

Марія Качмар (Львів)





## ОСОБЛИВОСТІ ЗНАКУ-ПОСПІВКИ ПАУК У КУЛИЗМЯНОМУ ТА ЛІНІЙНОМУ ІРМОЛОГІОНАХ КІНЦЯ XVI СТ. (НА ПРИКЛАДІ ІРМОСІВ)

Сучасне прочитання давньої музичної нотації відбувається через її семіографічну систему, що передає мелодичні особливості тією мовою, яка була актуальна для певної епохи. Важливим феноменом є передавання звуку на письмі, який відтворювався усно: чи окремі кроки *вгору-вниз*, чи цілі поспівки, які були добре знані як мелодичні формули. Перед дослідником сакральної монодії продовжують виникати нові завдання у прочитанні її текстів, пошуку інтерпретацій, у цілісному осягненні як музичного явища. Тож важливим завданням є прочитання цієї спадщини на основі джерельних, палеографічних і текстологічних студій. Сьогодні, коли розроблені різні методи прочитання давніх нотацій, є можливість поглиблювати дослідницькі пошуки, залучаючи значно ширше коло джерел.

Знаки, перейняті з візантійського нотного письма й адаптовані до слов'янських літургійних текстів, функціонували у співній і навчальній практиці Київської Церкви. В азбуках невм XV–XVI ст. ці знаки були відібрані у певній послідовності-переліку; серед основних відзначимо паракліт, стаття, стопиця, крюк, стріла, фіта, кулизма, чашка, паук та деякі інші. Одні знаки графічно наслідують візантійські невми, зберігаючи або змінюючи своє значення, інші виникали в міру розвитку та отримували нове розуміння<sup>1</sup>. Виокремлюються знаки одностепеневі, дво-, три- і більше розспівні з умовними ритмічними тривалостями<sup>2</sup>. Власне у ранніх азбуках-переліках ці знаки не мають пояснення, як їх виконувати. Наблизитися до розуміння їхнього значення можна через лінійно-мензуральні джерела того ж століття. Особливим знаком є *фіта/тета* (у вигляді грецької літери *тети* **Ϝ**), історія якого сягає ще часів т. зв. тета-нотації, тобто

<sup>1</sup> М. Velimirovich. Russian Musical Azbuki: A Turning Point in the History of Slavonic Chant // *The Study of Medieval Chant: Paths and Bridges, East and West*. Woodbridge: Boydell 2001, p. 264.

<sup>2</sup> М. Качмар. Кулизмьяний ірмологіон: Азбука півчих знаків // *Перемишльські Архiepархіальні Відомості* XIV, 24. Перемишль 2017, с. 368–381.

перших візантійських знаків, що вживалися для означення віртуозних вокалізів-каденцій. Фіти у візантійській і слов'янській музичних системах зберегли значення напівів<sup>3</sup>. Паук має значення, близьке до візантійської формули килизма (κύλισμα<sup>4</sup>) з групи «великих іпостасей»<sup>5</sup>. Тобто це знак не простий, а формульний. У слов'янській нотації він виокремився і графічно подібний до грецької літери дельти Δ у пізніх формах запису , у ранніх – до написання грецької альфи , та входив до складу і знаменної, і кондакарної нотації<sup>6</sup>, тобто від лігатури у формі петлі, подібною до церковнослов'янської літери ук , до поєднання діагональної лінії на основі крюка. В азбуках-поясненнях пізнішого часу описано, як його співати: «А паук поется – гортан(ь) вывертнн гораздо да стат(и)»<sup>8</sup>. Походження терміну *паук* близьке до звуковисотного знака візантійської нотації уранізма οβραϊσμα  і має відношення до утворення слов'янської літери ук і префіксом *па*, що згодом «збіглося з етимологічно не близьким словом паук [...], тому й змінився графічно»<sup>9</sup>. В. Металлов підкреслює графічну подібність цього знаку до церковнослов'янської ук та збереження її у графіці написання цього знаку до кінця XV ст., подібно до збереження графіки паракліта і зміїці<sup>10</sup>. На думку Аврори Шек, *паук* не відноситься до каденційних знаків і не входить до складу поспівок, тобто є самостійним знаком, радше орнаментальним<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> Цей принцип використали у реформі церковного співу XVII ст., розробляючи поспівкову теорію за гласами, де певні поспівки, зберігаючи графічне значення, змінювали мелодичне оформлення, що створює різночитання при вивченні цих поспівок напам'ять. У візантійській невменній системі знаки не отримували різне прочитання у кожному гласі, за винятком фіт – вставних вокалізів.

<sup>4</sup> И. Лозовая. Знаменная нотация // *Православная энциклопедия*, т. 20. Москва 2009, с. 279. Правда, у слов'янській знаменній нотації є знак з подібним мовним звучанням *кулизма*, який означає каденційний зворот, тож очевидно і це слово пов'язане з грецькою лексикою.

<sup>5</sup> O. Strunk. Two Chilandari Choir Books // *Essays on Music in the Byzantine World*. N. Y. 1977, p. 222; М. Школьник. Византийские невмы Килизма и Ксерон клязма и их развитие в древнерусской традиции // *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta musicologica*. Bydgoszcz, с. 197–198.

<sup>6</sup> Т. Ф. Владышевская. *Музыкальная культура Древней Руси*. Москва: Знак 2006, с. 139.

<sup>7</sup> Н. Б. Захарьина. Из истории русского богослужебного пения // [http://ricolor.org/history/ka/ort\\_art/music/3/](http://ricolor.org/history/ka/ort_art/music/3/)

<sup>8</sup> Д. Шабалин. *Певческие азбуки Древней Руси*. Кемерово 1991, с. 55–56.

<sup>9</sup> Е. Астахина. *Музыкальная терминология русских церковных песнопений*. Автореф. дисс. на соискание ...канд. филол. наук. Москва 2006, с. 19.

<sup>10</sup> В. Металлов. *Русская симиография: Из области церковно-певческой археологии и палеографии*. Москва 1912, с. 43.

<sup>11</sup> А. Шек. Об актуальных задачах изучения мелодических формул знаменного распева // *Богословские труды* 45 (2013) 363. Авторка не погоджується з думкою В. Металлова

Сучасні дослідники кулизмяної (знаменної) нотації використовують різні методи для прочитання знаків: 1) метод статистичного дослідження (М. Бражников), який прослідковував вживаність знаків упродовж XII–XVII ст.; 2) метод порівняння безпомітної та помітної нотацій, а також порівняння знаменної та лінійної нотації (через двознаменники); 3) спостереження одного знаку-поспівки в різних гласах за різними напівами (що має на меті розв'язати питання гласу (В. Металлов, А. Кручініна)); 4) метод синхронного вивчення (вживаності знаку та його заміни)<sup>12</sup>; 5) порівняння слов'янської і візантійської нотацій (П. Преображенський, К. Флорос); 6) метод комп'ютерного аналізу транскрипції невм (А. Донеда, Й. Гаррі, І. Бахмутова). Українські медієвісти, оскільки ця нотація трапляється у джерелах до XV ст. на українсько-білоруських землях, зосереджуються на палеографії знаків, а також окремо на поспівках. До уваги беруться окремо два чинники – графічні знаки та їхній мелодичний матеріал. Словники поспівок І. Вознесенського, В. Металлова та О. Прилепи (за зразками киево-печерських піснеспівів) є основою досліджень. Виявлення мелодичного матеріалу цих поспівок у ірмологіонах київської нотації передбачено без зіставлення з місцезоташуванням їхнього графічного знаку у невменних. Звісно, питання віднайдення архетипу рукопису, який би відкрив шлях до прямої транскрипції, є складним, і не тільки для дослідників слов'янських рукописів. Тож сьогодні спробуємо зробити крок вперед у дослідженні українських джерел і безпосередньо розглянути графічний знак *паук*, його розташування у невменному та лінійно-мензуральному рукописах та зіставити їхній мелодичний матеріал.

До уваги було взято два рукописи одного століття – лінійний Львівський ірмологіон<sup>13</sup> та невменний Лаврівський<sup>14</sup>, який зберігається в Бібліотеці Народовій у Варшаві і є у доступі в інтернет-джерелі. У двох цих рукописах віднайдено канон на Вербну неділю у повному записі (ірмоси з тропарями), ба навіть закінчення ірмосів, які повторюються у тропарях,

---

про розуміння *наука* як поспівки, обґрунтовуючи це думкою М. Бражникова, який звернув увагу на зміщення складних знаків до кокиз.

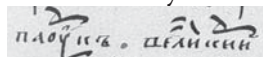
<sup>12</sup> А. Шек. Знаки «чашка полная» и «крюк с облачком» в певческих рукописях и теоретических руководствах по знаменной нотации XV–XVI вв. // *Богословский вестник* (2008–2009/8–9) 356–392.

<sup>13</sup> *Das Lemberger Irmologion: Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasynov'skyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka, Vowort Christian Hannick [= Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen 24]. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2008.

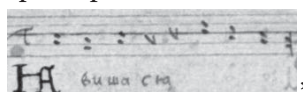
<sup>14</sup> Ю. Ясіновський. Українські та білоруські кулизмяні пам'ятки XVI століття // *Καλοφωνία* 5. Львів 2010, с. 341–342.

дають однаково неповний запис тексту лінійного і невменного рукописів. Таким чином, завдяки рукопису з лінійною нотацією можна раціонально розглядати неповний запис. Отже, маємо сприятливі обставини до зіставлення і прочитання особливостей проспівування напіву.

Канон на Вербну неділю четвертого гласу в українських ірмологіонах записаний у двох напівах – руському та болгарському<sup>15</sup>. Щодо слов'янського тексту, то він має певні локальні відмінності<sup>16</sup>. Редакція найдавніше збереженого Львівського ірмологіону Канону на В'їхання Господне (така назва записана у рукописі) була видана Інститутом церковної музики УКУ в серії *Антологія церковної монодії*<sup>17</sup>. У невменному Лаврівському ірмологіоні при зіставленні основних знаків зафіксований руський напів, що логічно, бо він є давніший. Прочитання невменних знаків у лінійно-мензуральному записі збігається у розташуванні над складами тексту: речитація звуку (стопиця, крюк), низхідний рух (стопиця з очком, подчашіє, сложитіє із запятою, палка), висхідний рух (голубчик борзий, крюк світлий, стріла), ритмічно довгі тривалості (стаття), низький звук (запята з крижем). Окремо слід розглядати каденції (кулизми) та знак паук, який відображає поспівку. Невма паук в азбуці Лаврівського рукопису зображена так:



Як бачимо, представлено дві графічні форми цієї невми: звичайна і велика. Великий паук різниться тим, що перед ним іде півкулізма (в азбуці-переліку цього рукопису записано термін «великий», а не *большой*, як у російських азбуках XVII ст.)<sup>18</sup>. В каноні на В'їхання трапляється тільки паук звичайний (присутній у піснях 1, 3, 4 та 8, натомість у піснях 5, 6, 7 та 9 відсутній). Відповідно, у фрагментах Львівського ірмологіону вимальовується характерна для цього знаку поспівка:



яка повторюється у тропарях, зберігаючи своє місце у піснеспіві: у першій пісні, на початку та в репризі (слова репризи ірмоса *явишася, пою-*

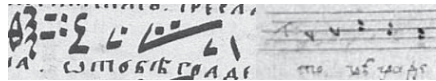
<sup>15</sup> Це свідчить про різні місцеві, а то й стилістичні інтерпретації тексту. Адже трапляються тропарі *Бог Господь*, стихири на *Господи воззвах* трьох напівів, які певною мірою різняться у характері мелодії.


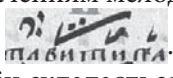
<sup>16</sup> Та нагадаємо, що мистецтво церковної монодії передбачало напівусне-напівписьмове передання традиції, тому мовленнєві відмінності зумовленні практикою усного виконання у певній місцевості. Це питання, втім, потребує детальніших філологічних досліджень.

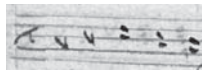
<sup>17</sup> *Канон на В'їхання Господне в Єрусалим руського і болгарського напівів з рукопису кінця 16 століття* / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський [= *Антологія української церковної монодії 2*]. Львів: Видавництво УКУ 2003.

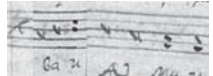
<sup>18</sup> М. Качмар. Кулізманий ірмологіон: Азбука півчих знаків.

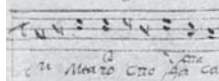
ще<sup>19</sup>, першого тропаря – *младенец, поюща*, другого тропаря *преподобних*); у третій пісні – на початку (*тогочащъ, мертвеца, людие*), у четвертій – наприкінці (*рече, людие, во сионі, вопиюща*); у наступних піснях ці поспівки трапляються у повторюваних репризних закінченнях ірмосу. Особливістю п'ятої пісні є те, що вона має фіту. Поспівка-паук використана у мелодичному нотному фрагменті в ірмосі на словах *о Тобѣ граде* (тільки в ірмосі після фіти), але у невменному немає знаку паук, є набір знаків (стопиця з очком, крюк світлий, стопиця і палка), які трапляються часто, коли в ірмологоні є подібна мелодія:




У ірмосі шостої пісні ця поспівка на словах останнього стишка *обновляється людие* у лінійному записі, у невменному рукописі не має графічного знаку паук (оскільки не закінчується на характерній довшій тривалості). У сьомій пісні ця поспівка не трапляється ні графічно у невменній, ні мелодично у лінійній нотації. Восьма пісня на словах ірмоса *поет*, першого і третього тропаря *же пѣти* збережено паук. Тропарі у лінійному і невменному мають повторюване закінчення *благословіте діла господня господода*, у другому тропарі є мелодія поспівки, але графічно є тільки *крюк* . Другий тропар має закінчення з доданими словами *і превознесите его во віки*. У дев'ятій пісні на словах ірмоса *составити* лінійного запису є мелодична поспівка-паук, у невменному записі розписана знаками, подібними за значенням мелодичних кроків – голубчик борзий, крюк світлий, дві стопиці: . У цій пісні видно, як розспівується архетип поспівки паук. Він складається з двох елементів – висхідного та низхідного







, а варіанти можуть ритмічно вирізнятися , або ж між цими елементами додаються вставні звуки (*имя Господа*)

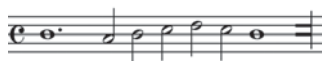


, і таких зразків є дуже багато. У невменному рукописі ці знаки відображені у такій послідовності: . Збіг невменного знаку та його розміщення у лінійному записі характеризується ритмічною фігурою, що завершується *бревісом* на звуці *a*. В інших варіантах з ритмо-мелодичними змінами використовуються інші невми,

<sup>19</sup> М. І. Качмар. Повторність як один з основних принципів розвитку в українській церковній монодії // *Музикознавчі студії* – 2013 [= Наукові збірки ЛНМА 30]. Львів 2013, с. 70–78.

які замінюють ці мелодичні кроки. До прикладу, голубчик борзий  маркує двоступеневий крок вгору, крюк світлий  – верхній звук, стопиця  – рівно, стопиця з очком  – двоступеневий низхідний крок, що в поєднанні творить поспівку *h-c-d-c-h-a*, подібну до мелодичної формули паука. Очевидно, що подібні мелозвороти не закінчуються на бревіс, тому автор не ставить в цих фрагментах знак паука. Тобто, у стишках, де ці поспівки були сталі, знак зберігався, а де видозмінені – розписувався простими знаками. Таке відчуття ритмічних особливостей і їх відмінностей у графіці невми може свідчити про осмислений запис цих піснеспівів. Трапляється ця невма-поспівка і в інших гласах, і має певні відмінності. Розглянемо їх різновиди за розміщенням у невменному рукописі та їх лінійних транскрипціях. Як вище згадувалося, є *два види* цієї невми: паук і паук великий.

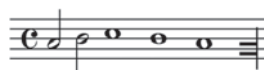
З наступної *таблиці* видно, що великий паук у другому гласі передається транскрипцією



і повторюється у четвертому та шостому гласах при відповідній графічній невмі. Звичайний паук поширений у четвертому гласі і записаний у різних ключах



та збережений за поспівкою. У шостому гласі ця поспівка найбільше використовується у різних мелодичних варіантах. Перша



з четвертого гласу, друга



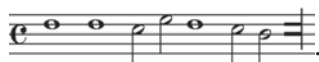
з новою поспівкою, третя повторює першу на іншій висоті



четверта, паук великий



повторює з гласу 2 на іншій висоті, п'ята є варіантом четвертої



У восьмому гласі мелодія поспівки ритмічно видозмінена.



<i>Пришествовав ото Діви</i>	гл. 2 пісня 4		
<i>Во пещи огненою</i>	гл. 2 пісня 8		
<i>Тайну преславиу</i>	гл. 2 пісня 9		
<i>Недоумієт всяко</i>	гл. 2 пісня 9		
<i>Точаще несікомий</i>	гл. 4 пісня 3		
<i>Пожеру ти</i>	гл. 4 пісня 6		
<i>Сечіноме те січемо</i>	гл. 6 пісня 1		
<i>Помощенико</i>	гл. 6 пісня 1		
<i>Видите видите яко</i>	гл. 6 пісня 2		
<i>Вонеми небо</i>	гл. 6 пісня 2		
<i>На недвижимоме Христе</i>	гл. 6 пісня 3		
<i>Утверди Господи</i>	гл. 6 пісня 3		
<i>Возопихо восєми серцєми</i>	гл. 6 пісня 5		
<i>Ко пловуцу звіре</i>	гл. 6 пісня 6		
<i>Согрішихомо</i>	гл. 6 пісня 7		
<i>По закони отечи</i>	гл. 6 пісня 8		
<i>Егоже вои небесе</i>	гл. 6 пісня 8		
<i>Не ридай мене мати</i>	гл. 6 пісня 9		
<i>Странєствия владєчени</i>	гл. 6 пісня 9		
<i>Бєзсімене зачатие</i>	гл. 6 пісня 9		
<i>Водени звіри</i>	гл. 8 пісня 3		

Таким чином, можна говорити про гласову характеристику цієї поспівки і продовжувати розглядати інші знаки-поспівки: дуду, тряску, ключ, фіти, які графічно добре виявляються у записі. Це дає можливість предметно розглядати транскрипції київської ноти невменного нотопису від знаків-поспівок до простих знаків. Слід звернути увагу на розташування мелодичної формули в окремих складах, словах, фразах. А також враховувати варіанти, які виникали у зв'язку з усним проспівуванням тексту. Значна

кількість знаків паук свідчить про добре збереження проспівування мелодії на певний текст з точністю до складу. Саме поспівки є таким інтонаційним матеріалом, який добре зберігається у пам'яті, на відміну від декламаційної просодії, коли на один склад може припадати від одного до трьох звуків. Такими ж стійкими можуть бути і каденції – кулизи у графіці невм<sup>20</sup>.

Зміни в нотації можуть свідчити як про певні перемини в напіві, так і про його збереженість чи навіть вдосконалення самого запису. Якщо ж кулизмянний запис був витіснений квадратною нотою і це відбувалося впродовж одного століття, то, очевидно, що мелодії напівів не могли кардинально відрізнятись. Проблема ж полягає у віднайденні прототипу рукопису, який відображав би одну традицію співу, і ця проблема існує в інших дослідників середньовічної монодії. Прочитання Канону на В'їхання у Єрусалим у двох нотаціях підштовхує до переконливого припущення про його відтворення в двох ірмологіонах одного століття, свідчить про тяглість однієї півчої традиції. Тому цілком можливо, що не слід так міцно триматися знаменного запису і шукати відповіді на його прочитання тільки у пізніших його редакціях на московських землях. Мислення поспівками притаманне і візантійській, і латинській, і слов'янській сакральним монодіям, а їх фіксація на письмі може мати як різночитання, так і спільні риси. Музичний запис пізнішої доби залежав від мислення інтрепетаторів того часу. І, можливо, нові варіанти піснеспіву, які виникали у XVII ст., вимагали нових елементів у нотації. На думку Трайтлера, ці окремі мелодії були адаптовані до двох-трьох текстів, записаних у джерелах<sup>21</sup>. Очевидним є те, що одні мелодії були стійкими перед тим, як вони записувалися, інші ж продовжували видозмінюватися після запису.

Виявлення зв'язків між записом піснеспівів у кулизмянному та лінійному ірмологіонах одного століття з однієї території (українсько-білоруських земель) є на часі, оскільки лінійні рукописи вже досить добре систематизовані, що сприяє кращому пошуку репертуару для аналізу. А використання семіологічного методу, який успішно застосовують дослідники григоріанського хоралу при зіставленні невменного і лінійного записів, є переконливим для впровадження його і до наших джерел, як і доброю перспективою для вивчення нотації як феномену фіксації музичного мислення.

<sup>20</sup> М. Антонович. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // М. Антонович. *Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики*. Львів 1997, с. 39–55; див. також: М. Качмар. Selected Features of Music Notation in Neumatic Manuscripts of Kyivan Metropolis from the XVIth century // *Roczniki Teologiczne LXV*. Lublin 2018, p. 57–68.

<sup>21</sup> L. Treitler. Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant // *The Musical Quarterly LX* (1974/3/July) 333–372; Ю. Ясіновський. Питання музичної форми у піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби) // *Українська музика* (2012/2) 41–51.