

МУЗИЧНИЙ АРХІВ

Юрій Ясіновський

ВОСКРЕСНІ ІРМОСИ У НОТОЛІНІЙНІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ КІНЦЯ ХVІ СТОЛІТТЯ

Ірмоси воскресних канонів є той жанр візантійської гимнографії та її співного компоненту (тобто, церковної монодії), які чи найменше зазнали різних впливів як у самій візантійській музиці, так і в її дочірніх відгалужень, в тому й слов'яно-руського та його ранньомодерних транскрипцій в українських і білоруських нотолінійних ірмологіонах. Причини цього – в їх особливій ролі у музично-сакральному просторі візантійських богослужень. Ірмоси слугували мелодичними й ритмічними моделями для тропарів канонів, одного з провідних жанрів літургійного співу східнохристиянського обряду. Тут слід наголосити, що ірмоси несли також важливе ідейно-богословське навантаження, оскільки утверджували у християнстві богословську єдність Старого й Нового Завітів. Цілком очевидно, що саме ці внутрішні та зовнішні обставини зумовили особливо досконалі форми музичної складової ірмосів, які з бігом часу не зазнали суттєвих змін, в тому й при перекладах церковнослов'янською мовою з грецької. Тому є багато підстав вважати українські (як і білоруські) нотолінійні транскрипції такими, що в основному зберігали мелодико-ритмічні й метричні особливості грецьких ірмосів. Це на матеріалі українського Ірмологіону вперше досліджував Мирослав Антонович і прийшов саме до таких результатів¹.

Тому-то й у науковому світі саме ірмосам було присвячено найбільше уваги з боку таких відомих дослідників як Егон Веллес, Ервін Кошмідер, Софроній Евстрадіадіс, Мілош Велімірович, Єлена Метревелі, Крістіян Ганнік та ін. Багато праці було вкладено у публікації ірмосів з обширними науковими коментарями та спеціальними розвідками. В останні роки фундаментальне критичне видання слов'янських ірмосів (включно з невменними записами) здійснив відомий німецький славіст Крістіян Ганнік²; українські ірмоси опубліковані у складі факсиміль-

¹ М. Antonowycz. Ukrainische Hirnen im Lichte der byzantinischen Musiktheorie // *Musik des Ostens* 5 (1969) 7–22 (укр. Перекл.: Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // М. Антонович. *Musica sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики. Львів 1997, с. 39–55); його ж. *The Chants from Ukrainian Heirmologia / Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap*. Bilthoven: A. B. Greyhton 1974.

² Ch. Hannick. *Das altslavische Hirnologion*: Edition und Kommentar [=Monumenta Linguae Slavicae dialecti veteris: Fontes et dissertationes, 50]. Freiburg i. Br.: Weiher 2006.

них видань двох нотолінійних Ірмологіонів³. Тому назріла потреба критичного видання ірмосів за нотолінійними траскрипціями.

* * *

Ірмоси воскресного канону публікуємо за одним з найдавніших нотолінійних рукописних ірмолоїв – Львівського кінця XVI ст. Важливим є те, що цей кодекс вже опублікований у вигляді факсиміле й тому прискіпливі дослідники й виконавці зможуть дошукатися відповіді на ті чи інші питання, пропонувати інші варіанти поділу текстів за стишками.

Основну трудність при підготовці текстів до публікації полягає в усвідомленні правильного співвідношення словесного і мелодичного текстів. Біглий скоропис писаря не дуже дбав про точність підтекстування складів під нотами й досить часто саме плінність і зв'язність літер порушували цю логіку, з чого, між іншим, напрошується висновок, що загалом як писар, так і співці-практики не дуже-то цим турбувалися, бо добре володіли півчим матеріалом і практично знали його напам'ять.

У сумнівних і складних випадках звертаємося до інших рукописів і друкованих видань. Підставовою працею нам служить згадане вище критичне видання слов'янського Ірмологіона з паралельними грецькими зразками Крістіяна Ганніка, де крапками відзначені синтаксичні сегменти. Але, як підкреслює Автор у своїй передмові, поки що не вироблені цілком точні й вивірені критерії цього поділу, як слов'янських, так і грецьких текстах. Сам зміст коментарів проф. Ганніка стосується в основному перекладів словесних текстів: смислова точність, лексичні заміни у різних рукописах, мінливість граматичних форм і т.п. Менше уваги приділено поділу тексту на стишки, тобто віршові структури, а паралельний грецький текст часто демонструє немало розбіжностей.

За таких умов перед нами виникло чимало питань, які в різний спосіб і з різним успіхом вдавалося розв'язувати. Головний критерій поділу на стишки полягає в тому, щоб цей поділ був зрозумілий і переконливий. Задля цього послуговуємося також ненотними виданнями ірмосів⁴. Цінні методологічні принципи почерпнуто також з антології української церковної монодії Олександри Цалай-Якименко та її теоретичних розробок⁵.

³ J. Jasinov's'kyj, C. Lutzka. *Das Lemberger Irmologion: Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinov's'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, т. 24]. Köln — Weimar — Wien: Böhlau 2008.

⁴ *Ірмолої* львівського видання 1723 року. *Вечірня і Утренья*. Жовква: В-ко Василян 1937.

⁵ О. Цалай-Якименко. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма // *Записки НТШ*, т. 226: *Праці музикознавчої комісії*. Львів 1993, с. 11–40. *Духовні співи давньої України*. Київ 2000; *Київська школа музики XVII століття*. Київ – Львів – Полтава 2002.

У Львівському ірмолої просодія не цілком виразна, але, за аналогією з попередніми зразками, радше склад *-вль-* мав би припадати на другу долю "такту", тобто другу ноту **h**;

Пісня 3

- 1) $зе^M-ны-хо$, у рукописі $зе^M-ны^x-хо$, що, очевидно, є механічною помилкою, яка, проте, засвідчує добре розуміння специфіки тодішнього правопису, за яким кожний склад мав би бути відкритим, задля чого приголосні завершувалися півголосними *-ъ* чи *-ь* або ж проставлялися паєрки (') чи приголосні виносилися над рядком; власне й цей останній спосіб вжив писар, але, як виявилось далі, на літеру *х* припадала музична силаба й вона отримала повноголосний склад *-хо*;
- 2) перший стишок у рукоп. підтекстований дуже недбало (див. факсиміле, с. 14), запропонована просодія реконструйована за рукоп. О 44, Югасевича 1809 р.⁷, вид. 1709, де в основному зберігається ця версія;
- 3) тут двічі повторений склад *-ре* на ноті **h**, що є очевидною опискою і підтверджується іншими рукописами⁸;
- 4) прикінцева просодія неясна, подаємо варіанти з інших рукописів і видань:

Пісня 3, прим. 4

О 44, арк. 60 зв.

a) 

вид. 1709, арк. 3 зв.

b) 

АнНе 1, арк. 27 зв.

в) 

⁷ Див. факсимільну публікацію: *Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського: Факсиміле і транскрипція* / упоряд., транскр., вступ Ігор Задорожний, ред., передне слово Ю. Ясіновський [=Історія української музики, вип. 17: Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Ужгород: Карпати 2010, с. 16

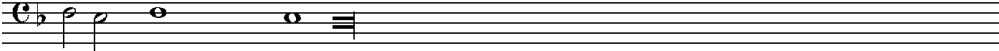
⁸ Кароліна Луцка у транскрипції церковнослов'янського тексту неточно відчитала це слово: $не-и-де-ре-че-ны-и$ (с. 14).

Пісня 4

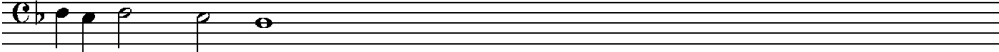
- 1) зберігаємо ускладнений і, можливо, почасти неточний варіант рукоп., доповнюючи варіантом за ін. рукоп. і вид., у яких виразно помітне поступове спрощення мелодичного малюнку:

Пісня 4, прим. 1


О 44, арк. 65

a) 
 и- зы"- дѣ- те

О 17, арк. 7.

б) 
 и- зы"- дѣ- те

вид. 1709, арк. 34 зв.

в) 
 и- зы"- дѣ

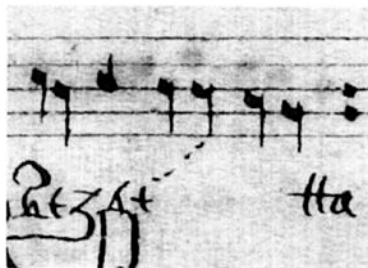
- 2) очевидну похибку – силаба -го підписана під останньою нотою фрази **h** – виправлено за О 44, арк. 65 зв.;

Пісня 5

- у рукоп., мабуть, помилково дописано зайвий склад -ни: про-свѣ-щѣ-ни си-па-ни-ѣ-мь;
- такий поділ стишка впливає як із змісту тексту, так і з музично-синтаксичної будови;
- у рукоп. неточна підтекстовка (див. факсиміле, с. 15, яку почасти виправив писар, а почасти виправляємо за іншими рукописами);

Пісня 6

- 1) слово ^ъвѣ-дѣ-на має не зовсім зрозумілу просодію, яку зберігаємо за рукоп.; у рукоп. О 17 (арк. 13) бачимо зміщення силаби на слабку долю, що підкреслено писарем пунктирною лінією:



що певним чином пояснює просодію у нашому рукописі, хоч не виключено, що й тут склад -на мав би припадати на другу ноту групи з 4-х половинок, тобто як у О 17;

- виразно неточну просодію виправлено за рукоп. О 17 (арк. 13);
- просодію останнього стишка виправлено за рукоп. О 17 (арк. 13 зв.) і О 44 (арк. 75);

Пісня 7

- 1) слово $\hat{p}\hat{a}$ -мо-тра-є-мъ правильніше написано в О 44, вид. 1709 – $\hat{p}\hat{a}$ -смо-тра-є-мъ; в О 17 – так само, як у Львівському; з цього можна зробити висновок що ця неточна граматична форма мала певне розповсюдження в ірмолоях;
- 2) просодію реконструюємо за рукописами О 44 (арк. 79 зв.) і О 17 (арк. 16);
- 3) заключне слово ϵ -си озвучене синкоповим ритмом, що виразно прописано в рукописі О 44 (арк. 80):



і О 17 (арк. 16):



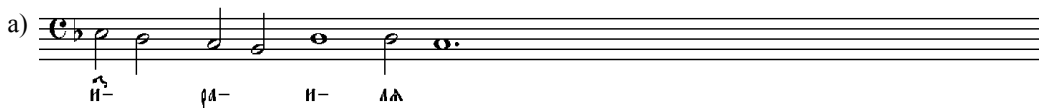
(обидва приклади нотовані у теноровому ключі з одним бемолем), за зразками яких уточнено запис у нашому Ірмолої;

Пісня 8

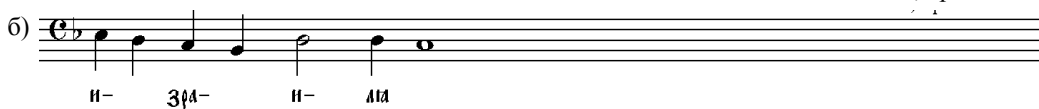
- 1) у заключному мотиві 1 стишка порушується метричний пульс, що властиве й для інших пам'яток й іноді в іншій нотній орфографії – наприклад, у вигляді синкопи:

Пісня 8, прим. 1

О 44, арк. 85 зв.



О 17, арк. 20 зв.



- 2) закінчення 5 стишка й початок наступного мають відмінності у перекладах і, відповідно, у словесно-музичному структуруванні тексту, що цікаво дослідити, зокрема, з огляду на різночитання слов'янських перекладів, а, можливо, й грецьких, та їх вплив на музичну структуру; так, Кр. Ганнік подає слов'янську версію перекладу, яка не узгоджується з поданим за Евстрадіядісом

грецьким зразком⁹: слов'янський переклад опускає майже тотожне повторення слова наприкінці одного рядка й у зміненій граматичній формі на початку наступного: *τὰ ἔργα κυρίου / τὸν κύριον ὑμνεῖτε* – дѣла господа пойте, що змінює місце смислової цезури грецького зразка; подібне бачимо й у Львівському ірмолої О 17:



й у новітніх виданнях¹⁰; та з боку музичної форми мелодична фраза на слові *пойте* має виразно каденційно-підсумкову структуру (так само й у вид. 1709, арк. 20 зв.), а в нашому Львівському ірмолої бачимо іншу музичну структуру – слово *пойте* перенесено у наступний рядок, а фраза *во-на дѣ-ла го-спо-дни го-спо-да* охоплена цілісною структурою повторної будови. У Любачівському ірмолої (ЛІМ Рук. 103, арк. 54) слово *пойте* взагалі опущене, що спростило й мелодичну структуру;

3) у рукоп. О 17 (арк. 21), подібно як вище, синкопа підкреслена пунктиром, а заключний склад припадає на останню ноту:



Пісня 9

1) наприкінці 2-го стишка склад *-ли*, мабуть, швидше озвучує слабку долю, як це постійно бачимо в О 17, в тому й у цьому ж випадку (арк. 25 зв.).

⁹ Ch. Hannick. *Das altslavische Hirmologion*, с. 34–35, Ah'1.


¹⁰ Наприклад, у літургічному збірнику *Вечірня і Утреня*. Жовква 1937, с. 44; *Православний богослужбний сборник*. Курск: Изд. Курской епарх. 1990, с. 69.

Ірмоси воскресних канонів
на 8 гласів

Львівський ірмолой кінця XVI ст., МВ 50


глас 1, пісня 1

① арк. 6



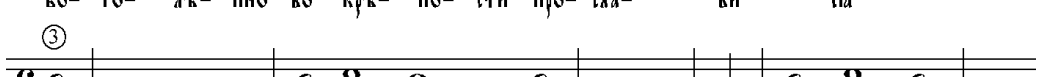
Тво- іа по- ве- ди- те- ль- на- а дє- сны- ца

②



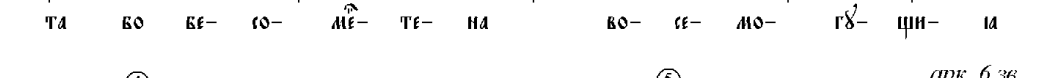
ко- го- лк- ино во крк- но- сти про- сла- ви- ца

③



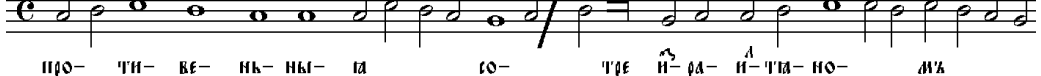
та во ве- со- мѣ- те- на во- се- мо- гѣ- щн- іа

④ арк. 6 зв.



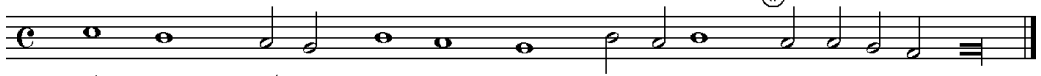
про- чи- ве- нь- ны- іа со- тре нѣ- ра- нѣ- та- но- ма

⑤



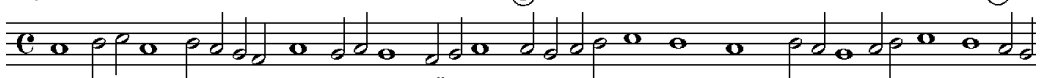
пѣ- ть глѣ- бы- ни ѡ- бно- вль- ше .

⑥




пісня 3

① ②



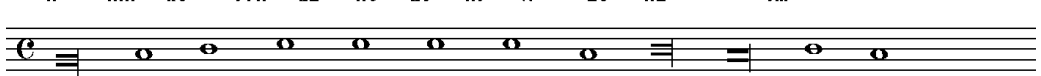
ѡ- дѣ со- вѣ- дѣ зѣ- ны- хо сѣ- ще- тво не- мо- ще- но- є

②




и ми- ло- сти- вѣ- но во не ѡ- бо- кѣ- ца

③



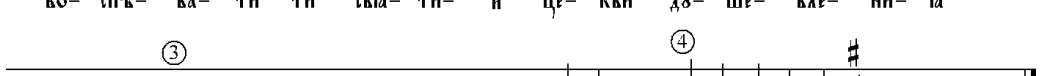
пре- по- іа- ши ми со- вы- ше си- ло- ю

④



во- спѣ- ва- ти ти свѣ- ти- и цѣ- кви дѣ- ше- вѣ- ни- іа

⑤



не- нѣ- ре- че- ны- іа сла- ви- ти че- ло- вѣ- ко- лю- бѣ .

пісня 4

Го- рді ти бла- го- да- ть бо- жи- ю пре- во- сїк- не- нї

про- зо- ли- вы- мо а- вва- кї- мь сї- смо- трї- вь в- чи- ма

и сче- ве и- зи- н- де- де^т и- зра- и- ле- вы

про- во- гла- ша- ше све- та- го

на спа- се- нн- є на- ше и в- но- влє- нн- є .

арк. 7

пісня 5

Про- свї- ціє си- та- нн- є- мь при- ше- ствн- та тво- є- го Хри- те

и в- свн- цн кре- сто^м си ми- ре- ска- та ко- нь- ца

се- ца про- свї- ти

свї- то^м тво- є- го во- го- ра- зї- мн- я

пра- во- вк- рно хва- ам- цн^м ти .

пісня 6

①

В-ВН-ДЕ НА-СЬ ПО-СЛ'В-ДНІА-ІА В'Є-ДЬ-НА
ІН-СЬК-ІІ-БА-ВІА-ІА-ІІ АРК. 7 ЗВ.
ВО-ЛК-НН-ХОІА ІА-КО-Ї-ЧА НА ЗА-КО-ЛЕ-НН-Є
СІА-ІІ АН-ДІ СВО-ІА БО-ЖЕ НА-ШЬ
ТЫ БО КР'К-ПО НЕ-МО-ЩЬ-НІІ І ІС-ПРА-ВЛЕ-НН-Є.

пісня 7

ТЄ-БЄ МН-СЛЄ-НЬ-Ю БО-ГО-РО-ДН-ЦЄ ІІ-ЦЬ
ІІ-МО-ТІА-Є-МІА В'К-РЕ-НН-ІІ
ІА-КО-ЖЕ БО-Ї-ЧРО-КІІ СІА-ЄЄ ЧІІ
ПРЄ-ВД-НО-ША-Є-МІА ІІ МН-РА-Ї-ВНО-ВІІ Є-СЬ
ВО ЧРЕ-ВЕ-ТІІ СО-В'Є-ШЄ-НЬ ВД-ХВА-ІА-Є-МІІ
ІІ-ЦЄ-МЬ БО-Г'А БАА-ГО-СЛО-ВЄ-Н'А Є-ІІ.

пісня 8

①

Во пе- ши дѣ- ти нѣ- ра- ле- вы
 а- ко- же во го- ни- ли
 до- бро- то- ю бла- го- вѣ- ри- я
 чи- стѣ- є за- та- вѣ- ца- хѣ гла- го- лю- ще
 бла- го- сло- вѣ- те во- ся дѣ- ла го- спо- дня го- спо- да
 по- те и пре- во- си- те є- го во вѣ- кы .

пісня 9

У- бра- зѣ чи- ста- го ро- дѣ- тва тво- є- го
 ра- на- ма- є- ма- ка- ни- на- вѣ- не- ва- ли- ма
 и ны- нѣ на- на- съ на- па- стѣ све- рѣ- пѣ- ю- щѣ
 сѣ- га- си- ти мо- ли- ма пе- цѣ
 да- та- во- го- ро- ди- цѣ
 не- пре- ста- но- ве- ли- ча- є- ма .

арк. 8 зв.