

DOI: 10.33398/2224-0926-2020-1-35-38-64
УДК 78.2

Наталія Сиротинська
ORCID 0000-0001-9542-4574

**СТРАСНІ АНТИФОНИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОНОДІЇ:
порівняльний аналіз тексту і музики
за ірмологіонами кінця XVI ст., 1674 року і 1650–1675 рр.**

У статті проведено порівняльний аналіз циклу 15 страсних антифонів Великої П'ятниці за трьома українськими нотолінійними ірмологіонами різного часового періоду. Використовується Львівський ірмологіон кінця XVI ст., Любачівський ірмологіон 1674 року і Горбківський ірмологіон 1650–1675 рр. На основі цих матеріалів виявлено особливості кожного рукопису. Це проявляється у використанні ладових мутацій, звуковисотних параметрів, ключів. Також присутні лексичні відмінності, пов'язані із розвитком мови впродовж ста років. Проте монодійна мелодика майже не змінюється. Це підтверджує неперервність півчих середньовічних традицій України-Русі.

Ключові слова: Львівський ірмологіон, Любачівський ірмологіон, Горбківський ірмологіон, візантійська гимнографія, монодія, мутація, страсні антифони.

Однією з найдавніших українських нотолінійних рукописних пам'яток є **Львівський ірмологіон кінця XVI століття**^{1, 2}, який зберігається у Львівській науковій бібліотеці НАН України імені В. Стефаніка. В цьому рукописі знаходиться цикл *15 страсних антифонів Великої П'ятниці* і цікаво порівняти їх за текстологічними і музичними параметрами з відповідними циклами, створеними через століття в цьому ж регіоні. Для аналітичних студій ми обрали відповідно **Любачівський ірмологіон 1674 р.** та **Горбківський ірмологіон 1650–1675 рр.** Перший створений Павлом Смеречанським у невеликому українському селі Любачів³ і зберігається у Львівському історичному музеї⁴, а другий у селі Горбків Сокальського району Львівської області і зберігається у Варшавській національній бібліотеці, він доступний для перегляду на сайті бібліотеки⁵. Всі три ірмологіони містять цикл *15 страсних*

¹ Ця стаття написана за час перебування авторки на науковому стажуванні в Німеччині, в Інституті Східних Церков Вюрцбургського університету Юліуса Максиміліана (Ostkirchlichen Institut der Julius Maximilians Universität, Würzburg) в рамках стипендії КААД (Katholischer Akademischer Ausländer Dienst) 28.11.2019–28.05.2020.

² Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfinnotennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinov's'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008. 509 S.

³ Село Любачів знаходиться за 50 км від Перемишля і з 1944 року ввійшло до складу Польщі.

⁴ ЛІМ, Рук.103, № 192 за Каталогом Ю. Ясіновського (див.: Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів: Місіонер, 1996).

⁵ Ірмологіон 1650–1675 рр. знаходиться у Варшавській Народній Бібліотеці Акс. 2947, описаний у Каталозі Юрія Ясіновського № 143. Опублікований на сайті бібліотеки: <https://polona.pl/item/irmologion,MjQ2MjU5NDk/592/#info:metadata>

антифонів Великої П'ятниці, тож цікаво порівняти текстологічні і музичні особливості трьох збірників у контексті столітнього часового проміжку. Це дозволить простежити за тенденціями розвитку півної літургійної практики в межах впливу Львова – центру культурного і духовного життя Галичини.

Відтак, за основу візьмемо Львівський ірмологіон кінця 16 століття, коли в Україні із створенням лінійно-мензурального запису лише почався перехідний період переведення вибраного репертуару церковного співу на п'ятилінійне письмо. Це підтверджується тогочасною актуальністю невменної нотації, про що свідчить створення невменного Лаврівського ірмологіона⁶ в один період із написанням Львівського нотолінійного збірника. В останньому також виявляємо яскравий рудимент середньовічної традиції – **хомонії**, що забезпечувала додаткове проспівуванню голосних і півголосних «ъ» і «ь». В такий спосіб зберігалася складова структура церковнослов'янської мови і тим самим синхронізувався текст із монодійною мелодикою.

Порівнюємо зміни в записі тексту на прикладі 1 страсного антифону трьох ірмологіонів. Задля зручності пропонуємо Львівський ірмологіон кінця XVI століття атрибувати як **ЛП**, Любачівський ірмологіон 1674 року як **ЛБІ**, а Ірмологіон **1650–1675** рр. з с. Горбків як Горбківський ірмолой або **ГІ**.

1 антифон

лѡдѣстѣи (ЛП) – лѡдѣтѣи (ЛБІ) – лѡдѣтѣи (ГІ)

чѡвѣствѣи (ЛП) – чѡвѣствѣа (ЛБІ) – чѡвѣствѣи (ГІ)

печалѣми житѣйскими (ЛП) – печалѣми житѣйскими (ЛБІ) – печалѣми житѣйскими (ГІ)

Отче нашѣ (ЛП) – Отче наш (ЛБІ) – Отче нашѣ (ГІ)

агница (ЛП) – агница (ЛБІ) – агница (ГІ)

лестѣю (ЛП) – лестѣю (ЛБІ) – лестѣю (ГІ)

Цей приклад виявляє орфографічні зміни текстів, зокрема, спостерігаємо три варіанти закінчення одного слова: чѡвѣствѣи – чѡвѣствѣа – чѡвѣствѣи. Безумовно, що Львівський ірмологіон відрізняється елементами хомонії, проте порівняння текстів трьох збірників виявляє виразні зміни окремих слів. Розглянемо це на прикладі аналізу повного циклу 15-ти антифонів.

Антифон 1, глас 1

ЛП: Слово беззаконно сложѣши на мѧ

ЛБІ: Слово законопрестѣпноє возложиши на мѧ

ГІ: Слово беззаконноє сѡложиши на мѧ

ЛП: Из мертвых воскресѣ спаси насѣ

ЛБІ: Из мертвых воскресѣи помилѡй насѣ

ГІ: Из мертвых воскресѣ спаси насѣ

⁶ Лаврівський невменний ірмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський за участі Марії Качмар; редактор Крістіян Ганнік [=Київське християнство, т. 18; Історія української музики: Джерела, вип. 26]. Львів: УКУ 2019. xxxii+604 с.

Антифон 2, глас 6

ЛІ: До смерти синъ мой сониде

ЛБІ: До смерти синъ мой пришел

ГІ: До смерти Синъ мой сииде

Антифон 3, глас 2

ЛІ: Яко ми усердно к тебе приеѣгаемъ

ЛБІ: Яко вси по возѣ к тебе приеѣгаемъ

ГІ: Яко вси по возѣ к тебе приеѣгаемъ

Антифон 4, глас 5

ЛІ: Ко немуже возопиѣмъ страдавни младѣй челоуѣки

ЛБІ: К немуже же возопиѣмъ пострадавый и сострадавый челоуѣкомъ

ГІ: Ко немуже же возопиѣмъ страдавый младѣ челоуѣки

ЛІ: И чуждъ бываѣтъ благодати

ЛБІ: И чуждъ бываѣтъ дарованіа

ГІ: И чуждъ бываѣтъ благодати

Антифон 5, глас 6

ЛІ: На трехъ десятихъ сребра

ЛБІ: И на тридесятихъ сребреницѣхъ предаде Господа

ГІ: На тридесятихъ сребренихъ предалъ естъ Господа

ЛІ: Целованиѣмъ лѣкавено име предастъ его

ЛБІ: Цѣлованиѣмъ лѣкавнимъ предалъ его

ГІ: Цѣлованиѣмъ лѣкавнымъ предалъ естъ его

ЛІ: Зри мене на крестѣ средѣ двои разбойникѣ

ЛБІ: Видѣ мѣ на крестѣ посредѣ двои разбойникѣ

ГІ: Зри мене на крестѣ средѣ двои разбойникѣ

ЛІ: Рождешни создателя своего

ЛБІ: Рожшѣа создателя своего

ГІ: Рожшіа зиждителя своего

Антифон 6, глас 7

ЛІ: Первовѣчнаго спаса мирѣ

ЛБІ: Предвѣчнаго спаса мирѣ

ГІ: Первовѣчнаго спаса мирѣ

ЛІ: Вopишe ученикoмъ си
 ЛБІ: Вoзoпил єси ученикoм своим
 ГІ: Вoпiлшe ученикoм своим

ЛІ: Чeтo ўвo идoстe ўбити живoтa
 ЛБІ: Чтo ўвo пpийдoстe ўбити живoт
 ГІ: Чтo ўвo идѡстe ўбити живoтa

ЛІ: Мертвeцa вoскрeситъ
 ЛБІ: Мертвeцa вoзстaвит
 ГІ: Мертвeцa вoстaвит

Антифон 7, глас 8

ЛІ: Имъшимъ тѣ беззаконъникoмъ
 ЛБІ: Ємшим тѣ беззаконникoм
 ГІ: Ємшим тѣ беззаконникѡм

ЛІ: Вopишe Госпoди
 ЛБІ: Єи цe вoпил єси Госпoди
 ГІ: Єи цe вoпiлшe Госпoди

ЛІ: Прoрoки мoнми немaвнaмa тaиннa
 ЛБІ: Прoрoки мoнми безвѣстнa и тaйнa
 ГІ: Прoрѡки мoнми немaвнaмa тaйнa

Антифон 8, глас 2

ЛІ: Нe зaкoн ли вaмъ излoжи
 ЛБІ: Нe зaкoн ли пoлoжи
 ГІ: Нe зaкoн ли вы излoжи

Антифон 9, глас 3

ЛІ: Дa нe внидeт вo искѡсъ
 ЛБІ: Дa нe внидeтe вo искѡшeнiє
 ГІ: Дa нe вoнидeтe вo нaпaст

Антифон 10, глас 6

ЛІ: Беззакoнeннi жe людiє
 ЛБІ: Зaкoнoпрeстѣпнiи жe людiє
 ГІ: Беззакѡннi жe людiє

ЛІ: Кaтaпeтaзмa цeркoвнaя рaспaдe сѧ
 ЛБІ: Тoгдa зaвѣсa цeркoвнaя рaздpaгa
 ГІ: Тoгдa и зaвѣсa цeркoвнaя рaзпaдeт

ЛІ: Без страсти рождешни ти

ЛБІ: Без страсти рожшала тла

ГІ: Без страсти рожшіа тла

ЛІ: Примівши радосте ангеломъ

ЛБІ: Радост ѿт Ангела приємшала

ГІ: Радост ѿт Ангела приємши

ЛІ: Рождешни создателя своего

ЛБІ: Рожшала зиждителя своего

ГІ: Рожшіа зиждителя своего

Антифон 11, глас 6

ЛІ: У предании не доволни быша

ЛБІ: У предательствѣ не доволни быша

ГІ: О преданіи не доволни быша

ЛІ: Жидовъ препрѣша ни церковънаа катапетазма

ЛБІ: Евреов обвѣщаша ни же церковнаа катапетазма

ГІ: Жидѡвъ препрѣша ни церковнаа катапетазма

Антифон 12, глас 8

ЛІ: Чимъ ви сотвѣжихъ слѣпца ваша просвѣтихъ

ЛБІ: Чимъ вы смѣтихъ слѣпца ваша просвѣтихъ

ГІ: Чимъ смѣтихъ вы слѣпца ваша просвѣтихъ

ЛІ: Прокаженниа ѡцѣтихъ

ЛБІ: Прокаженныа ѡчистихъ

ГІ: Прокаженныа ѡчистихъ

ЛІ: Днесь церковънаа завѣса на ѡбличеніе распадеся

ЛБІ: Днесь церковнаа завѣса растерзается

ГІ: Днесь церковнаа завѣса на ѡбличеніе распадеся

ЛІ: И своа лѣча солнце криетъ

ЛБІ: И своа лѣча солнце сокрываєт

ГІ: И своа лѣча солнце крыєт

ЛІ: Владыкѡ видя распинаєма

ЛБІ: Владыкѡ зрѣа распинаєма

ГІ: Владыкѡ видя распинаєма

ЛІ: Є церкви нже вн разористе

ЛБІ: Є храм єгоже вы разористе

ГІ: Є церкви н же вы разористе

ЛІ: Но ѡбластїю своєю воста

ЛБІ: Но властїю своєю воста

ГІ: Но ѡбластїю своєю воста

ЛІ: Той єсть жизнѣ и свѣтъ и миръ мирови

ЛБІ: Той єст живот и свѣт и миръ мирови

ГІ: Той єст живот и свѣт и миръ мирови

ЛІ: Є वोгъ плоть воспринмый

ЛБІ: Є वोгъ плотъ вопріємый

ГІ: Є वोгъ плотъ воспрїимый

ЛІ: Разсѣдаєт сѧ каменїє и земля потрясе сѧ

ЛБІ: Разсѣдаєтсѧ каменїє и земля трясетсѧ

ГІ: Разсѣдаєтсѧ каменїє и земля трясетсѧ

Антифон 13, глас 6

ЛІ: Но дажде имѣ господи по дѣломъ ихъ

ЛБІ: Но дажд имъ Господи воздаднїє ихъ

ГІ: Но дажд имъ Господи по дѣлоумъ ихъ

ЛІ: Ико всѣ на тѧ побѣдиша сѧ

ЛБІ: Ико тѣетнымъ на тѧ побѣдишасѧ

ГІ: Ико сѣетнаѧ на тѧ побѣдишасѧ

ЛІ: Свещеници ѡдариша и даша емѣ желчи

ЛБІ: Свѣщеници за ланитѣ ѡдариша

ГІ: Свѣщеници за ланитѣ ѡдариша

ЛІ: Горстїю держащаго рече чистаѧ

ЛБІ: Горстїю содержащаго рече чистаѧ

ГІ: Горстїю содержащаго рече чистаѧ

ЛІ: Чтѣ странноє же виждѣ таннество

ЛБІ: Пространноє виждѣ таннество

ГІ: Чтѣ странноє же виждѣ таннество

Антифон 14, глас 8

ЛІ: И рыданїемъ неразсѣдимомъ ѡжасно плачѣши сѧ

ЛБІ: И рыданїемъ велїимъ ѡжасно плачѣши сѧ

ГІ: И рыданїемъ неразсѣдимомъ ѡжасно плачѣши сѧ

Антифон 15, глас 8

ЛІ: Денесь висит на дрєвѣ

ЛБІ: Денєсь повѣшлаеть на дрєвѣ

ГІ: Денєсь висит на дрєвѣ

ЛІ: Вѣнец ѡто терниа воскладаетъ на

ЛБІ: Вѣнец от терниа облагаеть

ГІ: Вѣнец от терниа ѡблагаеть

ЛІ: Ѡкрєст твои господи жизнь и застѣплєннє

ЛБІ: Крєст твой Господи жизни и воскресєннє

ГІ: Крєст твой Господи жизнь и застѣплєннє

ЛІ: Тебє воскресшаго Бога нашего

ЛБІ: Тебє распятаго Бога

ГІ: Тебє распятаго Бога

ЛІ: Ѡтверзѣте едемъ престѣплєннємъ дрєва

ЛБІ: Ѡтверети едем, его же затвори ядам, престѣплєннєм дрєва

ГІ: Ѡтверети едем ниже затвори ядам престѣплєннєм дрєва

На прикладі вищенаведених текстових фрагментів спостерігаємо виразну відмінність Любачівського ірмоля від Львівського. Виявляємо змінність цілого ряду слів: слово *беззаконно* - слово *законопрестѣпноє* (Ант. 1); *благодати* - *дарованіа* (Ант. 4); *целованнємъ лѣкавєно* - *цѣлованнєм лєтивним* (Ант. 5); *беззаконєныи же людє* - *законопрестѣпнїи же людє* (Ант. 10); *катапєтазма распадє на* - *завѣса раздрасл* (Ант. 10); *владыкѣ видн* - *владыкѣ зрл* (Ант. 12); *церкви* - *храм* (Ант. 12); *по дѣломъ ихъ* - *воздааннє ихъ* (Ант. 13). Натомість тексти Горбківського ірмологіона демонструють подібність з обидвома збірниками і лише в рідкісних випадках зустрічаємо використання цілком відмінного варіану. Так, у 5-му антифоні використовується слово *зидитєлє* замість *создатєлє*, як у Львівському і Любачівському ірмолях, а в 9-му антифоні *напєт*, замість *искѣлє* та *искѣшеннє*.

Окрему увагу привертає 15-й антифон, в якому зміна слова несе важливе смислове навантаження. Так, у реченні *крєст твои господи жизнь и застѣплєннє* в (ЛІ) і (ГІ), у Любачівському ірмолої вживається *крєст твой Господи жизни и воскресєннє*. Подібно на зміну *Тебє воскресшаго Бога нашего* у Львівському ірмологіоні приходиться *Тебє распятаго Бога* в (ЛБІ) і (ГІ). В такий спосіб відбувається переосмислення богословських акцентів – наголошенні на воскресінні і розп'ятті. Такі зміни можна пояснити виключно композиційною логікою творця ірмологіона, що компопував загальну драматургію і, зокрема, останній 15-й антифон як своєрідну каденцію повного циклу.

В 15-му антифоні зустрічаємо також цікавий випадок доповнення окремого стиха додатковим словосполученням. Так, порівнявши три варіанти тексту, в якому

Йдеться про значення Христової жертви як символу відкриття Едему, виявляємо уточнення: *его же затвори Ядам* у Любачівському та Горбківському ірмологіонах, тоді як у Львівському цей фрагмент відсутній. Розглянемо повні варіанти текстів:

Львівський ірмологіон кінець 16 ст.

Свѣтило сын разума	исѣе челоуколюбче	просвети са во людехъ твоихъ
волен ѡбжовавъ	хотян ѡтверзѣте едемъ	престѣплениемъ древа.

Любачівський ірмологіон 1674 р.

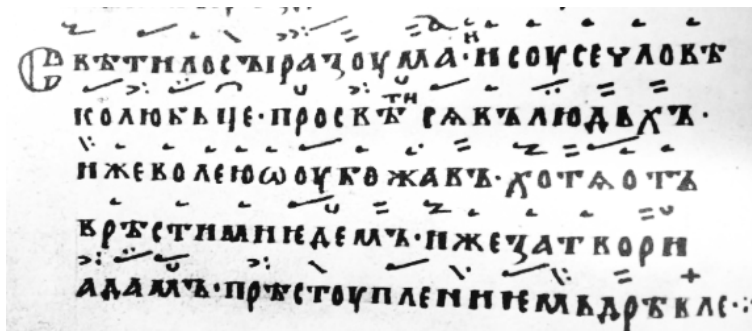
Свѣтило сын разума	просвѣтилса еси в людехъ твоихъ	исѣе челоуколюбче	
волен ѡбжовавъ	хотян ѡтверсти едем	его же затвори Ядам	престѣплениемъ древа.

Горбківський ірмологіон 1650–1675 рр.

Свѣтило сын разума	исѣе челоуколюбче	просвѣтилса во людехъ твоихъ	
ниже волен ѡбжовавъ	хотя ѡтверсти едем	ниже затвори Ядам	престѣплениемъ древа.

На перший погляд видається, що в пізніших збірниках зазначене доповнення тексту внесене з двох причин – вибудуванням антиномічної пари *хотя ѡтверсти едем – ниже затвори Ядам*, співзвучної метрично 2+3+2 – 2+3+2 і фонічно *едем – Ядам*. Це розбудовує загальну композицію і підкреслює есхатологічну циклічність історії спасіння.

Важливо відзначити, що аналогічний варіант стиха 15-го антифону знаходиться в одному в найдавніших невменних слов'янських рукописів – Стихирарі XII століття, збереженому в Хиландарському монастирі на Афоні⁷:



Страсті, 15 антифон, Стихирар XII ст., 47 v.

Свѣтило сын разума	исѣе челоуколюбче	просвѣтилса во людехъ	
ниже волен ѡбжовавъ	хотя ѡтверсти ми едемъ	ниже затвори адамъ	прѣстѣплениемъ дрѣвле

У цьому тексті також присутній фрагмент *ниже затвори Ядамъ*, а також є важливе доповнення – вживання особового займенника *ми* (мені) у словосполученні *хотя ѡтверсти ми едемъ*. Це, на перший погляд незначне уточнення, є дуже важливим, оскільки підкреслює особистий зв'язок із Спасителем і посилює відчуття

⁷ Sticherarium. Codex monasterii Chilandarici 307: Phototypice depictus / передмова Roman Jakobson [=MMB, 5]. Copenhagen 1957.

входження в позачасовий вимір подій. Звідси виникає питання – чому у Львівському ірмологіоні цей фрагмент тексту відсутній? Відповідь на нього знайти важко, проте безсумнівною є значимість текстів гимнографії для філологічних та богословських студій.

Цікавий аспект дослідження Страсних антифонів представляють богородичні, що як правило завершують окремі жанри або літургійні частини в християнському обряді. Структурна будова Страсних антифонів усіх трьох ірмологіонів також виявляє богородичні наприкінці кожного антифону, проте спостерігаємо виразну відмінність. З огляду на атрибуцію, у Любачівському ірмологіоні богородичні виокремлені найчіткіше – кожен антифон завершується двома богородичними, а починаючи з 4-го антифону останній з них уточнений як грецький. В цьому контексті відчутно відрізняються Львівський і Горбківський ірмологіони. В першому богородичні позначені лише в 1-му антифоні, а в другому – в 6-му, 8-му, 10-му і 15-му антифонах. У порівнянні з Любачівським ірмологіоном богородичні практично не атрибувані. Подібну практику зустрічаємо у вказаному вище невменному Стихирарі XII століття, де також відсутня атрибуція. Відтак, Любачівський ірмологіон 1674 року є швидше винятком і засвідчує особливий педантизм переписувача в укладанні циклу.

Ймовірно практика відсутності атрибуції богородичних пов'язана з самими текстами піснеспівів, побудованих на тематиці звеличення Божої Матері. А до того ж, коли страсні антифони творилися єдиним циклом, про що свідчить наскрізна драматургія текстів, то богородичні ввійшли окремими, з різних частин служби. Така практика не була винятковою і про це свідчать самі тексти богородичних, які віднайдені в різних збірниках. В цьому контексті важливу роль відіграє Львівський ірмологіон, в якому знаходяться встановлені Кароліною Луцкою грецькі відповідники до церковнослов'янських текстів. Це дозволило визначити богородичні, які відсутні в тріодному циклі і походять з інших збірників, що підтверджує практику «міграції» цього т. зв. «каденційного жанру». Відтак, пропонуємо порівняти інципіти богородичних за трьома ірмологіонами.

1 антифон, глас 8

- ЛІ: *Сына яко агница видѣши
Дѣвою родила єси бракъ не искѣсилаа*
- ЛБІ: *Сына яко Ягница видѣши
Дѣвою родила єси бракъ не искѣсилаа*
- ГІ: *Сына яко Ягница видѣши
Дѣвою родила єси єси бракъ не искѣсилаа*

2 антифон, глас 6

- ЛІ: *Яко щедрыти адама
Єго же роди дѣво неизреченно*
- ЛБІ: *Яко щедрыти адама
Єгоже родила єси дѣво неизреченно*
- ГІ: *Яко щедрыти адама
Єгоже роди дѣва неизреченно*

3 антифон, глас 2

- ЛІ: Родаючи христе рождешни ти
 Спаси от бѣд раби своя
- ЛБІ: Родаючи христе рождшаа тл
 Спаси от бѣд рабы своя
- ГІ: Родающе Христе рождшаа тл
 Спаси от бѣд рабы своя

4 антифон, глас 5

- ЛІ: Христоуѣиство неправедное
 Радѣи са от нас света богородице дѣво
- ЛБІ: Христоуѣиство неправедное
 Препрославленнаа ѡ тебѣ
 Радѣи са ѡт нас святаа Богородице дѣво
- ГІ: Христоуѣиство неправедное
 Радѣи са ѡт нас святаа Богородице дѣво

5 антифон, глас 6

- ЛІ: Денесъ зраци творца твари
 Нензреченно послѣже зачензшии
- ЛБІ: Днесъ зраци Чистаа творца твары
 Нензреченно на послѣдок заченшлаа
- ГІ: Днесъ зраци Чистаа творца твары
 Нензреченно на послѣдок заченшила

6 антифон, глас 7

- ЛІ: Господи свѣдѣщи рождешни ти
 Умири молитвами Богородице
- ЛБІ: Господи свѣдѣщи
 Радѣи са Богородице Невомѣстимаго
 Умири молитвами Богородице
- ГІ: Господи свѣдѣщи
 Умири молитвами Богородице

7 антифон, глас 8

- ЛІ: Сестества ѡстави прешедзши
 Кровъ твоа богородице дѣво
- ЛБІ: Сестества ѡставы
 Ико же врата спасенаа и рай красныи
 Кров твой Богородице дѣво
- ГІ: Сестества ѡставы
 Кров твой Богородице дѣво

8 антифон, глас 2

ЛП: Распинаєма видѣши ти
Непроходима дѣри

ЛБІ: Распинаєма видѣши тѣ
Ико немими дерзновеиѣ
Непроходима дѣри

ГІ: Распинаєма видѣши иже
Непроходима дѣри

9 антифон, глас 3

ЛП: Ужасаше сѣ видѣши чистаѣ
Света перво чистаѣ похвало

ЛБІ: Ужасаше сѣ видѣши Чистаѣ
Иже ѡт мзык поєм тѣ Богородице
Свѣтаѣ перво чистаѣ похвало

ГІ: Ужасаше сѣ видѣши Чистаѣ
Свѣтаѣ чистаѣ перво похвало

10 антифон, глас 6

ЛП: Без страсти рожшиа ти
Принимѣши радости ангеломѣ

ЛБІ: Без страсти рожшаѣ тѣ
Радост ѡт яггела пріємшаѣ
Умири мир ѡт дѣви

ГІ: Без страсти рожшиѣ тѣ
Иже радост ѡт яггела пріємшиѣ

11 антифон, глас 6

ЛП: Животѣ подателѣ
Єдинечадѣна и єдиноєдѣна

ЛБІ: Животѣ подателѣ
Бога ѡт тебе воплощеннаго познахом
Єдинечаде и єдиноєдѣне

ГІ: Животѣ подателѣ
Єдинечаде и єдинепрестолне

12 антифон, глас 8

ЛП: Беззаконѣщиимо и єдиначе
Ти єси Богородице ордѣже наше

ЛБІ: Беззаконѣщим єдинако
Радѣеѣ врата царѣ славы
Ты єси Богородице ордѣже наше

- ГІ: Беззаконѣицим єдинако
Ты єси богородице ѿрѣжіє наше
- 13 антифон, глас 6**
- ЛІ: Давни законъ и пророки
Видѣши тя распинаєма
- ЛБІ: Давый закон и Пророки
Богородице рожшаа словом паче слова
Видѣши распинаєма
- ГІ: Давый закон и Пророки
Видѣши ты распинаєма
- 14 антифон, глас 8**
- ЛІ: Немалѣ болєзнь имѣше чистаа
- ЛБІ: Не малѣ болѣзн имаше чистаа
Радѣйсѣ Ангелом радост
Радѣйсѣ присноживотный источник
- ГІ: Не малѣ болѣзнь имаше чистаа
Радѣйсѣ присноживотный источник
- 15 антифон, глас 6**
- ЛІ: Преславнѣю христовѣ матер
- ЛБІ: Зрѣши ты Христе повѣшенна
Преславнѣю Христовѣ Матер
- ГІ: Преславнѣю Христовѣ Матер

Порівняльний аналіз вирізняє Любачівський ірмологіон, де поміж двома традиційними богородичними розміщено додатковий третій. В такий спосіб подібне розширення не руйнує традиційної схеми і слугує символічною «серединною розробкою» богородичної теми. Проте таке доповнення відбувається не завжди, у трьох перших і п'ятому антифонах є по два богородичні і всі вони однакові. Виразні зміни відбуваються у двох останніх 14 і 15 антифонах.

В 14 антифоні один богородичний Львівського ірмолея доповнюється двома в Любачівському: *Радѣйсѣ Ангелом радост* і *Радѣйсѣ присноживотный источник*, які за змістом близькі жанру Акафіста, що використовує хайретизми. Ймовірно така відмінність між двома ірмолеями пов'язана з різним трактуванням функції 14 антифону як предікту до завершального 15 антифону. У Львівському ірмолеї скорочення пришвидшує перехід до завершального антифону, а в Любачівському навпаки, відбувається відтермінування коди. Ці приклади свідчать про різний підхід до трактування драматургії форми, а також про вільне поводження з богородичними. На цьому фоні 14 антифон Горбківського ірмолея демонструє золоту середину – доповнивши традиційний для всіх трьох богородичний одним із богородичних Любачівського. Це свідчить про те, що переписувач знав Любачівський ірмолей, або зразком для двох переписувачі було спільне джерело. Останнє припущення здається більш імовірним,

оскільки у вищезгаданому невменному Стихирарі XII століття в 14 антифоні використовуються також два богородичні. Розглянемо це на схемі.

14 антифон

Стихирар: Немалѡ колѣзнь имаше чистаа

Радѡи сѧ присноживотный источник

ЛП: Немалѡ колезнѧ имѡще чистаа

ЛБІ: Не малѡ колѣзн имаше чистаа

Радѡйсѧ Ангелом радост

Радѡйсѧ присноживотный источник

ГІ: Не малѡ колѣзнь имаше чистаа

Радѡйсѧ присноживотный источник

Відтак, як і в попередньому випадку із відсутністю фрази *иже затвори адама*, переписувач Львівського ірмолая знову скорочує текст, відмовившись від богородичного *Радѡи сѧ присноживотный источник*. Натомість переписувач Любачівського ірмолая додає богородичен збільшуючи кількість до трьох, а творець Горбківського дотримується традиції. Відзначимо, що в 15 антифоні і Стихирарі і Львівський та Горбківський ірмологіони містять один піснеспів, окрім Любачівського, де знову повертається початкова практика використання двох богородичних:

15 антифон

Стихирар: Прѣславнѡю христовѡ матерѣ

ЛП: Преславнѡю христовѡ матерѣ

ЛБІ: Зрѣши тѧ Христе повѣшенна

Преславнѡю Христовѡ Матерѣ

ГІ: Преславнѡю Христовѡ Матерѣ

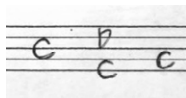
Цікаво відзначити, що богородичен *Прѣславнѡю христовѡ матерѣ* згідно атрибуції Кароліни Луцкої виконується на катизмі утрєні в понеділок 6 гласу. Це виразно свідчить про давню практику запозичення богородичних з чинопослідувань цілого року.

Відтак, порівняльний аналіз використання богородичних у різних літургійних збірниках різного періоду виявляє різний підхід до їх укладання. Тоді як переписувачі Львівського і Горбківського ірмолая виявляють більш консервативний підхід, то переписувач Любачівського навпаки, відчутно збільшує їх кількість, що можна трактувати з позиції більш естетичного сприйняття півного чину. Це підтверджується атрибуцією частини богородичних як грецьких, що є дуже сумнівним. Зокрема, богородичен грецький 9 антифону 3 гласу *Святѡа первочистѡа похвало* є мінейним богородичним, що виконується на утрєні в понеділок, якщо є стихира святому, а богородичний грецький 6 антифону 7 гласу *Умирн молитвами Богородице жизнь нашѡ* також є мінейним богородичним і виконується в понеділок зранку, якщо є стихира святому. Обидва піснеспіви належать до осмогласного циклу богородичних *Грїшних молитви*,

що зустрічається в ірмологіонах, які походять з важливих осередків церковного співу, передовсім з монастирів, зокрема, у Супрасльському ірмолої 1598–1601, Межигірському ірмолої бл. 1649 р., Ірмолої середини XVII ст. з Києво-Софійського собору тощо⁸. Відтак, переписувач Любачівського ірмологіона виявляє творчий підхід до компонування збірника, що ймовірно пов'язано з певною освіченістю автора або призначенням збірника для слугування більш урочистим службам у майбутньому.

Не менш цікавою для дослідження є музична складова. Як відзначає Юрій Ясіновський у передмові до Львівського ірмологіона, вже в мелодиці Львівського ірмологіона фіксується новаторська ренесансна риса західноєвропейської музики – перехід від тридольності, як основи ритмічного поділу на менші долі, до дводольності⁹. Це підтверджується також використанням різних ключів, які фіксували висотні зміни релятивного запису, що активно використовувалося в західній поліфонії. Відтак, поруч із присутністю в текстах хомонії, в музиці виявляємо виразний поступ. Ймовірно текст, у порівнянні з мелосом вважався більш важливим, тому повільніше реагував на зміни.

У Львівському ірмологіоні зустрічаємо три варіанти запису ключів¹⁰:



Це свідчить не лише про вміння змінювати висотне положення мелодики, але й про усвідомлення пов'язаності таких змін із загальною композицією окремих частин збірника, а також відчуттям ладового контрасту. Слід розуміти, що зміна звуковисотних рівнів притаманна і греко-візантійській практиці, тож імовірно використовувалася в Україні, проте невменний запис цього не фіксує. Натомість, ключі дозволяють чітко визначити рівень висотного співвідношення і прослідкувати логіку конструювання окремих частин форми – у нашому випадку циклу Страсних антифонів.

Важливо відзначити, що українська лінійно-мензуральна система запису створена на зразок західноєвропейської, про що неодноразово писала Олександра Цалай-Якименко¹¹. І якщо врахувати, що п'ятилінійний нотопис створювався для багатоголосся, то перші піонери запису монодійних піснеспівів у новій системі мали добру освіту і знали західний багатоголосий репертуар. Відзначимо, що в передмові до видання Львівського ірмологіона Юрій Ясіновський, опираючись на твердження

⁸ Сиротинська Н. Осмогласний цикл «Грішних молитви» в нотолінійних ірмологіонах. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Вип. 6. Львів, 2012. С. 71–82.

⁹ Львівський ірмологіон... С. XIX–XX.

¹⁰ Історично європейська система лінійного письма і ключів створювалася для полегшення і пришвидшення навчання співаків, а особливості тембрового звучання зумовили рухомість ключів та їх назви. Тому ключ на першій лінійці називається сопрановим, на другій – теноровим, на третій – альтовим, на четвертій – баритоновим, а п'ятій – басовим. У нашому випадку басовий ключ відсутній.

¹¹ Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики. Київ – Львів – Полтава, 2002. 491 с.










Якіма Запаска щодо створення цього збірника саме у Львові, аргументує таке припущення особливими умовами того часу¹². Львів був містом з міцними церковно-співочими і освітніми традиціями, у чому важливу роль відіграло Успенське братство. Львівські братчики були не тільки освіченими людьми та організаторами книжкової справи, а й активними збирачами книг, про що свідчать інвентарні описи книгозбірок¹³. Тож створення Львівського ірмологіона лише підтверджує цю тезу.

Відтак, розглянемо цикл страчних антифонів у контексті звуковисотної драматургії за трьома ірмологіонами.

1 антифон	2 антифон	3 антифон
ЛІ:	ЛІ:	ЛІ:
ЛБІ:	ЛБІ:	ЛБІ:
ГІ:	ГІ:	ГІ:
4 антифон	5 антифон	6 антифон
ЛІ:	ЛІ:	ЛІ:
ЛБІ:	ЛБІ:	ЛБІ:
ГІ:	ГІ:	ГІ:
7 антифон	8 антифон	9 антифон
ЛІ:	ЛІ:	ЛІ:
ЛБІ:	ЛБІ:	ЛБІ:
ГІ:	ГІ:	ГІ:
10 антифон	11 антифон	12 антифон
ЛІ:	ЛІ:	ЛІ:
ЛБІ:	ЛБІ:	ЛБІ:
ГІ:	ГІ:	ГІ:

¹² Львівський ірмологіон... С. XXII.

¹³ Соколов В. Бібліотеки церковних братств в Україні у XVI–XVIII ст. *Вісник Книжкової палати*. Київ, 2014. № 4. С. 1–8.

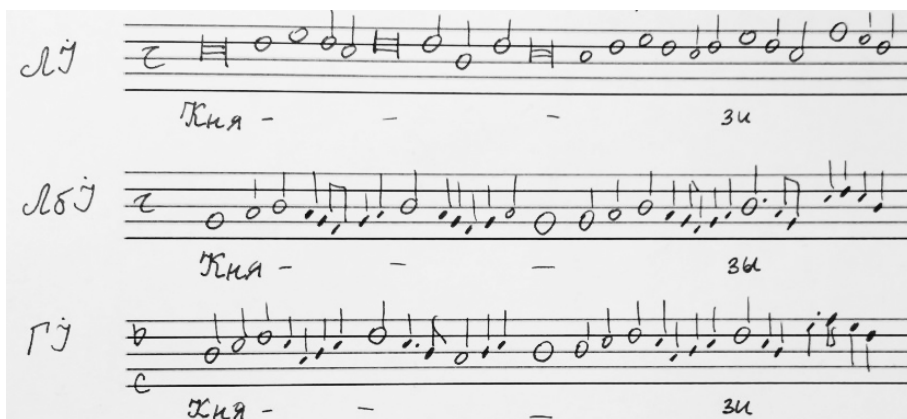
13 антифон	14 антифон	15 антифон
ЛІ: 	ЛІ: 	ЛІ: 
ЛБІ: 	ЛБІ: 	ЛБІ: 
ГІ: 	ГІ: 	ГІ: 

Загальне порівняння свідчить, що в Любачівському ірмологіоні використовується тільки альтовий ключ і він також домінує у Львівському та Горбківському ірмологіонах. У двох останніх збірниках у 7, 8 і 9 антифонах синхронно використовується теноровий ключ, а в Горбківському в 4 антифоні також. Звідси можна припустити, що переписувач Горбківського ірмологіона був знайомий з Львівським збірником, можливо не автентичним, а його варіантами. І зовсім несподіваним є використання сопранового ключа в 1-му антифоні Горбківського ірмоля. Ймовірно, автор хотів підкреслити значущість вступної частини, де мелодика розпочинається з найвищої точки, що апелює до місії Христа, який «зійшов з небес» задля спасіння людства.

Розміщення ключів у Львівському та Горбківському ірмологіонах співвідносяться з особливостями структури служби і Читанням Євангелій поміж п'ятьма групами антифонів по три в кожній групі. Подібний спосіб розділення зустрічається також при виконанні дев'яти пісень канонів, що пов'язувалося із символікою сакрального числа Святої Трійці.

Важливо відзначити, що при зміні ключів змінюється висотність, а мелодика майже не змінюється. Залишаються стабільними ладові співвідношення і опорні інтервали, тоді як при заповненні проміжків допускаються зміни. Це відповідає логіці невменного запису, що також допускав варіативні доповнення в межах визначених мелодичних основ. Пропонуємо порівняти ірмоляйні інципіти за трьома збірниками:

1-й антифон



8-й антифон

Handwritten musical score for the 8th antiphon, showing three staves with lyrics in Church Slavonic:

- Staff 1 (Clef: C_1): $\text{P}\epsilon\text{-}\text{y}\check{\text{t}}\text{-}\text{T}\epsilon\ \text{B}\epsilon\text{-}\text{z}\text{a}\text{-}\text{k}\text{o}\text{-}\text{n}\epsilon\text{-}\text{n}\text{i}\text{-}\text{u}$
- Staff 2 (Clef: C_2): $\text{P}\text{y}\check{\text{t}}\text{-}\text{T}\epsilon\ \text{B}\epsilon\text{z}\text{-}\text{z}\text{a}\text{-}\text{k}\text{o}\text{n}\text{-}\text{n}\text{i}\text{-}\text{u}$
- Staff 3 (Clef: C_3): $\text{P}\epsilon\text{-}\text{y}\check{\text{t}}\text{-}\text{T}\epsilon\ \text{B}\epsilon\text{z}\text{-}\text{z}\text{a}\text{-}\text{k}\text{o}\text{-}\text{n}\text{i}\text{-}\text{u}$

В окремих випадках при записі мелодики в одному ключі в трьох ірмологіонах, висотне розміщення може залишатися тотожним, а може змінюватися. Це свідчить про звуковисотність як важливий елемент загальної форми.

10-й антифон

Handwritten musical score for the 10th antiphon, showing three staves with lyrics in Church Slavonic:

- Staff 1 (Clef: C_1): $\text{O}\text{-}\text{g}\check{\text{t}}\text{-}\text{y}\check{\text{i}}\text{-}\text{s}\text{y}\ \text{S}\check{\text{v}}\check{\text{t}}\text{-}\text{T}\text{o}\text{-}\text{m}\check{\text{y}}$
- Staff 2 (Clef: C_2): $\text{O}\text{-}\text{g}\check{\text{t}}\text{-}\text{y}\check{\text{i}}\text{-}\text{s}\text{y}\ \text{S}\check{\text{v}}\check{\text{t}}\text{-}\text{T}\text{o}\text{m}$
- Staff 3 (Clef: C_3): $\text{O}\text{-}\text{g}\check{\text{t}}\text{-}\text{y}\check{\text{i}}\text{-}\text{s}\text{y}\ \text{S}\check{\text{v}}\check{\text{t}}\text{-}\text{T}\text{o}\text{m}$

5-й антифон

Handwritten musical score for the 5th antiphon, showing three staves with lyrics in Church Slavonic:

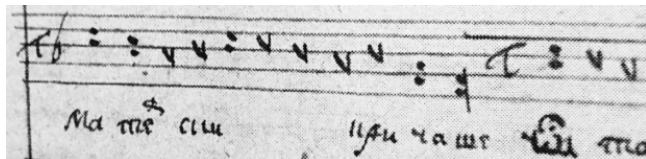
- Staff 1 (Clef: C_1): $\text{y}\text{-}\text{t}\epsilon\text{-}\text{n}\text{i}\check{\text{k}}\ \text{y}\text{-}\text{t}\text{i}\text{-}\text{T}\epsilon\text{-}\text{L}\epsilon\text{-}\text{v}\text{i}$
- Staff 2 (Clef: C_2): $\text{y}\text{-}\text{t}\epsilon\text{-}\text{n}\text{i}\check{\text{k}}\ \text{y}\text{-}\text{t}\text{i}\text{-}\text{T}\epsilon\text{-}\text{L}\epsilon$
- Staff 3 (Clef: C_3): $\text{y}\text{-}\text{t}\epsilon\text{-}\text{n}\text{i}\check{\text{k}}\ \text{y}\text{-}\text{t}\text{i}\text{-}\text{T}\epsilon\text{-}\text{L}\epsilon\text{-}\text{v}\text{y}$

Ключ, функція якого полягала в позначенні розміщення півтону в релятивному звукоряді, виставлявся не лише на початку нотного стану, але й впродовж всього музичного тексту. В таких випадках ключ позначався в формі бемоля і від місця його розміщення на нотному стані змінювалося місце півтону, а відтак і співвідношення між ступенями. Це зумовлювало мутацію – ладову перемінність¹⁴. Такі зміни зумовлювали виокремлення певних фрагментів тексту. У Львівському ірмологіоні зустрічаємо лише три випадки ладової мутації і всі вони припадають на богородичні. Оскільки у всіх випадках мова йде про невеликий фрагмент мелодики – поспівку, то після її завершення повертається вихідний ключ:

¹⁴ Бемоль означав зміну розміщення півтону в релятивному звукоряді, що спричинювало зміну співвідношень між ступенями і, відповідно, мутацію – ладову перемінність (див.: Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система. *Українське музикознавство*. Вип. 9. Київ, 1974. С. 197–225).

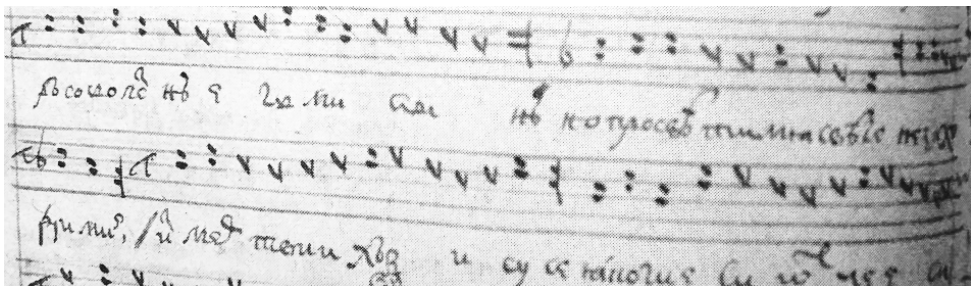
5-й антифон: «матерски»

Денесъ зрящи творца твари своихъ ученикъ отолѣчаема
и единого держима что нуден
матерски кричаше чистага



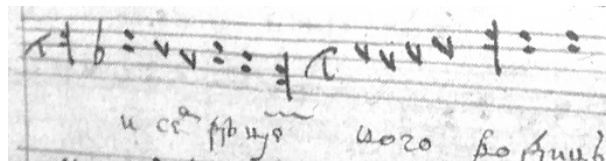
11 антифон: «світе незаходимий»

Животъ подателъ и сомертню обладаншего
мати зерящи безаѣшена мертвѣца на дровѣ вопиаше
ниже тваръ соболезнѣет ми сынъ
но просвѣти ми свѣте незаходимни



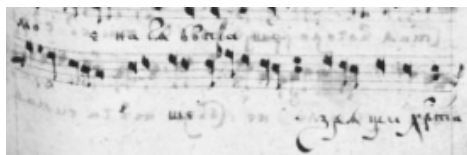
15-й антифон: «сердцем»

Преславнѣи Христовѣ матеръ и ангелъ свѣтѣишѣи
немолчено воспомо ѡсты и сердцемъ
богородницѣ исповѣданше

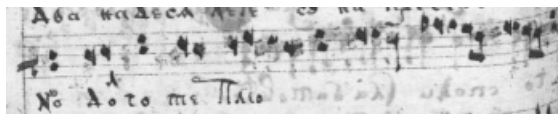


У Горбківському ірмологіоні ключі/бемолі зустрічаються значно частіше, проте мають різні призначення. У першому випадку такий бемоль слугує нагадуванням про місце півтону у звукоряді, оскільки мелодика підіймається і відстань поміж вихідним меццо-сопрановим ключем і верхнім звуком на 5-й лінійці сягає октави. Такий бемоль не пов'язаний з ладовою мутацією, це допоміжний засіб правильного інтонування. Тому бемолі на 5 лінійці зустрічаються тільки в тих антифонах, які записані в теноровому ключі: 4, 7, 8, 9.

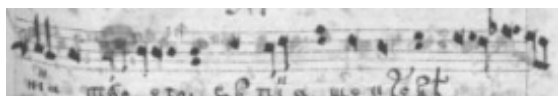
4-й антифон



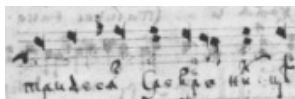
7-й антифон



8-й антифон



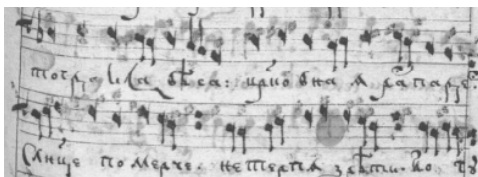
9-й антифон



В інших випадках бемоль використовується для виокремлення слова:

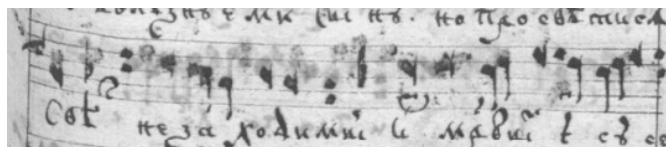
10-й антифон

«Тогда завеса церковная раздрася»



11-й антифон

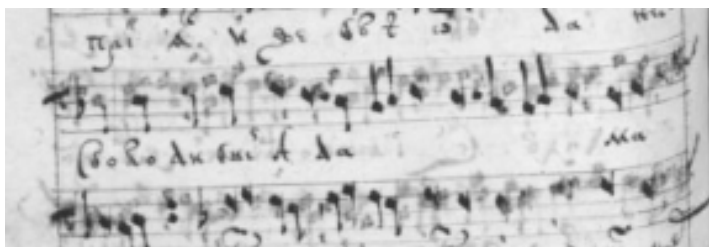
«Світ незаходимий»



Це й же вислів виділяється ладовою мутацією у Львівському ірмологіїні, що знову дозволяє припустити про знайомство переписувача Гобківського ірмоля з Львівським збірником¹⁵.

¹⁵ Ця ж метафора використовується в ірмосі 5-ї пісні 1-го гласу «Свѣте незаходимый восиял Христе», натомість в апокрифі XII ст. «Ходіння Богородиці по мукам», що є перекладом грецького «Одкровення Пресвятої Богородиці», вона використовується як образ Богородиці: «Радуйся, Пресвятая Діво, світе незаходимий!». Ймовірно саме з апокрифа ця цитата проникла у творчість Т. Шевченка в поему «Марія»: «О світе наш незаходимий! О ти, Пречистая в женах».

15-й антифон
«Свободивий Адама»



В цьому випадку ладова мутація виділяє мелізматичний розспів на слові «Адама».

У Любачівському ірмологіоні ладова мутація є виразним елементом форми, в основі якої лежить принцип ладового контрасту. В цьому контексті нетиповим є підхід переписувача до вибору виділених слів і це добре видно наприкладі 4-го і 5-го антифонів. В першому випадку контрастні моменти пов'язані з богословським контекстом і виділяють знакові слова 4-го антифону:

Днесь Іуда оставляет **учителя**, и пріємлет діявола.

Ослѣпляется страстію сребролюбія, отпадает свѣта омраченній;
Како бо можаше **зрѣти**, свѣтило **предавый** на тридесятих сребрницѣх;
Но нам возсія страдавый за мир; к нему же возопієм;
Пострадавый и сострадавый человеком, Господи слава тебѣ.

Днесь Іуда отлучается **благочестія**,

И чужд бывает дарованія, сый ученик бывает предател
Во обичном лобзаніи лест подкрывает, и предпочитает владичнея **любве**,
Несмысленно работати сребролюбію; наставник быв соборища законопреступна:
Мы же имуще спасеніе Христа, того прославим.

Натомість у 5-му антифоні ладові мутації пов'язані виключно з виокремленням присвійних займенників:

Днесь зиждител неба и земли глаголаше своим учеником,

Приблизися час, и приспѣ Іуда предай мене,
Да никто же отвержесе **мене**,
Вида мя на Крестѣ посередѣ двою разбойнику;
Стражду яко чловѣкъ, и спасу яко человеколюбець в мя вѣрующія.

Богородичен

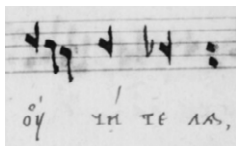
Днесь зрящи Чистая творца твары,
Своих ученик отлучасма, и єдинаго держима от Іудей,
матерски кричаше **в себѣ**, свѣдущія же прежде:
Что странное чудо, о како сину презрѣл мя еси,
Прежде чистую, сохранивый мя.

Богородичен

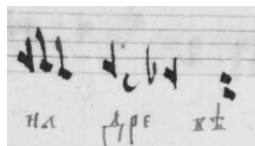
Неизреченно на послѣдок заченшая, и рожшая создателя **своего**,
Того моли спастися душам нашим.

Надалі ця тенденція зберігається, хоча мутації трапляються не так часто: Єгипта (Ант. 6); свого, но тебе (Ант. 10); Господи, незаходимый, благословенная (Ант. 11); Господи (Ант. 13); убожав, древь (Ант. 15).

Важливо відзначити, що всі наведені фрагменти використання ладових мутацій базуються на одній поспівці, мелодика якої не змінюється, але використовується на двох висотних рівнях. Змінність висоти мелодики була характерна також і для греко-візантійської півчої практики, проте лише в звуковисотній системі це фіксується візуально:

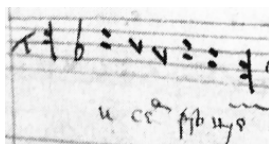



1 варіант



2 варіант

Тотожна поспівка використовується в 15-му антифоні Львівського ірмологіону, що свідчить про усталення сакрального мелосу¹⁶:



Налічені вище варіанти використання ключів і ладових мутацій є виразним свідченням західних ренесансних впливів, натомість греко-візантійська практика яскраво представлена фітними розспівами. Зокрема, розлогим мелізматичним розспівом починається початок служби Святих страстей, епічним вступом на словах «Князи людстїи собрашася на суд» (1-й антифон). Таких розспівів у страстному циклі налічується доволі багато, проте окремі з них не виписувалися повністю, а позначалися літерою грецької абетки «фіт» . Це пов'язано з практикою вивчення особливо розгорнутих вокалізів напам'ять, тож фіта лише означала місце їх вставлення¹⁷. Подібна практика зустрічається у Львівському ірмологіоні, де також поруч із виписуванням розспівів часто зустрічаються їх позначення прописом слова «фіта»:



Відзначимо, що в Горбківському ірмологіоні жодного разу не зустрічається позначення фіти, оскільки кожна з них розписується повністю. Це добре видно на основі порівняння мелодики всіх трьох збірників і на прикладі 6-го антифона

¹⁶ Низхідний квартовий хід Олександр Козаренко визначає як національну музично-стильову рису (див.: Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000).

¹⁷ Бражников М. Лица и фиты знаменного распева.

спостерігаємо зазначену закономірність: подібність Горбківського та Львівського ірмологонів. Відзначимо фрагмент 6-го антифону, в якому:

ЛІ: мертвеца воскресить долготерпе
покажи своє воскресеніє



ЛБІ: мертвеца возставит долготерпеліве воскресни
покажи своє воскресеніє



ЛІІ: мертвеца возставит долготерпе воскресни
покажи своє воскресеніє



Важливо також відзначити, що фіта виставлялася або на останньому складі виокремленого слова, або сполучника. Це дозволяє вважати її естетичним засобом, що привносить емоційну барву і не перешкоджає сприймати богословський зміст.

Антифон 1

Внизы ФІТА людстїн собрашася вкѡпѣ

Антифон 2

Невидимо ФІТА совѣщеваємый ФІТА сердцеѣдче

И не стажим ФІТА сребролюбїа яко їѡда

Да всегда со Христом ФІТА Богом бѣдем

И не щедраѡт ФІТА безчадїа моего їѡдеѣ

Но владико ты востав ФІТА нас слово щедри

Антифон 4

Вопїа ФІТА зрѡщи Христа

Антифон 6

Днесь ФІТА днесь вдиѣ їуда ФІТА предати Господа

Сребром продаде ФІТА манной насытившаго человека

Днесь ФІТА крестѡ пригвозди ФІТАша їѡдеѣ Господа

И желчїю напоиша ФІТА маннѡ пищѡ им одождившаго

Востаните молитесь ФІТА

Да не кто мене ѡтвержетєа ФІТА зрѡ мене на Крестѣ

Долготерпеливе воскресни ФІТА покажи свое воскресенїе ФІТА

Антифон 7

Он це вопїа єси Господи ФІТА

Но долготерпїю ФІТА да совѣдетєа ФІТА

Но принесе к тебѣ слезы покалнїа ФІТА

Боже ФІТА оцѣсти мѧ и спаси мѧ

Боже ФІТА воскресны нынѣ и спаси мѧ

Антифон 8

Молчал же єси Христе ФІТА терпѧ нѡ сѡрѡство

Вопїиши к тебѣ ФІТА раздрѡши Ядамово рѡкописанїе

Антифон 9

Поставиша ФІТА трїдесѧте сребрники

Вдаша ФІТА во мѧ мои желч

Ужасашєа ФІТА видѡщи Чистѧ

Антифон 11

За благаа ФІТА иже сотвори єси Христе

Антифон 12

За водѣ же ѡцет ФІТА

Днесь церковнаа завѣса ФІТА растерзаетса

И своа лѣча солнце сокрывает ФІТА

Се храм ФІТА егоже вы разористе

Се ягнец ФІТА егоже вы распаете

И во пѣстии питаемый ФІТА

Се Богъ ФІТА плот вопрїемый, се земныхъ ФІТА ѡбоживый забвенноє

Солнце ѡжгаетса дерзновенїа ФІТА ѡстыдѣтса непокоривїа ФІТА

Антифон 15

Днесь повѣшается на дрѣвѣ ФІТА на водахъ земли повѣсивый

вѣнец от тернїа ФІТА ѡблагаетса ангеломъ царѣ

Покланяетса ѡтрадет твоимъ ФІТА Христе

Покажи намъ ФІТА и славноє твоє воскресенїє

Воскресни Господи спаси насъ ФІТА яко человекъ колѣвецъ

Наведена схема виявляє яскраво мелодизований стиль страсних антифонів, щедро прикрашений мелізматичними розспівами. Це привносить у композицію естетичний компонент і надає їй імпровізаційного характеру. На цьому фоні виокремлюється 3-й антифон, що відповідає формі рондо. В його основі лежить мотив воскресіння Лазаря і тайної вечереї, що символічно передбачає воскресіння Христа, а рефреном слугує дев'ятикратне повторення твердження «Безаконний же Іуда не восхотѣ разумѣти». Така структура відчутно призупиняла наскрізну динаміку розвитку і підкреслювала важливий психологічний момент особистісного вибору, що прозвучить у перших словах наступного 4-го антифону «Днесь Іуда оставляет учителя и прїемлет диявола». І в цьому ж реченні на слові «учителя» вперше використовується ладова мутація, про мову яку йшла вище. Саме в цьому 4-му антифоні в мелодиці неоноразово використовуються ладові мутації. В такий спосіб на зміну мелодичному кружлянню на місці в 3-й антифоні приходять ладово-контрасна композиція 4-го антифону. І в цьому ж 4-му антифоні зустрічаємо унікальний випадок зміни гласу у внутрішній структурі, що добре видно на загальній схемі гласової драматургії всього циклу.

Антифон 1 глас 8	Антифон 2 глас 6	Антифон 3 глас 2
Антифон 4 глас 5 / глас 1	Антифон 5 глас 6	Антифон глас 7
Антифон 7 глас 8	Антифон 8 глас 2	Антифон 9 глас 3
Антифон 10 глас 6	Антифон 11 глас 6	Антифон 12 глас 8
Антифон 13 глас 6	Антифон 14 глас 8	Антифон 15 глас 6

Дотепер залишається до кінця не розв'язаним питання співвідношення гласової атрибуції і музичної тканини в українській монодії, хоча дослідники виявляють подібність і на рівні графічного зображення невм¹⁸ і на інтонаційному рівні при порівнянні грецьких транскрипцій з ірмологійним нотолінійним репертуаром¹⁹. У будь-якому випадку гласовий фактор залишається важливим засобом мелодичної форми і в окремих випадках є важливим чинником в увиразненні богословського контексту²⁰.

Як виявляє порівняльний музично-текстологічний аналіз Страсних антифонів Львівського кінця XVI ст., Любачівського 1674 р. і Горбківського 1650–1675 рр. ірмологійнів, перші кроки, зроблені наприкінці XVI століття заклали міцний ґрунт для подальшого застосування лінійно-мензурального письма в практиці літургійного співу. Це не лише пришвидшило навчальний процес і зафіксувало цілий пласт монодійного співу, але розширило середовище для засвоєння західноєвропейської музичної теорії. Як засвідчує досліджуваний матеріал, такі формотворчі засоби як звуковисотність і ладові мутації, функціональність ключів і квантитативної метрики інспірувало творчу індивідуальність творців новаторських збірників. Відтак на прикладі Страсних антифонів виявляємо лексико-граматичні мовні особливості, відмінності у внутрішній структурі окремих часних циклу, в атрибуції богородичних, а також у свідомому оперуванні можливостями лінійного запису. І все це на тлі виразного збереження монодійного мелосу, що засвідчував неперервність півних середньовічних традицій України-Русі.

¹⁸ Преображенский А. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. // *De Musica: Временник отдела театра и истории музыки*. Государственный Институт Истории Искусств. Ленинград, 1926. Вып. 2. с. 60–76.

¹⁹ Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // М. Антонович. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 21–38; Antonovycz M. *The Chants from Ukrainian Heirmologia*. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974; Hannick Ch. Мелодия и текст в славянских литургических песнопениях // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007. S. 175–186; Hannick Ch. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context // *Ricerche Slavistiche* 41 (1994) 9–30; Hannick Ch. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context // *Ricerche Slavistiche* 41 (1994) 9–30; Velimirović M. The Influence of the Byzantine Chant on the Music in the Slavic Countries // *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, September 1966. London: Cambridge University Press, 1967. P. 119–140.

²⁰ Захарьна Н. Стихира Успенію Богородици «Богоначальным мановением». *Рукописные памятники. Из истории рукописной культуры*. Санкт-Петербург. Вып. 5. с. 31–47; Сиротинська Н. Стихира Богоначальним мановенієм празника Успенія Пресвятої Богородиці в українській сакральній монодії. *Καλοφώνια*. Львів, 2008. Ч. 4. С. 57–71.

Natalia Syrotynska. *Passionate antiphons in Ukrainian monody: a comparative analysis of text and music according to irmologions of the end of the XVI century, in 1674 and 1650–1675s.*

The topic of particular person attitude towards mystery of death took an important place in world culture from the ancient centuries. This subject is one of the main theme in terms of formation of sacral ceremonies throughout the millennia from paganism times to Christianity. Therefore Christians also celebrate forgiveness of sins: it became possible through crucified and revived Jesus Christ's sufferings. Week which precedes this event got the name of the Week or Holy Week. The religious service of Good Friday is distinguished by divine services of this period, where the cycle of the fifteen passionate antiphons are placed. It is chants which are devoted to the last hours of Christ Rescuer's life. An importance of the cycle certifies its presence in a repertoire of Ukrainian stave irmologions of the 16th–17th centuries.

The article presents a comparative analysis of the cycle of the 15 passionate antiphons of Good Friday. They are placed in the three Ukrainian linear irmologions of the different time periods: Lviv's irmologion of the end of the 16th century, Lyubachiv's irmologion (1674) and Gorbkiv's Irmologion (1650–1675). We compare three versions of the passionate antiphons from the different irmologions and identify the features of the each manuscript. This appears in the using different musical means of development: mutations, pitch parameters, keys etc. There are also lexical differences of the Church Slavonic texts, this is due to development of the language over a hundred years. However, the monodic melody hardly changes. This confirms the continuity of the singing medieval traditions in the Ukrainian liturgical monody practice.

Key words: *Lviv's irmologion, Lyubachiv's irmologion, Gorbkiv's irmologion, byzantine hymnography, monody, mutation, passionate antiphons.*

Література

1. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви. М. Антонович. *Musica sacra. Збірник статей з історії української церковної музики.* Львів, 1997. С. 21–38.
2. Бражников М. Лица и феты знаменного распева. Ленинград : Музыка, 1984.
3. Захарьна Н. Стихира Успению Богородицы «Богоначальным мановением». *Рукописные памятники. Из истории рукописной культуры.* Санкт-Петербург. Вып. 5. с. 31–47.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 262 с.
5. Лаврівський невменний ірмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський за участі Марії Качмар; редактор Крістіян Ганнік [=Київське християнство, т. 18; Історія української музики: Джерела, вип. 26]. Львів: УКУ 2019. xxxii+604 с.
6. Преображенский А. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. *De Musica: Временник отдела театра и истории музыки.* Государственный Институт Истории Искусств. Ленинград, 1926. Вып. 2. с. 60–76.
7. Сиротинська Н. Осмогласний цикл «Грішних молитви» в нотолінійних ірмологіонах. *Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії.* Вип. 6. Львів, 2012. С. 71–82.
8. Сиротинська Н. Стихира Богоначальним мановенієм празника Успенія Пресвятої Богородиці в українській сакральній монодії. *Καλοφωνία.* Львів, 2008. Ч. 4. С. 57–71.
9. Соколов В. Бібліотеки церковних братств в Україні у XVI–XVIII ст. *Вісник Книжкової палати.* Київ, 2014. № 4. С. 1–8.

10. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система. *Українське музикознавство*. Вип. 9. Київ, 1974. С. 197–225.
11. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики. Київ – Львів – Полтава, 2002. 491 с.
12. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів, 1996. 624 с.
13. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinovs'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясиновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008, 509 S.
14. Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974.
15. Hannick Ch. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context. *Ricerche Slavistiche* 41 (1994). P. 9–30.
16. Hannick Ch. Мелодия и текст в славянских литургических песнопениях. *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7. – 10. Juni, 2005. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007. S. 175–186.
17. Sticherarium. Codex monasterii Chilandarici 307: Phototypice depictus / передмова Roman Jakobson [=MMB, 5]. Copenh, 1957.
18. Velimirović M. The Influence of the Byzantine Chant on the Music in the Slavic Countries. *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, September 1966. London: Cambridge University Press, 1967. P. 119–140.

