

Марія Качмар (Львів)

**СТИХИРА НА РІЗДВО ХРИСТОВЕ
ДНЕСЬ ХРИСТОС ВО ВИФЛЕЄМІ
(музично-аналітичні спостереження)**

Празник Різдва Христового – одне з найвеличніших свят у календарному році. Слова з Євангелія *Слава во вишніх Богу і на землі в людях благовоління* (Лука 2, 14) є лейтмотивом гимнографічних текстів. Як відображається «небесне» і «земне» у музичному тексті? Як слова утворюють семантичний контекст і відображаються в музичній структурі піснеспіву, що розгортається за принципами поетичного, ораторського мистецтва? Поетика вербального тексту в гимнографії може проявлятися через семантику окремих слів, наприклад, рух мелодичної лінії вгору на словах «небеса», «восходити». Поетика може відобразитися й у структуруванні музичного тексту та його взаємодії з богословським змістом.

У давній сакральній монодії організуючим компонентом є також осмогласся – музична система, за якою групуються піснеспіви. Принципи формотворення як одного піснеспіву, так і їх об'єднання у цикл також проявляються через певну ладову організацію як систему функціональних зв'язків між опорними і неопорними тонами. Церковна монодія дає можливість прослідкувати розвиток ладових особливостей від рецитуння одного звука з оспівуванням сусідніх до розвинутої системи ладо-інтонаційних зв'язків, що відображається у фонічній «грі» звуків, організований за принципом повторності¹. Існує й інший тип організації, що проявляється у поєднанні різних гласів. Очевидно, це й сприяло міграції поспівок з гласу в глас при збереженні чи зміні їх ладового нахилу. Ці поспівки, або так звані мелодичні формули, є «темами» (у візантійському теоретичному дискурсі), музичними моделями, що творять інтонаційний словник піснеспівів.

Цікавим зразком є стихирини осмогласні, де зміни гласу відбуваються всередині одного напіву. У звуковисотній організації початковий глас

¹ Н. Серегина. О некоторых принципах организации знаменного распева // *Проблемы музыкальной науки*, вып. 4. Москва 1979, с. 185; Л. Корній. *Історія української музики: від найдавніших часів до XVIII ст.*, ч. 1. Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць 1996, с. 164.

повторюється в кінці піснеспіву, тобто відбувається закріплення інтонації за принципом повторності як музичної системи. Чергування різних гласів у стихирних циклах свідчить про поєднання повторності і контрасту як головного принципу музичної форми, що є ознакою розвинутого музичного мислення². Дивним чином ладова зміна як «контрастний принцип розвитку» закладена у гласовості богослужінь добового кола й зустрічається навіть в одному піснеспіві. Що ж стає поштовхом до використання такої зміни усередині не тільки богослужіння чи циклу, але й одного піснеспіву?

Цікаво, що в трактаті Августина «Про музику» мистецтво *модуляції* пов'язано з мірою (від лат. *modus*). Це означає, що форма в Середньовіччі усвідомлювалась як категорія міри, тобто числа³. Отже, симетрія була основою творення композиції. Як знайти цей зв'язок між структурою і ладовою зміною? У Середньовіччі кожен іхос (глас) мав основну мелодичну лінію, яка складалася з певних *інтонаційних* формул, що використовувалися впродовж усього піснеспіву. Якщо в піснеспіві виникає зміна гласу або мелодії, то для цього, крім невм, використовувалися окремі позначення, що описувалися різними термінами: у давніх греків – *метабола* (зміна), у візантійців – *фтора*, *паралаге*⁴, у слов'ян – *мутація*⁵, «*странний*» *голос*⁶. У давній музиці не йдеться про модуляцію в класичному розумінні⁷, хоча

² Н. Захарьина. Эволюция композиции древнерусских песнопений-осмогласников знаменного распева в XII–XVII вв. // *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*: Сб. науч. тр. Санкт-Петербург 2002, с. 187.

³ А. Лосев. *История эстетических категорий*. Москва: Искусство 1965.

⁴ *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views that Some Hold about It (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120, July 1458)* / ред. D. E. Conomos [=Monumenta musicae byzantinae. Corpus scriptorum de re musica, т. 2]. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, с. 49.

⁵ Поняття *мутація* (лат. *mutatio* – зміна) виникло у практиці сольмізації, при вправленні в переході від гексахорду до гексахорду чи за межі одного звукоряду, тобто «транспонуючий» сольмізації (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ред. Stanley Sadie. London 1980, т. 12, с. 212; О. Цалай-Якименко. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII ст.) // *Українське музикознавство*, вип. 9. Київ 1974, с. 197–224; її ж: «Літерні поміти» російських співацьких рукописів XVII століття – різновид київської релятивної нотації // *Записки НТШ*, т. 232: *Музикознавчі праці*. Львів 1996, с. 40–57).

⁶ Для середньовічної теорії музики різновид *метаболи* між сі-бемоєм і сі-бекаром був поширеним явищем. Термін «*странний*» *голос*, очевидно, походить із теорії середньовічних ладів *tonus peregrinus* – чужий тон, мандрівний, який не входить у стандартний набір формул (пор.: Dr. M. Lundberg. *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and Its Use in Polyphonic Music*. Farnham, U. K.: Ashgate 2011, с. 20).

⁷ На думку теоретика Юрія Холопова, «*странные*» *голоси* в порівнянні із західноєвропейською системою мутації і грецькою системою *метаболи* є швидше «засобом

термін *modulation* використовувався в теорії ладів уже здавна⁸. Це могло відбуватися як через зміну ладу при збереженні обсягу мелодії, так і через вихід за межі звукоряду при збереженні ладу; зі зміною ступеня всередині звукоряду, а також зміни у комбінації тетраходів⁹. Внаслідок такої зміни і виникали нові іхоси (гласи). Наприклад, у найдавнішому візантійському музично-теоретичному трактаті Ἐπιπολίτης (Святоградець) є відомості щодо утворення серединних варіантів гласів: «серединні іхоси – фтори, тобто модуляції»¹⁰. *Варіантами* (фторами) вони називаються тому, що початок є в іншому гласі, а закінчення має бути в особливих ладах з обов'язковою каденцією (*каталексіс*), й аж опісля повернення до початкового іхоса: тобто відбувається короткий неочікуваний перехід в інший глас і далі – повернення в основний. У протекоріях ширше йдеться про явище фтори: «фтора – зміна мелосу, зміна іхоса й повернення. Але не просто модуляція, а зміна й характеру виконання»¹¹.

Як зберігалася «модуляція» впродовж століть у візантійській традиції і передавалася від візантійських, слов'янських джерел до українських ірмологіонів? Серед розмаїття піснеспівів на сьогодні їх чимало знайдено в рукописах XVI ст. Одним із таких особливих піснеспівів є стихира на хвалітех *Днесь Христос* 2 гласу, що виконується перед Великим славословієм і містить мутацію (зміну ладу). У мелодії піснеспіву **п'ять разів** відбувається мутація на тон угору. Таке багатократне використання ладової зміни пов'язане, мабуть, з естетичним переданням урочистості свята

розцвічування основної форми, що сприймалося не як модуляція (відхилення) в сучасному розумінні, а як виконавська манера, що не змінювала ладової сутності мелодії» (Ю. Холопов. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // *Проблемы дешифровки древнерусских нотаций*. Ленинград: ЛГИТМиК 1987, с. 126).

⁸ З лат. *modulare* – співати, *modulatos* – розміреність, *modulator* – співак, *modulatione* – рух. «При спробі з'ясувати конкретніше зміст терміна «модуляція» виявляється, що обсяг поняття модуляції та діапазон його застосування у середньовічних авторів незрозумілий: від доброї бесіди, людського ридання аж до кружляння небесних світил. Найчастіше ж стосовно власне музики модуляція, зокрема й модуляція голосу, розумілися як спів, «ведіння» голосу, інтонування, рух музики в часі, зумовленість музичного твору часовим чинником» (В. Золочевський. *Про модуляцію*. Київ: Музична Україна 1972, с. 252).

⁹ Ю. Арнольд. *Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа*, вып. 1. Москва: Ред. ж-ла «Православное обозрение» 1880, с. 126; И. Вознесенский. *О церковном пении Православной греко-российской Церкви. Большой и малый знаменный распев*, вып. 1. Рига: Эрнст Платес 1890, с. 68–69.

¹⁰ J. Raasted. *The Hagioropolites: A Byzantine treatise on musical theory*. Copenhagen: Paludan 1983, с. 14–15.

¹¹ Е. Герцман. *Петербургский теоретикон*. Одесса: Вариант 1994, с. 282.

й образного відчуття небесного і земного світу, що трапляється й у догматику 2 гласу, де порівнюються образи Старого і Нового завіту¹²:



Текст стихирі *Днесь Христос* має три частини:

1 ч. *Денесь Христос в Вифлееме**
*раждається от Девыца**,
 Денесь Безначальный начало приємлете*,
 и Слово плоте бываєте*;

2 ч. *Силы небесныя радуются**,
 и земля со человеки веселиться*,
 Волсви Владичице дары приносяте*,
 Пастыри Рожденному дивятся.*

3 ч. *Мы же [розспів]**
 неперестанено *вопиемо**:
*Слава во вышнеихо Богу**,
 и на земли *миро**,
*Во человецехо благоволение!**

У першій частині розкривається богословський зміст свята, у другому – дія, що відбувається навколо, у третьому – прослава *Слава на висотах*. Ці слова перегукуються з ключовими топосами празника Різдва і проспівуються в однойменній стихирі 6 гласу¹³:



У тексті зустрічаються склади з елементами хомонії: денесь, ото, плоте, приносите, дивятеся, неперестанено, вишнеихо, миро, человецехо, що характерно для нотолінійних ірмолоїв до середини XVII ст. Для детального

¹² *Догматики вісьмох гласів з рукопису кінця XVI століття* / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський [=Антологія української церковної монодії, вип. 3]. Львів: ЛБА 2002, с. 8.

¹³ Любачівський ірмологіон 1674 р., арк. 271 зв. (ЛІМ, Рук. 103). Ця стихира проаналізована нами у статті: М. Качмар. Сучасний науково-аналітичний інструментарій вивчення піснеспівів сакральної монодії // *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2012, с. 136–148.


аналізу напіву обрано ранній зразок із Супрасльського ірмологіона 1598–1601 рр.¹⁴, оскільки тут чи не найбільше вжита ладова перемінність – п'ять разів¹⁵. Ладова зміна відбувається переважно на тон угору:



ДЕ-НЕ Хри-ТО во ВИФ-ЛЕ-Е-МЕ РА-ЖА-ЕТ-СЯ У-ТО ДЕ-ВИ-ЦА
 ДЕ-НЕ БЄ-НА-ЧА-Л-НЫ НА-ЧА-ЛО ПРИ-ЕМ-ЛЕ-ТЕ И СЛО-ВО ПЛО-ТЕ БЫ-ВА-Е-ТЕ
 СИ-ЛЫ НЕ-БЄ-НЫ-А РА-ДЪ Ю-ТЕ-СЯ
 И ЗЕМ-ЛЯ СО ЧЕ-ЛО-ВЪ-КИ ВЕ-СЕ-ЛИ-ТЬ-СЯ
 ВО-СВИ ВЛА-ДН-ЧИ-ЦЕ ДА-РЫ ПРИ-НО-СЯ-ТЕ
 ПА-СТЫ-РИ РОЖ-ДЕ-НО-МЪ ДН-ВЪ-ТЕ-СЯ
 МЫ ЖЕ
 НЕПРЕСТА-НЕНО ВОПН-Е-МО СЛА-ВА ВО ВЫШЕ-НЕ-И-ХО БО-ГЪ
 И НА ЗЕМ-ЛИ МЫ-РО ВО ЧЕ-ЛО-ВЪ-ЦЕ-ХО БЛА-ГО-ВО-ЛЕ-НИ-Е

¹⁴ НБУВ, I, 5391, арк. 490. У Супрасльському ірмологіоні ладова перемінність спостерігається частіше, ніж в інших рукописах, зокрема у 2, 5, 6 гласах і в різних жанрах: сідалих, ірмосах, стихирах, догматиках, антифонах, подібних стихирам.

¹⁵ У Львівському ірмологіоні кін. XVI ст. мутація вжита лише тричі з поверненням до основного ладу – на словах *ото Девіца* (перший рядок), *слово воплоть* (другий рядок), *радуются* (третій рядок); див.: *Das Lemberger Irmologion. Die Älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / ред. і вступна стаття Юрій Ясіновський; транскрипція і комент. Кароліна Луцка [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe B: Editionen, Bd. 24]. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2008, арк. 80.

У напіві зіставляється квартова поспівка мінорного нахилу *g-c* і мажорна терція *c-e* з оспівуванням тону *c*. Така ладова перемінність асоціюється з грою світла і тіні, небесної і земної радості. В першому розділі два мелодичні рядки повторюються з незначними змінами у мелодиці. У другому переважає дрібніший поділ, мелодія повторюється з каденційними тонами *d+d+g+d*. Кожен мелодичний рядок ділиться на два мотиви – низхідний і висхідний. В основі висхідного є поспівка , яка підкреслює дію на словах *радуються, веселитесь, дивяться*. Тільки за третім разом вона звучить з мутацією без *сі-бемоля*. Ця характерна інтонаційна поспівка концентрує в собі тематичний матеріал, мотивно розвиваючись у кожному з рядків. Яскравий прояв каденції у цьому розділі сприяє дробленню віршової структури тексту і стрункості музичної побудови.

Третій розділ розпочинається з кульмінації – розспіву на словах *Ми же*, що є характерним для празничних стихир у прикінцевих розділах. Зокрема, у стихирах 6 гласу на Благовіщення є фіта на слові *радуїся*, а в стихирі Йоанові Златоустому – на слові *мир*¹⁶. У цьому ж третьому розділі чотири останні стишки об'єднуються у два мелодичні рядки, де мутація розміщується у середині рядка:

*непрестанно воцїем: *Слава в вышних Богу,*
и на земли мир, *Во человекцех благоволенїе!**

У третьому розділі повторність проявляється на двох рівнях – віршовому, утворюючи структуру *a+a₁*, та узагальнення цілого піснеспіву – повторюючи мелодію з першого розділу, що наближує цей зразок до форми з рисами тричастинності.

Виділені в тексті слова містять мутацію у варіанті київської ноти. Засобами мутації:

- підкреслюються важливі слова¹⁷: *раждається, слово воплощается, силы небесныя, воцїем: слава в вышних, мир, Во человекцех*;
- на межі рядків (закінчення попереднього і початку наступного) з'являється риторичний прийом *анадіплозіс* у мелодичному напіві: *Слово воплощается, Силы небесныя, дивятся і Мы же*;
- на кульмінації піснеспіву появляється мелізматичний розспів *Мы же*.

¹⁶ Див.: М. Качмар. Сучасний науково-аналітичний інструментарій, с. 143–145.

¹⁷ Про поетику виразовості слів, фраз у гимнографії див.: Н. Сиротинська. *Перло мно-гоцінне: Музично-поетичний світ богородичної гимнографії*. Львів 2014, с. 232–248.

Тож у першому розділі мутація відбувається наприкінці рядків, у другому – як обрамлення розділу, у третьому – в середині рядків. Цікавим є те, що відбувається повернення до основного ладу при завершенні піснеспіву. У теоретичних посібниках із візантійської нотації правило використання фтори виписувало мутацію в інший лад, а після її проведення – обов'язкове повернення в основний глас. У трактаті Ἀγιολογίτης фтори називаються *варіантами* ще й тому, що початок є в іншому іхосі, а закінчення має бути з обов'язковою каденцією, – й аж опісля повернення до початкового іхоса. У протееоріях ширше йдеться про явище фтори: «Фтора – зміна мелосу, зміна іхоса й повернення. Але не просто модуляція, а зміна й характеру виконання», «часткова модуляція з гласу в глас»¹⁸. Візантійський теоретик і композитор Мануїл Хрисафа (XV ст.) стверджував, що фтора має власний напів, який триває до каденції¹⁹. Цей напів можна впізнати в іншому гласі за каденцією і розділом музичної форми, що підкреслює драматургію піснеспіву. Наприклад, у кінці піснеспіву цей розділ може слугувати своєрідним мелодичним доповненням. Звідси випливає, що фтора бере участь у творенні піснеспіву. В трактаті Мануїла Хрисафи у шістьох основних правилах для співака і творця, який повинен уміти компонувати, наслідувати, але не копіювати, а також аналізувати, співати й записувати інші піснеспіви, йдеться також про фтору: «*thesis* і *phthora* використовуються в мистецтві співу і в техніці»²⁰. А *тезис* – це «об'єднання знаків, що творять мелодію. Як літери утворюють слово складами, так і знаки звуків утворюють мелодію»²¹. Очевидно, йдеться про техніку компонування піснеспівів.

Розглянемо ладову зміну в тексті стихири Σήμερον ὁ Χριστός (Днесь Христос) з грецького Стихираря XII ст. Мутація записана мартиріями наприкінці таких рядків: у кінці першого рядка – мартирія другого іхоса, в кінці третього – плагального другого (тобто 6-й), у кінці п'ятого, шостого – знову другого гласу, і в кінці – знову плагального другого іхоса.

1. Σήμερον ὁ Χριστός ἐν Βηθλεὲμ γεννᾶται ἐκ Παρθένου· Μ2
2. σήμερον ὁ ἄναρχος ἄρχεται,
3. καὶ ὁ Λόγος σαρκοῦται· Μπλ2
4. αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν ἀγάλλονται,
5. καὶ ἡ γῆ σὺν τοῖς ἀνθρώποις εὐφραίνεται· Μ2

¹⁸ Е. Герцман. *Петербургский теоретикон*, с. 66.

¹⁹ *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios* / ред. D. E. Conomos [=Monumenta musicae byzantinae. Corpus scriptorum de re musica, т. 2], с. 245–246.

²⁰ Там само, с. 47.

²¹ Там само, с. 19.

6. οἱ Μάγοι τὰ δῶρα προσφέρουσιν· M2
7. οἱ Ποιμένες τὸ θαῦμα κηρύττουσιν·
8. ἡμεῖς δὲ
9. ἀκαταλάστως βοῶμεν·
10. Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ
11. καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη,
12. ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία M*пл 2.

Мутація прослідковується власне у мартиріях. Порівнюючи з ірмолойним варіантом, мутація збігається на межі третього і четвертого рядків у словах *Слово воплощается* (καὶ ὁ Λόγος σαρκούται). У візантійському напіві відбувається мутація у плагальний другий іхос, в ірмолойному – мутація на тон вниз у бемулярний звукоряд.

У Стихирарі XII ст. та Ірмолої XVI ст. спостерігаємо різночитання в тексті: *начало приемаете* – починається, *плоте бываеть* – воплощается:

1. Денесь Христос в Вифлеемѣ раждается ото Дѣвы,
2. Денесь Безначальный начало приемаете,
3. и Слово плоте бывае;
4. Силы небесныя радуются,
5. и земля со человекѣки веселяется,
6. Волъсви Владыцѣ дары приносят,
7. Пастырие Рожденному дивятся.
8. Мы же [розспів]
9. непрестано вопием:
10. Слава во вышениихо Богу,
11. и на земли миро,
12. Во человекѣцех благоволеніе.

Загальна структура тексту – 12 стишків, котрі, як і в грецькому варіанті, відзначені серединними крапками. Мелодичні розспіви позначаються знаками фіти, зміїці на словах *Мы же* і в кінці *благоволение*. Кількість знаків речитації – *стопиць* свідчить про перевагу речитативної мелодики, з пожвавленням мелодії у каденціях. Пізніший рукопис свідчить про більшу розспіваність тексту в середині рядка, зменшується кількість стопиць (з 53 до 27), натомість переважають двоступеневі знаки, що збігається з висновками статистичного аналізу за Максимом Бражниковим²². При порівнянні двох невменних рукописів слов'янської нотації – XII і XVI ст. –

²² М. Бражников. *Русская певческая палеография* / ред. Н. Серегина. Санкт-Петербург: РИИИ, СПбГК 2002, с. 76.

знаків мутації не спостережено, але, можливо, при усному виконанні вона існувала. Знаки мутації були виявлені вже у текстах XVII ст., з виникненням літерних поміт. Про мутацію як явище згадується лише у трактаті XVII ст. *Ключ разумения* Тихона Макара'євського – розділ «О странных голосах»: «Здѣже отказуѣт о странных голосах, а ще гдѣ в російском пѣніи прилѣчится странных голосов еже есть отѣна»²³. На сторінках цієї теоретичної праці у зразках до стихири *Днесь Христос* виписана тільки одна мутація, а саме – наприкінці піснеспіву²⁴:



На слові *благоволеніє* мутація у знаменній нотації позначена *крижем* при літерній поміті ліворуч знизу. Записавши цей уривок у ключі *соль*:



отримаємо зміщення на тон униз, з опорного тону до на опорний тон *сі-бемоль*. Порівняймо цей уривок з аналогічним піснеспівом із Супрасльського ірмологіона:



Основним ключем на початку був *бемолярний* – із *сі-бемолем*, на словах *мир во чоловіцех* – мутація на тон униз і повернення до *бемолярного* звукоряду з каденційною опорою на тоні *сі-бемоль*. Тож у двох фрагментах розміщення ладової мутації збігається.

Отже, ладова змінність (фтора, мутація) може використовуватися не тільки як суто музичний фактор для запису ладотональних змін, але й для підкреслення семантики слів та літургійного тексту, а також як композиційний прийом у піснеспівах XII–XVI ст. Це свідчить про високий

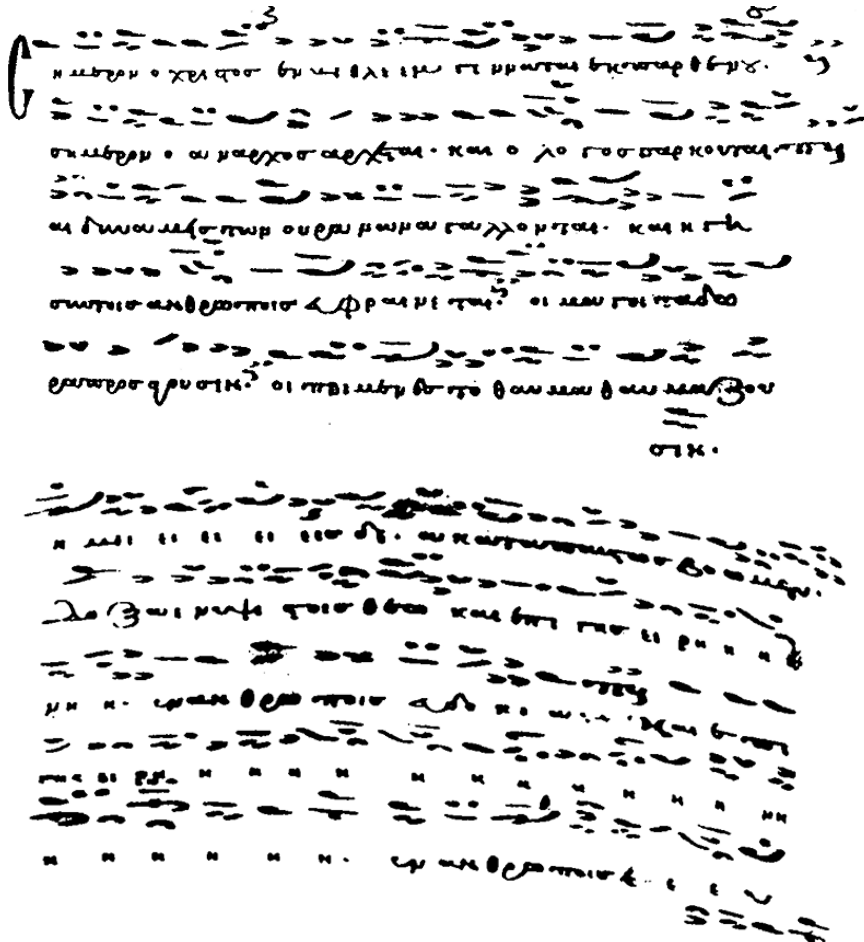
²³ «Ключ» Тихона Макарьевского [Электронный ресурс] // *Рукописные собрания. Фонд 379. Собрание рукописных книг Д. В. Разумовского, библиотека Троице-Сергиевой Лавры.* Москва [http://old.stsl.ru/manuscripts/f-379/2], арк. 80 зв.

²⁴ Там само, арк. 83 зв.

мистецький рівень сакральної монодії, багатомісний процес формування засобів музичної виразності якої був сутністю професійного мистецтва на різних етапах його розвитку.

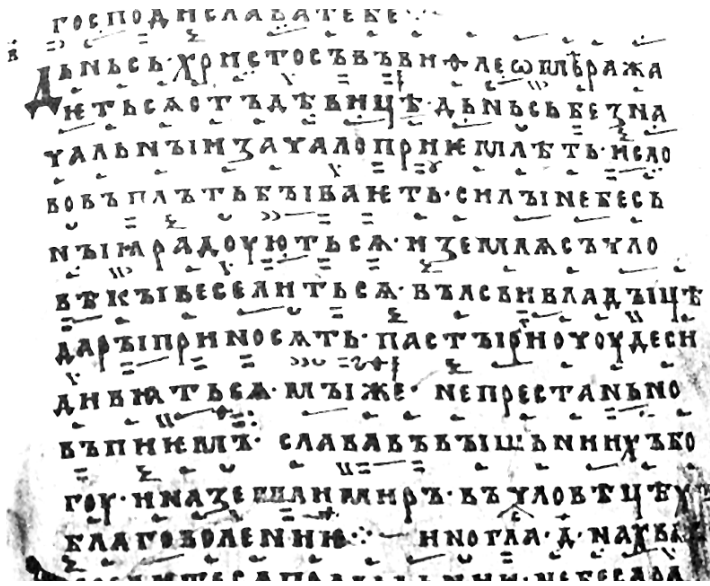
Додаток

Стихира *Днесь Христос* із грецького стихираря XIII ст.²⁵:

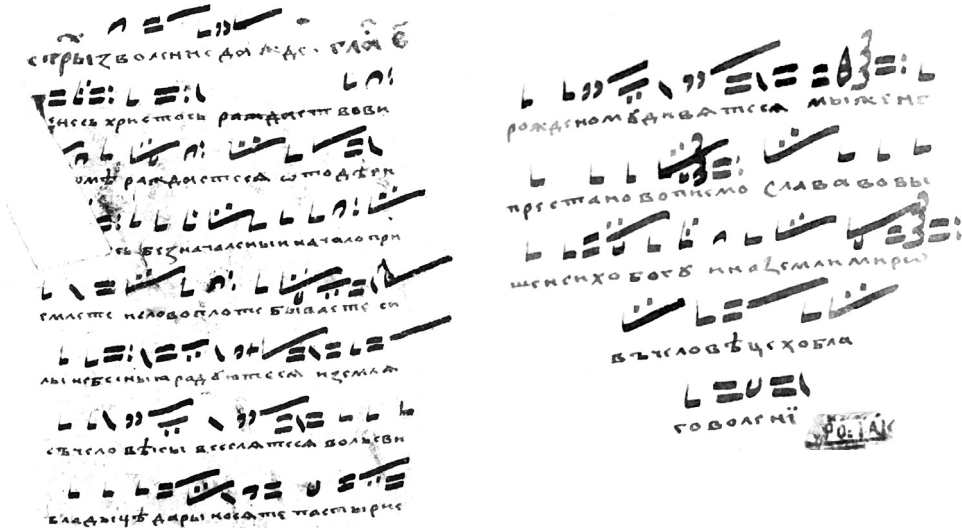


²⁵ *Sticherarium. Reproduction integrale du Codex Vindobonensis Theol. Gr. 181 (Facsimiles)* / ред. G. Hoeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz. Copenhagen 1935, арк. 95–95 зв.

Стихира Днесь Христос із руського стихираря XII ст.²⁶:



Стихира Днесь Христос із Львівського кулізьяного ірмологіона XVI ст.²⁷:



²⁶ *Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum: Pars Principalis, pars Suppletoria* ред. N. Schidlovsky [= MMB, 12]. Hauniae 2000, арк. 88.

²⁷ ЛІМ, Рук. 79, арк. 27–27 зв.

Стихира Днесь Христос із Супрасльського ірмологіона 1598–1601²⁸:

Днесь ^иХристос ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи.

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

Христос Боже ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

иже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи ^ииже ^исхоуи

²⁸ НБУВ, 1, 5391, арк. 490 зв.

Стихира Днесь Христос із Львівського ірмологіона кін. XVI ст.²⁹:

Ви фариста зо сто фд. ѿ гла б...

Агиса христово вифлеємъ раба божия иже родиши

ца агиса свѣта чина чалостра

стиса твоего племени ва с твоемъ

тѣхъ нилъ фа фд. ѿ гла стая рече слово

. Ии бс ес мѣ ста болши славы божии,

²⁹ Das Lemberger Irmologion (MB 50), арк. 80.