бібліотеки О. Кошиця «все, що можливо», зокрема «Гласопіснець» І. Дольницького (1894), «Простописаніє» о. Хоми, «Службу Божу» О. Кошиця, написану на основі Львівського ірмолая («О. Кошиць не змінює мелодії і тому кожному можна брати за приклад», – як наголошував П. Маценко) [3, с. 1]. «Пані Кошиць і мені дуже є побажаним, щоб Ви могли на Конгресі і скрізь представляти наше мистецтво якнайкраще і найбільш достовірно, – написали вони у спільному листі <...>. Будьте витривалі та переконані, що мало хто дбає про наше музичне мистецтво і що Ви виконуєте велику місію як вибранець (духовно) народу, Біг Вам допоможе» [3, с. 1].

Відсутність російської історіографії зіграла «на руку» – М. Антонович випишував і вивчав західні джерела, зосереджуючись на працях з візантиністики, що задавали новий вектор його пошукам, відкривали методологічно нові горизонти в розумінні історичних витоків літургійного співу. «Саме перед конгресом мені вдалося віднайти прямий зв'язок антифонів (степенна) зі старими грецькими мелодіями в транскрипції Г. Тільярда. Обидва варіанти – “знаменний” і “львівський” – мають елементи, спільні зі старовізантійськими» [4, с. 1], – повідомив він П. Маценку, який саме збирав матеріали до написання порівняльної студії про церковний спів. «Ви мене просто “прибили”, повідомивши про транскрипцію старогрецьких мелодій Г. Тільярда! – вражено відписав П. Маценко <...>. – Чи міг би я дістати хоч кілька зразків?». Справді, праця Генрі Тільярда, присвячена транскрипції візантійських невм, стала «революційною» в осмисленні музичної складової візантійської гімнографії, зокрема генези руського невменного нотопису.

29 червня М. Антонович прибув у Оксфорд, який справив на нього неабияке враження: «Всюди прекрасні будівлі: церкви, коледжі – їх тут аж 22, університет (один з найстарших в Європі). Імпозантні будівлі з 12–14 до 17-го століття. Усе неушкоджене, дбайливо доглянуте» [24, с. 168/3]. Багато хто з присутніх музикологів був знайомий з дисертацією М. Антоновича, яка стосувалася творчості Жоскена Дебре, що сприяло спілкуванню та зав'язуванню нових професійних контактів. Серед давніх знайомих був Егон Веллес, зустріч із яким відбулася на неофіційному прийомі в день приїзду. «Я зразу наткнувся на Егона Веллеса<sup>3</sup>, музиколога світової слави, одного з тих, що розшифрували музичне письмо старої Візантії й перевели старовізантійські церковні співи на сучасне нотне письмо, – згадує М. Антонович. – Він автор багатьох книг, різних праць і статей, а в цьому – і заміток про закарпатські церковні співи, зібрані Й. Бокшаєм. Егон Веллес і скрипаль, і композитор-модерніст. І ось цей проф. Веллес не міг налюбуватися спрощеним, галицьким варіантом мелодії Стеценківського “Вірую”, що його він мав на грам. пластинці нашого Візантійського хору з Утрехту <...>. Розповідав, як він ілюстрував свій доклад в англійському радіо Бі-Бі-Сі моїм виконанням “Вірую” і як після цієї передачі багато хто звертався до нього за платівкою з моїм “Вірую”» [24, с. 168/4].

Робота конгресу йшла за програмою: ухвалення нового статуту Міжнародного музикологічного товариства на загальній асамблеї, елегантний прийом у ратуші учасників конгресу, і, нарешті, день виступу. У переповненому залі М. Антонович виголосив свою 20-хвилинну доповідь і, на прохання професора Веллеса, заспівав «початкову фразу двох варіантів Догмата 6-го гласу» та «Вірую» у скороченому варіанті. «Після співу учасники привітали мене гучними оплесками, а професор Веллес, помітно зворушений, дякував мені й за доклад, і за спів. Після доповіді відчувалося помітне зацікавлення і темою докладу, тобто українською музикою, і моєю особою. Відчував я це впродовж усього конгресу» [24, 168/6], – писав М. Антонович. Наступного дня продовжувалися знайомства в неформальній атмосфері – для учасників конгресу влаштували прийом в одному зі старовинних монастирів. На столах стояло чагування, присутні жваво спілкувалися, відновлюючи старі знайомства й зав'язуючи нові. «Монастирські мури з 12 ст., крилаті старі дерева, зелені травники – усе це творило

приманливу картину». І характерна деталь: «Тільки двоє старших людей середнього віку ходило поважно й мовчазно, приглядаючись до всього з увагою. Вони ніколи не розлучались і не приєднувались до інших гуртків. Були це представники Москви: відомий історик музики Ю. Келдиш та І. Мартиноф (очевидно, ідеться про Івана Мартинова, російського музикознавця). Був і ще один учасник конгресу, який відрізнявся від інших і своїм виглядом, і своєю поведінкою: це доцент віденського університету, словак з походження на прізвище Загіба» [24, 168/6]. З Францом Загібою, який не приховував своїх проросійських настроїв, М. Антонович уже зустрічався на утрехтському конгресі. М. Антонович у своєму щоденнику неодноразово згадував про «пилне око», що спостерігало за ним упродовж усього конгресу.

У щирій родинній атмосфері відбувся візит до професора Веллеса, де серед запрошених був датський музиколог Єнс Петер Ларсен (з дружиною) – відомий спеціаліст із творчості Й. Гайдна і головний редактор двох видань його творів з 1949 до 1955 року, Фріц Фельдман (1905–1984) – німецький музиколог, що досліджував давні рукописи та музичні манускрипти середньовічної Сілезії, Ернст Томас Феранд (1887–1972) – угорський музиколог, автор численних досліджень з імпровізації в європейській музиці, Едіт Ківі (1908–1992) – професорка Тель-Авівського університету, відомий історик музики, етномузиколог, одна із засновниць ізраїльської музикології та відомий колекціонер етнічних музичних інструментів. У цьому товаристві «др. Ківі продемонструвала кілька грам. платівок з єврейською та арабською релігійною музикою (співами). Та дала деякі пояснення до тих співів, – згадує М. Антонович. – Цікаві ті орієнтальні мелодії. Мене найбільше приваблювали співо-рецитації біблійних текстів. Вони мені нагадували читання євангелії галицькими священниками, дарма що в єврейських речитативах було більше орієнтальних прикрас» [24, 168/9]. Після її доповіді професор Веллес запропонував М. Антоновичу заспівати щось із української церковної монодії та показав присутнім «Простопініє» І. Бокшая, а після обіду всім товариством відбули подорож Темзою на кораблі. Попереду на учасників конгресу чекав Лондон, овіяний духом старої імперії: їм організували прийом у Королівській музичній академії, яка вважала за обов'язок привітати членів музикологічного конгресу, бо лише віднедавна музикологія ввійшла до англійських університетів як окрема наука, а до того плекалася в академії. У Лондоні М. Антонович мав зустріч з о. мітратом О. Малиновським, генеральним вікарієм для українців у Великій Британії, та з 80-літнім професором – Вадимом Щербаківським, а наступного дня повернувся у «свій» Утрехт. З обома М. Антонович знався ще із часів організації Української католицької духовної семінарії в Німеччині, у замку Гіршберг: о. мітрат Олександр Малиновський був її віце-ректором, а професор Щербаківський приїздив читати лекції семінаристам.

На матеріалі свого виступу М. Антонович підготував статтю «Візантійські елементи в антифонах української церкви» (була опублікована лише 1959 року), рукопис якої вислав П. Маценкові на початку жовтня. У ній М. Антонович порівнює українські та візантійські антифони на основі львівського друкованого Ірмоля 1904 року, «Простопінія» о. Хоми та дешифровок Г. Тільярда. Виявляючи мелодичну спорідненість української та візантійської музики, М. Антонович також відзначив «перетворення в дусі українізації», звідки українські мелодії «у більшості випадків – це нові твори української музики, які лише побудовані на мелодичній основі давньої візантійської церковної мелодії» [22, с. 38]. Такий його висновок, та ще й підкріплений зразками народних пісень, дуже схвально сприйняв П. Маценко («Ваш і О. Кошиця зразки стверджують думку Л. Смоленського про творення нашого співу таки в Україні і на основі народної творчості» [5, с. 1]) і неодноразово посилався на них у своїх «Нарисах...».

Згадуючи про свою «вічно незакінчену працю» («Нариси з історії української церковної музики»), П. Маценко писав: «Ці нариси принесуть мені багато клопоту, бо я, на основі різних праць, прийшов до заключення, що наша церковна музика не

прийшла з Візантії і навіть з Візантії через Болгарію. Вона значно старша, хоча по-офіційному охрещені візантійські духовники насаджували свій спів і принесли свою музичну систему, що формально була прийнята, а все ж спів побудований на іншій системі і був глибоко народним із впливами, що й не дивно, синагогального щодо форми співу та співів християнських церков Близького Сходу – бо ж цей Схід раніше признав християнство, аніж Рим і Візантія» [9, с. 1].

М. Антонович поки що обережно, на основі наполегливих студій візантійської нотації, відписав: «Признаюся, я схилився до теорії візантійського походження нашої церковної музики <...>. Я був, щоправда, захоплений теорією О. Кошиця про українське походження Догматів, але будучи з професії «невірном Томою», почав ковіряти у візантійських Догматах і один таки віднайшов, який має подібні схожості, як антифони... А на решту не стало часу... Все ж таки думка про українське походження Догматів зовсім захитана» [10, с. 1].

Наукову працю в цій галузі дуже уповільнював паралельний пошук відповідних джерел, напрацювань західних науковців, а насамперед життєві обставини, які диктували свої умови. Так, П. Маценко з гіркотою писав: «Оце “існувати” забиває людину, припиняє думання, відтягає від того, що дороге й для чого віддав роки праці <...> доводиться битись із обставинами, як риба об лід. Ці обставини й відтручують мене від потрібного моїй душі й урешті засипають мої мізерні знання порохом вічності, як ті піраміди. Оце фактична дійсність, яка позбавляє від усіх побажань, відтягає від накреслених плянів праці» [8, с. 1].

М. Антонович також неодноразово писав про перевтому і, через неї, загострення проблем зі здоров'ям: «Коли тепер доводиться працювати день на університеті, а вечорами – проби хору та індивідуальні лекції співу (постановка голосів) для співаків мого хору, а окрім того, для співаків іншого голландського хору (під проводом іншого голландського дірігента), що тривають без перерви від шоста тридцять вечером до дванадцятої, а то й пів першої ночі, не говорячи вже про часті концерти й поїздки хору та мою особисту (наукову) працю і тому подібне, то вірте, що часом іду додому, немов п'яний з втоми» [7, с. 1]. Дуже виснажувала М. Антоновича типова голландська погода, яка позначалася на фізичному здоров'ї та психологічному стані: «Холодна, гнила, повна вітрів. Кілька степенів нижче зера, а вже з чоловіка душу “вибирає” <...> а поза тим, гниль... страшна, безконечна, така, що розкладає чоловіка живцем <...>. Я вже стужився за справжньою зимою <...> за справжнім літом <...>. Знаєте, без сонця навіть квіти в городі не пахнуть» [17, с. 1], – скаржився П. Маценкові, страждаючи від голландської «вічної осені».

А наприкінці жовтня 1955 року в щоденнику М. Антоновича з'явився лаконічний запис: «Дістав листа від брата з Америки (Адама Антоновича – У. Г.). Гнітючі новини. Підтвердження вістки про смерть нашої мамці, вістка про заслання брата о. Євгена в Сибір, про “відсутність” брата Андрія. Вістки ці подала з Сибіру стрієчна сестра Славка Антонович» [24, с. 184]. Скупі рядки про своїх близьких, стосунки з якими були обірвані і розшукувати їх було небезпечно насамперед для них самих. Лише один раз спогади стали такими болючими, що вилилися на сторінки щоденника – 13 січня 1952 року, після виконання Візантійським хором українських колядок в одній з церков Утрехту. «Новий рік зустрічав я в самоті, а коли великий старосвіцький годинник вибив дванадцяту годину ночі, мене зібрала несамовита туга, – записує Антонович <...>. Мої думки полинули до дому, на Україну, до моєї рідної, від якої я довго не мав жодної вістки, не знав навіть, чи вона ще живе, чи ні. Я засвітив свічку і сидів самітний зі своїми думками, спогадами й тугою» [24, с. 12].

Але життя тривало. У серпні 1957 року пішов із життя професор Смаєрс, директор Музикологічного інституту в Утрехті, якому М. Антонович багато чим завдячував. Саме під його керівництвом М. Антонович захистив докторську дисертацію, професор Смаєрс посприяв його стипендіальній поїздки до Гарварду, він же взяв молодого «бездержавного» науковця своїм асистентом, разом з яким готував до друку повне ви-

дання творів Жоскена Дебре. Зрештою, як знавець творчості Жоскена Дебре і спеціаліст із ідентифікації його творів, М. Антонович сформувався під наставництвом професора Смаерса, відомого фахівця в галузі західноєвропейської музики Ренесансу. Тому смерть останнього у травні 1957 року викликала велике занепокоєння за свою подальшу долю. М. Антонович упорядкував архів професора Смаерса, підготувався до виступу на Конгресі церковної музики в Парижі: «Назовні – твої успіхи (головно з хором), а всередині – втома й Сагара. Проблеми припікають, бовтаєшся в пісках непевності, а оаз немає» [11, с. 1]. А тут ще додався запланований на 4 вересня з'їзд українських музикологів у Мюнхені, які мали, серед іншого, обговорити найважливіше питання – створення музично-мистецького журналу й ряд концертів хору, а з вересня – викладацька робота: дві години на тиждень музичної палеографії для молодших студентів, дві години – «стилістика вокальної поліфонії 16 ст.» – для старших, яку викладав професор Смаерс. Це було певне визнання його високої професійної кваліфікації, оскільки розглядалися кандидатури відомих фахівців у цій галузі, зокрема Ловінський, Ленартс (Бельгія) та ін. [24, с. 267]. Окрім того, тривала праця з підготовки до друку двох збірок мотетів Жоскена Дебре, дописи до бельгійської та німецької енциклопедій, наукове керівництво студентськими працями, коректа власної статті «Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду», «писання викладів» і переписування партитур для хору. Урешті додалися приємні клопоти і в особистому житті: 30 грудня 1958 року М. Антонович бере шлюб з 24-літньою голландкою Карлою – милою, лагідною дівчиною, яка спеціально почала вивчати українську мову з поваги до свого нареченого.

Лише через рік, у вересні 1959 року, М. Антоновича зарахували на постійну працю в університеті «науковим працівником». Він навіть сподівався, що згодом зможе викладати візантійську та українську літургійну музику, а «поки що збираю матеріяли (деякі на кошт університету) і для університетської (музикологічної) бібліотеки» [13, с. 1] – радів М. Антонович. Справді, Музикологічний інститут в Утрехті, що мав «досить поважний фонд для мікрофільмів», розпочав збірку джерел з давньої української музики саме завдяки М. Антоновичу. Тож надходять офіційні листи, зокрема до пані Кошиць, яка погодилася зробити мікрофільм з Обіходу Києво-Печерської лаври, «Простоїнія» о. Хоми, Ірмологіону Тяпецького, до митрополита Іларіона, який мав «бемоллярний» Ірмолой 1682 року, до П. Маценка з проханням зробити мікрофільми з праць Ф. Стешка, до А. Вирсти про праці російських дослідників – І. Вознесенського, В. Металлова, С. Смоленського та інших, «Історію української музики» М. Грінченка, замовляють київське факсимільне видання «Граматики...» М. Ділецького тощо. Паралельно тривають пошуки джерел – «Я тут не маю ні одної праці з галузі історії церковної музики. Це жах! Навіть Б. Кудрика не маю» [14, с. 2].

М. Антонович згадав цікавий факт, що Утрехтський музикологічний інститут хотів замовити з Москви мікрофільми кількох Ірмолойів і друкованих праць російських дослідників. «І уявіть собі, що навіть друкованих праць не дали сфільмувати <...>. Усе, що вдалося сфотографувати, – це праця І. Вознесенського про «великий знаменний розспів» та В. Металлова про російську семіографію <...>. Яка страшна вирахованість, консеквентність до кінця, до злочину!» [19, с. 1], – писав обурений М. Антонович.

Нотні збірки дозволили продовжити роботу в розпочатому напрямку. Так, аналізуючи мелодичний матеріал ірмосів, М. Антонович намагався його систематизувати, щоб згодом провести порівняльні студії з візантійськими джерелами. Ця праця лягла в основу його доповіді, яку він виголосив на музикологічному конгресі в Зальцбурзі 1964 року. Про цей конгрес М. Антонович не залишив ширшої інформації ні у своєму щоденнику, ні в листуванні. Відомо тільки, що він був розчарований скороченням свого виступу з сорока до п'яти хвилин. Однак ці студії привели його до важливих спостережень: «Дійшов я до висновків, за які часами самому робиться моторошно. Виходить так, що Львівський ірмолой – а точніше кажучи, його ірмоси – одинокі до-

держали ключа, за яким можна розв'язати проблему гласів у візантійській музиці та збудувати міст між літургічною практикою і старою візантійською музичною теорією. Я пустився “проти струї” <...>. Цього разу здається, що будуть бити і свої, і чужі» [17, с. 2].

Із цього часу в дуже тактовній, але категоричній формі М. Антонович і П. Маценко (кожен зосібна) обстоювали свої концепції походження українського літургійного співу.

П. Маценко у своїх «Нарисах...» передовсім здійснив ревізію російської історіографії і вбачав це своїм основним завданням: «Наша культура – у першу чергу політика. Тому і в праці про церковну музику я відвойовую наше від захланних москвинів» [21, с. 1]. Ще на початку 60-х років ХХ ст. він стверджував: «Нам доводиться тепер студіювати всю масу протирічливих студій учених Московії та вчених всього світу, щоб знайти віконце до української правди. А вона дуже проста і коротка: наш спів сформувався в Києві <...>. Цікаво, проте, що спів суворо затримав старі київські основи, а почав набувати відмінних рис (редакцій) аж у добу Братств. Важливо також, що ці зміни були загальними, тому нова система – «київське знамя» – з'явилася в Києві. Тому-то я схильний наш старий спів називати українським, основну його редакцію в 14 ст. – київською (що в основі й наших ірмолоїв), але інколи – з місцевими редакціями» [15, с. 1].

М. Антонович щоразу сміливіше наголошував на візантійських коренях давньої церковної музики. Його доповідь на Зальцбурзькому конгресі, що вийшла друком аж 1969 року під назвою «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики», оперта на сучасну західну історіографію – праці Е. Вернера, Е. Веллеса, О. Гомбоші, А. Свана, Е. Кошмідера, О. Странка, Г. Тільярда та ін. У ній М. Антонович не лише простежив генетичний зв'язок української літургійної музики з візантійською, досліджуючи тетрахордову будову літургійних мелодій, дуалістичну теорію іхосів, яка сформувалася у візантійській теорії і, за його твердженням, «безперечно прийшла в українську музику з Візантії та до сьогодні збереглися в українському Ірмолої, принаймні як рудимент чи залишкова форма» [23, с. 43]. Він підкреслював важливість вивчення українських Ірмолоїв як надзвичайно цінного джерела не лише для української, але й ширше – візантійської та слов'янської музики при дешифровці давніх візантійських і слов'янських невменних записів.

Дискусію з П. Маценком М. Антонович продовжив у розлозі листі, де проаргументував свою позицію: «Генетично українська музика споріднена з візантійською, а “українськість” у літургійну музику прийшла разом зі способом виконання та особливостями мовної метро-ритміки. Наші літургійні мелодії стали українськими вже через традиційний, український спосіб їх виконання <...>. І ось видається мені, що в багатьох співах із системи осьмох гласів українськість мелодій базується на (далеко далі йдучих) перемінах цього рода, на ритмічних модифікаціях, опертих почасти на “старослов'янську” (староукраїнську) й новоукраїнську мовну ритміку і на український (а не орієнтальний) спосіб виконання цих мелодій, що в свою чергу причинився до дальших перемін в мелодиці й ритміці, далі відходив від своїх візантійсько-орієнтальних першовзорів <...>. Ідеться тут тільки про генетичне споріднення, і в цьому спорідненні я чим раз більше впевнююся так на підставі студій візантійської музики, як і на підставі історії церкви» [20, с. 1]. М. Антонович обстоював думку про безпосереднє перенесення літургійних наспівів з Візантії, які зберегли свої головні музично-стилістичні ознаки і, зафіксовані в українських нотолінійних Ірмолоях, залишилися «зовсім або майже зовсім» незмінними.

П. Маценко остаточно заманіфестував власну методологічну позицію у своїх «Нарисах до історії української музики». Віддавши до друку власну книжку, він писав до М. Антоновича: «Ото вже коли її дістанете, то готуйтеся відтепер, щоб серце могло витримати. А це тому, що я йду; мені, здається, – зовсім іншою дорогою, у справі пізнання нашого церковного співу, його родоводу» [21, с. 1]. У своїх «Нарисах...» П. Маценко категоричний: «Первісне християнство, а з ним і церковний спів, при-

йшли в країну не з Візантії чи з Візантії через Болгарію, а з Близького Сходу, і що формально основою українського церковного співу мусіла бути народна музична творчість з додатками зразків співів Малої Азії» [29, с. 45]. З Візантії український церковний спів запозичив осьмогласся, форми співу «і напевно мелодичні його зразки», частина з яких одразу «заллялася» народнопісенним змістом, інша – «перебудована і пристосована до українського сприймання» [29, с. 119].

Мабуть, аналізуючи наукові гіпотези обох музикознавців, більш слухним буде говорити не про «відірваність паралельних напрацювань» (за О. Гнатишин<sup>4</sup>), а, навпаки, про паралельну працю, але оперту на методологічно відмінні засади, що, у висліді, привело до формування різних концепцій. Очевидно, що їх праці, які вийшли друком у десятиліття шістдесятих, не були і, враховуючи ідеологічні мотиви, не могли бути введені в Україні в науковий обіг. Але й українська музична медієвістика як окремий науковий напрям продовжила «дорадянські» музично-історичні пошуки лише в 70-х роках ХХ ст. з появою досліджень О. Цалай-Якименко, Н. Герасимової-Персидської, Ю. Ясіновського, Л. Корній, А. Конотопа тощо. «На той час іще неможливо було вести об'єктивні дослідження, пов'язані зі встановленням хронологічних і географічних меж зазначеного явища», – писала О. Немкович про напрямки розвитку українського музикознавства 60–80 років ХХ ст. «Уявлення про ці межі поки що мали корелювати з відповідними положеннями офіційної історіографії», оскільки, за офіційною версією, «виникнення української народності здійснилося лише після за нападу Київської Русі» [30, с. 338].

У підсумку бачимо, що впродовж 60-х років на еміграції склалися дві концепції походження літургійного співу в Україні, одна з яких, у багатьох аспектах, визначила спрямування медієвістичних пошуків 70–80-х років в Україні, а інша поступово формувала систему координат сучасних наукових пошуків у цій галузі. Одна продовжувала наукові традиції, котрі перервалися наприкінці 30-х років, головним лейтмотивом яких були тези про автохтонність давнього літургійного співу, про виразний народно-пісенний вплив, що «запліднює дальший розвиток української (!) професійної культури» (А. Ольховський) і, як наслідок, – постання «питомо української церковної музики» (Б. Кудрик) із «самостійно-національним колоритом» (М. Грінченко) і «цілковито окремим характером» (А. Рудницький). У такий спосіб українські музикознавці протидіяли «окупації культури», яку ще з імперських часів провадила Росія щодо України. «Потрібне було ім'я Русі без можливості ідентифікувати автентичні культурні коди її першооснови», – писала культуролог Оксана Пахльовська, згадуючи про винятково заідеологізовану російську історіографію минулих століть, зокрема радянського періоду, а також «важку артилерію» світової та європейської русистики. У цьому російська музикознавча історіографія не могла скласти винятку. Праці Д. Разумовського, С. Смоленського, В. Металова, А. Преображенського, І. Вознесенського, М. Бражнікова та інші створили дуже поважний корпус наукових досліджень давньої руської доби, були авторитетні й відомі на Заході і, безумовно, впливали на формування уявлень західного світу про історію та музичну культуру Русі. А поступове ототожнення Заходом Київської Русі з Росією в підсумку руйнувало хронологічні межі української культури, відсікаючи життєво необхідний для функціонування «культурного організму» пласт історії. Так, О. Шуміліна у своїй монографії «Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій)» зазначає: «У роботах російських дослідників практично до сьогодні українські території визначаються як “южнорусские”, внаслідок чого українська партесна творчість одержує визначення “южнорусской традиції”» [33, с. 12]. П. Маценко був найбільш запеклим опонентом російських медієвістів, часто на них посилався, хоча «у тих працях багато такого, що годі погодитись, а все ж люди працювали поважно, маючи на увазі тогочасні основи дослідження» [16, с. 1]. Тому проблема походження церковного співу мала для українських музикологів не лише музикознавчу, але й ширше – історичну, та навіть політичну вагу.

Прагнення повернути коріння власної ідентичності, оборонити «загрожену культуру» спонукало українських музикологів до ревізії російської історіографії та протиставлення їй власної візії історико-культурних процесів у Київській Русі, у тому числі й історії найдавнішого пласту професійного музичного мистецтва – церковного співу. Однак, намагаючись завадити цілеспрямованому процесу «деконструювання» української культури, еміграційні музикознавці не могли протиставити науковій «вазі» своїх опонентів ні кількісно, ні якісно відповідних праць. Наголошування на народно-пісенних впливах у літургійній музиці як аргументу на підтвердження власної ідентичності система використала, як видається, знову ж таки на свою користь, намагаючись поступово елімінувати наукові пошуки в цій галузі із загальноєвропейського дослідницького русла.

Дуже показово, що 1964 року в Радянській Україні з'явилися «Нариси з історії української музики»<sup>5</sup>, повністю позбавлені церковної музики; натомість уся увага була приділена виключно народній пісні. І в цьому полягала стратегічна мета – «деконструкція європейської природи української культури з боку Росії відбувалася шляхом відчуження елітарного її шару» [32, с. 76].

«Західні дослідники дотримувалися правильної точки зору, що найдавніший етап розвитку церковної музики в Київській Русі є нічим іншим, як грецькою музикою у слов'янських мовних шатах, – підсумував здобутки західної наукової школи відомий візантиніст і палеославист Крістіан Ганнік. – Далеко не всі російські музикознавці ХХ ст. прийняли цей погляд. Формування знань змінювалося поступово» [25, с. 38]. Тому праці М. Антоновича, хоча й кількісно нечисленні, мають особливе значення як такі, у яких вивчення найдавнішого пласту нашої професійної музики природно повертається в європейський науковий дискурс. У його листах виразно бачимо, як поступово, на основі засвоєння наукових здобутків західної історіографії, він усвідомлює український церковний спів як органічну частину візантійсько-слов'янської культурної спадщини зі збереженим візантійським музичним осердям і в подальшому своєму розвитку. На важливість такого розуміння вказує і К. Ганнік: «Визначення візантійських і поствізантійських джерел слов'яно-руського церковного співу на українських землях допоможе глибше й ґрунтовніше оцінити важливу роль України як середовища культури та посередника між Південно-Східною та Східною Європою» [25, с. 43].

Із часу, коли в листах з'явилися міркування М. Антоновича, минула понад половина століття, і сьогодні, з перспективи часу, можемо поглянути на життєздатність обох наукових концепцій. Зважаючи на всю складність провадження наукових пошуків, звернених у тисячолітню давнину, аналізуючи величезний корпус історіографії української, російської і світової медієвістики, сучасна дає обережну відповідь у формі риторичного запитання: «Та чи так вже й далеко руські мелодії відійшли від грецьких оригіналів і чи не зберігалось тут грецьке музичне осердя? Мабуть, що так. У всякому разі, такий підхід формулює нові горизонти наукових досліджень, основним *motto* яких стає візантійсько-слов'янська спільність» [34, с. 366].

<sup>1</sup> Вирста А. Візантійські витоки середньовічної духовної музики в Київській Русі / перекл. з рос., підгот. до друку Ю. Ясіновський // Українська музика. – 2013. – Чис. 3. – С. 17–18.

<sup>2</sup> Праця тривалий час уважалася втраченою і вперше була опублікована 1992 року у збірнику на пошану Павла Маценка.

<sup>3</sup> В оригіналі – Веллеша.

<sup>4</sup> Гнатюшин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмоля до генези явища // Культура України. – Харків, 2014. – Вип. 45. – С. 254.

<sup>5</sup> Архімович Л., Карішева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. – Київ, 1964. – Ч. 1.

1. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 2 жовтня 1953 року, Кембридж, автограф, 2 арк.
2. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 8 березня 1955 року, авторизований машинопис, 2 арк.
3. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 16 березня 1955 року, 1 арк.
4. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 22 вересня 1955 року, авторизований машинопис, 1 арк.
5. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 17 жовтня 1955 року, авторизований машинопис, 1 арк.
6. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Велиміровича до М. Антоновича від 6 березня 1956 року, Вашингтон, машинописна копія, 1 арк.
7. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 29 березня 1956 року, Утрехт, авторизований машинопис, 2 арк.
8. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 25 жовтня 1956 року, машинописна копія, 1 арк.
9. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 5 грудня 1956 року, Вінніпег, авторизований машинопис, 1 арк.
10. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Антоновича до П. Маценка від 16 грудня 1956 року, Утрехт, машинописна копія, 1 арк.
11. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 6 серпня 1957 року, авторизований машинопис, 1 арк.
12. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 8 березня 1958 року, Утрехт, автограф, 2 арк.
13. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Антоновича до П. Маценка від 26 вересня 1959 року, авторизований машинопис, 1 арк.
14. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 19 листопада 1962 року, автограф, 2 арк.
15. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 1 грудня 1962 року, Вінніпег, 1 арк.
16. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 31 травня 1963 року, Вінніпег, авторизований машинопис, 1 арк.
17. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 30 березня 1964 року, автограф, 2 арк.
18. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист А. Вирти до М. Антоновича від 5 листопада 1965 року, авторизований машинопис, 1 арк.
19. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Антоновича до П. Маценка від 15 червня 1967 року, машинописна копія, 1 арк.
20. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 1 вересня 1967 року, авторизований машинопис, 2 арк.
21. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист П. Маценка до М. Антоновича від 22 вересня 1967 року, Роблін, авторизований машинопис, 1 арк.
22. *Антонович М.* Візантійські елементи в антифонах української церкви // *Musica sacra.* – Львів, 1997. – С. 21–38.
23. *Антонович М.* Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // *Musica sacra.* – Львів, 1997. – С. 39–55.
24. *Антонович М.* Щоденник. – Автограф та авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича : Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів.
25. *Ганнік К.* Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела // *Καλοφώνια : Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії.* – Львів, 2002. – Ч. 1. – С. 37–45.
26. *Грінченко М.* Історія української музики. – Київ, 1922. – 278 с.
27. *Карась Г.* Публіцистика та музикознавча спадщина Осипа Залеського : жанри, напрями, здобутки // *Записки НТШ.* – Т. 267 : Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 2014. – С. 178–201.

28. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. – 128 с.
29. Маценко П. Нариси до історії церковної музики. – Роблін, 1968. – 152 с.
30. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. – Київ, 2006. – 534 с.
31. Ольховський А. Нарис історії української музики / підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. – Київ, 2003. – 512 с.
32. Пахльовська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації // Ave, Europa! Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). – Київ, 2008. – С. 61–82.
33. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій) : монографія. – Донецьк, 2012. – 299 с.
34. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. – Львів, 2011. – 468 с.

## SUMMARY

The formation of scientific concepts of the liturgical singing in Ukraine origin through the epistolary heritage of two Ukrainian musicologists, who have developed their ideas in emigration, is investigated in the article. They are M. Antonovych and P. Matsenko. We consider that the epistolary legacy is a non-public, archived part of scientific work, which is so important part as a scientific publication. If the latter one confirms *a fact*, that has happened, epistolary heritage shows *the process* of scientific ideas, hypotheses creation, their unification into entire system, combining personal, academic, social, political and artistic lines.

It concerns the postwar studies of ancient Ukrainian liturgical music in emigration, and facts that proved their existence, based on a chain of articles by Myroslav Antonovych, written in the 1960s, and *Essays on the History of Ukrainian Church Music* by P. Matsenko, edited in 1968. These published works confirm that emigratory musicologists have continued research in the area, which has suffered a period of stagnation in early postwar decades in Ukraine. They also show that during the 1960s two concepts of the liturgical singing origin in Ukraine have been developed in emigration. P. Matsenko and M. Antonovych are known as their authors. One of them has defined the direction of medieval searches in the 1970s–1980s in Ukraine in many ways. The thesis on the ancient liturgical singing nativity has become their main burden. Another concept has defended the idea of a direct transference of liturgical chants from Byzantine Empire. They have kept their main musical and stylistic characteristics. They are recorded in Ukrainian *Hirmologion* and have remained almost invariable. This conception has gradually formed the whereabouts of modern scientific research in this area.

Therefore, the works of M. Antonovych, though few in number, are believed to be particularly important as those, where the study of the most ancient layer of our professional music naturally returns to European scientific discourse. In his letters we clearly see how gradually, based on scientific achievements of Western historiography mastering, he realizes Ukrainian church singing as an organic part of the Byzantine-Slavonic cultural heritage with the preserved Byzantine musical core and in its further development.

**Keywords:** M. Antonovych, P. Matsenko, Ukrainian emigratory musicology, Byzantine sources, ancient Ukrainian liturgical music.