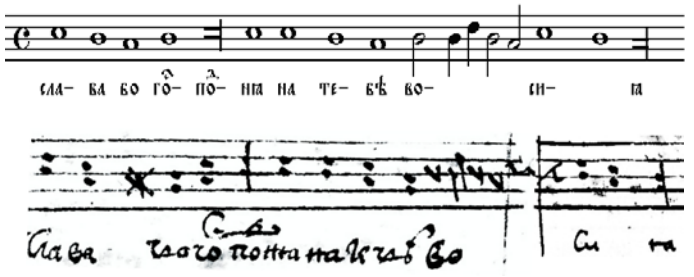
Юрій Ясіновський

МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНИЙ ЕТЮД: ІРМОС 9-ї ПІСНІ КАНОНУ НА ВОСКРЕСІННЯ

В осмисленні сутности музичної форми, особливо ж її динамічного розгортання, важливе місце посідає структурна організація – як окремих елементів, так і її цілости. Стрункa композиція цілого формується з окремих елементів, міцно пов'язаних між собою на основі виразно симетричних співвідношень. Власне ці логічні й симетричні співвідношення творять красу й поетику музичних творів, як про це переконливо пише відома київська дослідниця музичної форми Надія Горюхіна[1]. Ця основна засада формує і величний музично-поетичний світ піснеспівів сакральної монодії Східного обряду, що безумовно склалося ще у Візантії і навдивовиж майстерно і цілісно була перенесена й адаптована на слов'яно-руському ґрунті. А переведення цієї мистецької культури на лінійно-мензуральний нотопис, що відбулося в ранньомодерній Україні, дає змогу точніше й набато глибше відчути й зрозуміти музично-поетичну красу піснеспівів церковної монодії.

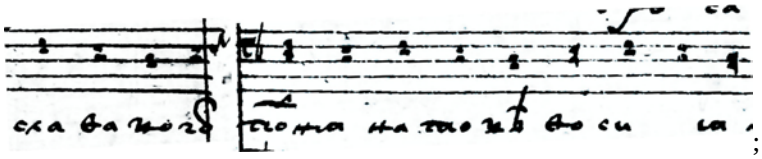
[1] Н. А. Горюхина. Поэтичность музыки // Н. А. Горюхина. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ: Музична Україна 1985, с. 26–37

Пропонуємо своєрідний музично-текстологічний етюд на матеріялі другого стишка ірмоса 9 пісні канону на Воскресіння (*Світися світися Новий Ієрусалиме*) за Львівським ірмолоєм кінця XVI ст. (ЛНБ, МВ 50, арк. 243):

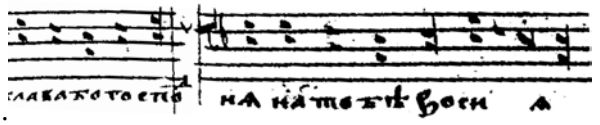


Другий стишок цього ірмоса демонструє стрункy і логічну побудову на власне музичних засадах. Він складається з двох півві́ршів (речень, ко́лонів) повторної будови: 6+6, які за музикою охоплюють 7+9 *тактів*. Майже тотожний мелодичний матеріял цих обидвох речень має *різноспрямовані* каденційні закінчення: перше завершується на верхній опорі **d** і творить своєрідний половинний каданс, а друге утверджує терцією нижче тон **h** і служить логічним підсумком всього стишка**.** Мелодія першого півві́рша на *слава бо господня* розгортається плавним поступенним рухом і рівними тривалостями цілих ноток (*тактами)* з верхнього тону **d** вниз до тону **h** і знову піднімається вверх й завершує свій рух двократним повторенням цього опорного тону і затримкою на передостанньому тоні, що творить *дактилічну* періодичність. Другий півві́рш майже в точності повторює мелодичну і метричну структури першого речення, з тим, що тут мелодичний рух поступово сповільнюється і на заключному слові **восия** мелодичний рух вдічі розширюється, нагадуючи класичну авґументацію; тобто кожна з трьох силаб звучить *двотактами***.** Слово **восия** є ключовим, підсумковим і давній творець надає йому особливо урочистого звучання.

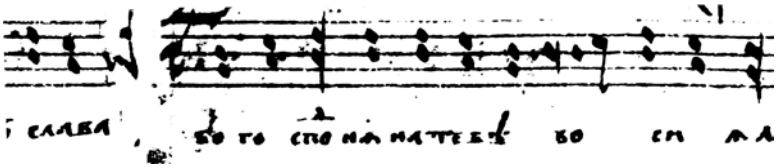
Звернемо увагу на інтерпретаційні особливості цього стишка, що демонструють різні рукописи і стародруки. Так, у Супрасльському ірмолої Богдана Онисимовича 1601 р. бачимо лише мелодичний контур однаковими тривалостями, доповненими нотками бревіс у ключових розділах форми (НБУВ, І, 5391, арк. 62):



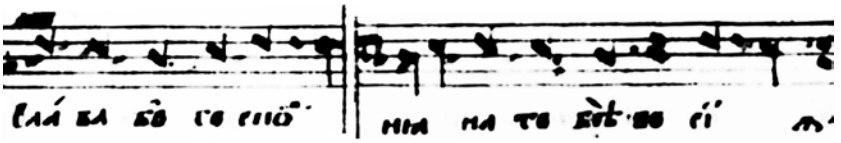
Те саме бачимо і в Ірмолої 1-ї чв. XVII ст. (НМЛ, О 44, арк. 93 зв.), де, правда, наприкінці з’являється нотка з крапкою, яка посилює мелодичний рух до заключної нотки:



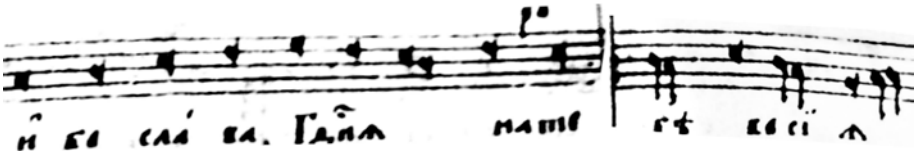
Подібно і в Ірмолої 2-ї чверті XVII ст. (НМЛ, Q 358, арк. 101 зв.):



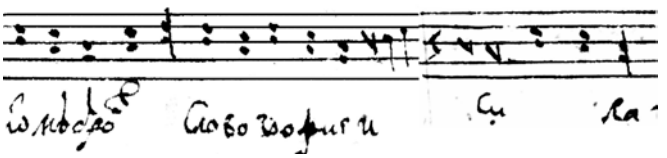
А Феофіл, писар Супрасльського ірмолоя 1662 р., розвиває кульмінацію першого стишка й оживляє ритмічний малюнок крапкою біля ноти як першого, так і другого речень:



(LMAVB, F–19–115, арк. 50). Пізніші ж рукописи і стародруки поступово спрощують розспівні елементи, зберігаючи структуру і загальний мелодичний контур (Прив. зб. АнНе 10, ост. чв. XVII ст., арк. 492):



Зрозуміло, що мелодична і метрична модель цього стишка точно повторюється у тропарях Цікаво, що у другому тропарі мелізматичне групетто має дещо інший вигляд (ЛНБ, МВ 50, арк. 43 зв.):



що, як видається, є точнішим, ніж в ірмосі. У першому ж тропарі ця мелізматична прикраса відсутня.

Отож, наш невеличкий аналітичний етюд виразно демонструє повторність як основний композиційний засіб музичної форми з чіткими симетричними структурами та їх тісну пов'язаність з мелодичним розгортанням і ладовою організацією. Завдяки такій чіткій організації давній співець дуже легко пристосовувався до співу тропарів за зразками ірмосів, що власне й було основною канону як провідного жанру візантійської церковної музики VIII–X ст. А порівняльний аналіз цього стишка за кількома рукописами демонструє сталу конструктивну основу та інтерпретаційні мелодичні прикраси різних співців, різного часу і різних локальних осередків.