Марія Качмар (Львів)

ФІТА У ПІСНЕСПІВАХ ЧАСІВ ЦАРСЬКИХ ВЕЛИКОЇ П'ЯТНИЦІ

Спів і музика віками супроводжували церковні богослужіння, емоційно доповнюючи і збагачуючи гимнографічні тексти. Піснеспіви Великого посту, а головно Великої п'ятниці вводять виконавця і слухача у стан роздумів над Страстями Христовими. У богословських текстах підкреслюється смуток, розпука, плач, а в кульмінаційні моменти сенс окремих знакових слів доповнюється ще й розлогими мелодичними розспівами. Царські часи, основу яких складають псалми та 12 тропарів-стихир, отримали свою назву за їх особливо урочисте виконання у присутності візантійського імператора. Тому й виконувалися не впродовж добової служби, як це зазвичай практикувалося у монастирях, а один за одним разом з біблійними читаннями[1].

У давніх рукописах віртуозні вокалізи на письмі передавалися в невменних записах через особливий знак, що має чітке графічне окреслення у вигляді грецької літери тета (фіта) — ҂[2]. Його сутність, ймовірно, походить від грецького слова θέμα на означення музичного вступу, ладу, як і окремого невменного знаку тезис (його ще називали *тематізмос* серед групи окремих розспівних знаків Великих іпостасей). Отож тета / фіта є особливим віртуозним вокалізом імпровізаційного характеру, який передбачає мелізматичне розспівування окремих складів.

Очевидно сам спосіб такого мелодичного проспівування складів є значно давнішого часу, джерела якого сягають старогебрайських часів і первісних християн (напр., алілуарії), а писемна фіксація зберегла цю

[1] Згадки про таке єрусалимське богослужіння сягають IV ст. Цікаво, що перші гимнографічні тексти збереглись у перекладах ранніх вірменських і грузинських, і лише згодом у грецьких, а з XVI ст. і в слов'янських текстах. Виконувались часи перед великими празниками (Різдво Христове, Богоявлення, Велика П'ятниця); див.: Ю. Шлихтина. Тропари царских часов: история цикла: на материале армянских, грузинских, византийских и славянских богослужебных рукописей IV–XIII вв. // *Гимнология*, вып. 3: *Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад*. Москва: Прогресс-Традиция 2003, с. 30–38.

[2] Вимова літери фіта на сході Візантії наближалася до звуку **ф**, а на заході — до **т**.

віковічну вокальну традицію. Мелізматичні фрагменти вкладались у різні піснеспіви й виокремлювали певні богословські топоси. Завдяки музичному оформленню ці фрагменти ставали «структурними орієнтирами в побудові форми напіву [...], простір якого може звужуватися і розширюватися [...], їх роль — виставлення мелодичних акцентів»[3]. Важливість цих мелізматичних фрагментів описана, зокрема, у грецькому трактаті Мануїла Хрисафи з XV ст., де при створенні нових піснеспівів мелодії фіт зберігалися[4].

Фітні піснеспіви та їх графічні форми зафіксовані вже у найдавніших слов'яно-руських кулизмяних рукописах — стихирарях, мінеях, тріодях, кондакарях. Мелізматичні напіви збереглися передусім у піснеспівах служб двунадесятих празників і фіксуються як у давній кулизмяній нотації XII–XVI ст., так і в київській лінійно-мензуральній з кінця XVI ст. Таким чином, півча традиція у слов'янських рукописних пам'ятках впродовж віків передавалася усно і на письмі.

Репертуар піснеспівів Царських часів страсного тижня не так часто трапляється в нотолінійних ірмологіонах, як наприклад піснеспіви інших чинів цієї найдраматичнішої сторінки життя Ісуса Христа — страсні антифони, напіви Єрусалимської утрені, Великої суботи. Щодо мелізматичних фрагментів, то власне страсні антифони найбільше рясніють фітами різних гласів, тож їх можна назвати своєрідною енциклопедією цих напівів. У Великих часах збереглися записи рідкісних фіт — кобила і хабува. Як зазначає Вікторія Зінченко, сам знак фіти може бути присутнім у записі мелізмів або ж ні. Є фрагменти, де мелодичний зміст фіт розкритий — над окремими складами виписано багато ноток, але саме визначення, що це фіта, відсутнє (переважно, в октоїхах). Тоді як стихири і страсні антифони наповнені фітами-знаками без їх мелодичного розкриття[5]. Можливо, в Октоїху, де головним орієнтиром є гласова система, ці мелізми завчалися як моделі певного гласу. А в стихирах Тріоді чи Мінеї, де гласи постійно і безсистемно змінюються, були тільки вказівки, де слід співати вивчену мелізматичну модель певного гласу.

[3] Як пише Наталія Серьогіна у вступній статті до підготованої нею до друку праці Максима Бражникова *Лица и фиты знаменного распева: Исследование.* Ленинград: Музыка, 1984, с. 8.

[4] Ch. Troelsgard. Thirteenth-Century Byzantine Melismatic Chant and the Development of the Kalophonic Style // *Paleobyzantine Notations* III: Acta of the Congress Held at Hernen Castle, Leuven – Paris: Peeters 2004, p. 67–90.

[5] В. А. Зинченко. *Фиты Октоиха в украинском церковно-монодийном пении конца XVI – первой половины XVIII веков* / Автореферат канд. дис. Київ 2013, с. 10.

Повний запис нотами і знаками вимагав від писаря особливої уваги та міцних знань пісенного репертуару.

Для спостереження над фітами у піснеспівах Царських часів Великої п'ятниці нами були відібрані наступні рукописи: Хіландарський стихирар XII ст. № 307 за публікацією американського лінґвіста Романа Якобсона[6], Лаврівський невменний ірмологіон XVI ст. в нашій публікації[7], а також рукописний Межигірський ірмологіон з близько 1649 року, що дає можливість точного прочитання мелодичного змісту цих фіт (НБУВ, Універс. 20 М., арк. 300–302 зв.). Подаємо інципіти цих стихир[8] за Межигірським ірмолоєм:

час 1, глас 8 *Яко овеча на заколенїе*
час 3, глас 8 *Страха ради июдейска, Прежде честнаго ти креста* (дві стихири)
час 3, глас 5 *Влеком ко кресту*
час 6, глас 5 *Прийдѣте Христоносніи людїе*
час 9, глас 7 *Ужас бѣ видѣти*
час 9, глас 2 *Єгда на крестѣ.*

У Лаврівському ірмолої на арк. 115 зв.–118 знаходяться саме ці сім стихир, а у Тріоді цвітній львівського видання 1642 р. їх дещо більше. При кожному піснеспіві у кулизмяному і лінійному ірмологіонах є ремарки "антиф.[он]". У Тріоді пояснюється: «и паки той же другїй ликъ без припѣла» (арк. 105); тож, очевидно, йдеться про їх антифонне виконання. Є також і цифри, які записані перед позначкою антифон у першому часі і з вказівками на інципіти *Днесь церковная завѣса* (з антифону 12), *Ємши (Имоше) тя законопреступники* (з антифону 7); у шостому часі *Си глаголет* і *Законопреступници* (з антифону 12), у дев'ятому часі *Днесь висить* (з антифону 15, де слово *повѣшається* — тривала незакінчена дія, а *висить* — закінчена). Тобто ці стихири окремо не виписувалися, а повторювалися зі Страстей утрені з антифонами[9].

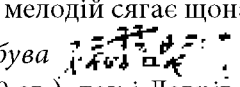
---

[6] *Fragmenta Chiliandarica palaeoslavica*: *A. Sticherarium* / ed. R. Jakobson Mss. Codex Monasterii Chiliandarici 307 phototypica depictus [MMB, Vol. 5b: Série Principale (Facsimiles)]. Copenhagen 1957.

[7] *Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття*: Факсиміле, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар; ред. Крістіан Ганнік [=Київське християнство, т. 18; Історія української музики: Джерела, вип. 26]. Львів: УКУ, 2019.

[8] Ранні джерела ці піснеспіви називають тропарями.

[9] Знову бачимо змішання найменувань антифони і стихири.

У Царських часах виявлені наступні різновиди фіт, згідно їх найменування в азбуці Лаврівського ірмологіону: *фіта (проста), фіта світлая, двочелная, хабува*[10]. Транскрипція цих піснеспівів у київській нотації дає можливість проаналізувати власне музичну сутність цих мелодій. Для них характерні покрокові ходи вгору — вниз, стрибки на терцію і кварту із заповненням, мелодичні ходи дрібними тривалостями (до десяти чверток підряд), пунктирні ритми, діапазон мелодій сягає щонайменше квінти (f-c). Вирізняється рідкісний вокаліз *хабува*  [11], зафіксований як у Хіландарському рукописі (арк. 60 зв.), так і Лаврівському (арк. 115 зв.). Це свідчить про збереження традиції співу та його писемної фіксації у цих джерелах[12].

Графічно *хабува* вирізняється присутністю *хаміли* чи *кржа* (у Лаврівському кодексі їх три). Такий знак у візантійській та слов'янській семіографії досліджувала Аннет Юнґ, проте не ідентифікувала його як хабуву[13]. Вона згадує попередніх дослідників Константина Флороса і Николая Шидловського[14], для яких незвичною виявилася комбінація стріли і трьох оксей; за описом Флороса: фіта зі стрілою, два сложитія, хаміле і паук. Розглядаючи транскрипцію цього знаку в лінійно-мензуральному Ірмологіоні, зокрема у стихирі 5 гласу *Влеком ко кресту,* зауважено музично-текстову арку, подібно як у різдвяній стихирі *Слава во вишніх Богу*. Після слів Христа «за кое дѣло хощете мя убити юдеї», за другим разом — «за кое дѣло хощете мя распяти юдеї» розписаний мелізматичний зворот. Починається вокаліз оспівуванням терції *c-e*, далі йде стрімке розширення діапазону до октави низхідним рухом *f-e-d-c-h-a-g* — початок фіти.

---

[10] Ці знаки досліджували ще давніші російські науковці В. Металлов, Д. Разумовський, С. Смоленський, І. Вознесенський та ін., а в наш час ці думки підсумувала Ірина Старикова у статті «Развитие мелизматики в византийской и древнерусской певческих традициях: опыт компаративного исследования» // *Вестник ПСТГУ*, серия V: *Вопросы истории и теории христианского искусства*, вып. 34. Москва 2019, с. 25–36.

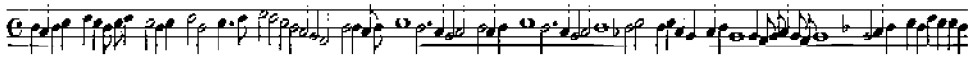
[11] М. Качмар. Мелізматична фігура *хабува* в піснеспівах Великої п'ятниці Ірмологіону 1649 р. // *Українська музика* (2020/1) 32–37. У кондаках Типографського кондакаря XII ст. хабува була фонетичною вставкою і способом кондакарного співу, а з XVII ст. цей знак вийшов з ужитку (див.: Д. Разумовский. *Церковное пение в России*. Москва 1867, с. 142).

[12] *Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття*, с. 534.

[13] Annette Jung. Kolaphismos: A Long Melisma in a Syllabic Genre // *Palaeobyzantine Notations* III: Acta of the Congress Held at Hernen Castle, the Netherlands, in March 2001 / Ed. Gerda Wolfram, p. 49–66.

[14] N. Shidlovsky. Medieval Russian Neumation: A Preliminary study in the Deuteros // *Paleobyzantin notations* [Miscellanee] 71–80 // *Speculum* 76 (2001), p. 838–853.

Середній розділ фіти знову починається з оспівувань *c-d-e, a-h-c* з різноманітними ритмічними малюнками, в тому й пунктирними. Завершується напів мутацією, яка опускає мелодію на тон нижче. Мелодичний рух видозмінюється поступенними кроками в межах септими, терцовими і квартовими стрибками, оспівуванням опори (з тону *c* на тон a). Мутація розкривається у ладоінтонаційній грі півтонів. Мелодія фіти повторюється і продовжує розвиватися у піснеспіві там, де вже з'являється текст як підсумок попереднього мелодико-інтонаційного «звернення Христа»:



Хощете у- би-ти

Для увиразнення подаємо запис у скрипковому ключі:

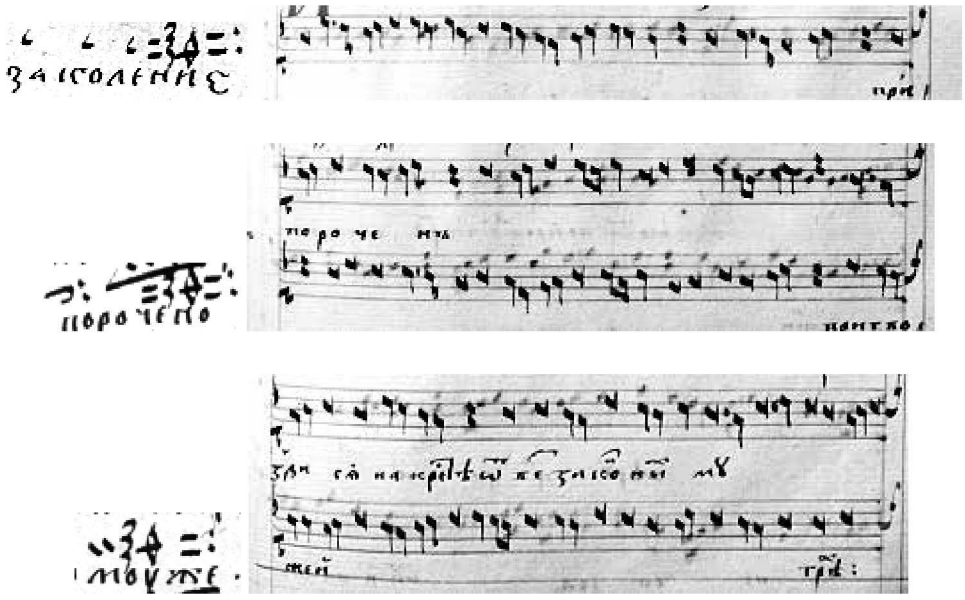
Про мутацію у фітах також пише Вікторія Зінченко, вказуючи її використання у 2, 6 та 8 гласах[15]. Ця ж фіта записана і в стихирі гласу 2 *Єгда на крестѣ пригвоздиша*, знову після слів Христа «нинѣ что ми воздаєте», і ніби відповідь «за воду оцета мя напоисте». Завдяки транскрипції київською нотацією вдалося прочитати і зрозуміти мелодію фіт. У невменному запису переважно зафіксована світла фіта, яка у лінійній нотації передана різними мелодіями. Очевидно, невменна нотація схематично фіксувала розташування фіт, а усна практика передавала більше мелодій. Завдяки лінійно-мензуральному запису ці мелодії були повністю нотовані. Хоч стихири відносяться до різних гласів, декотрі мелодії повторюються, що свідчить не завше про їх залежність від гласової системи або ж про довільне їх використання співцями. Натомість збережено розташування фіт в тексті на відповідних фрагментах кулизмяних рукописів і лінійної транскрипції. Перелічимо ці слова з піснеспівів: *заколенїє, непороченъ, мужей, вопїяше, слезомо, сохранити, ужасахуся, таковоє бо, хощете мя, денесе, стража, глаголя, землю і со ними же* (тільки у невмах), *прогнѣвах, прежде мене, и нинѣ, воздасте, за (столп) огнен, за облако, за воду, прославят.*

[15] В. А. Зинченко. *Фиты Октоиха в украинском церковно-монодийном пении конца XVI – первой половины XVIII веков*: дис. канд. иск. Киев 2013, с. 156, 158, 211.

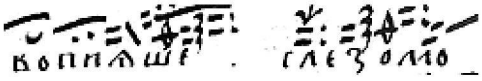
Отже, піснеспіви Великого посту в особливий спосіб розкривали стан глибокого роздумування над страсними текстами. Мелодії з мелізматичними вставками фітами свідчать про естетичне прикрашання слова (подібно плетенію словес) задля високоемоційного передання змісту піснеспівів. Звісно, їх інтерпретація вимагала особливої майстерності співаків, і це свідчить про високу церковно-вокальну культуру. Розглянуті писемні джерела демонструють мелодико-інтонаційну барву фіт. Через ладову перемінність, мерехтіння, мелодико-ритмічну різноманітність ці мелодії передають трагічний настрій служби Царських часів Великої п'ятниці. А їх писемна фіксація у нотованих пам'ятках Київської митрополії дає можливість поглянути на пісенний репертуар у двох нотаціях та відтворити давню традицію цього урочистого богослуження.

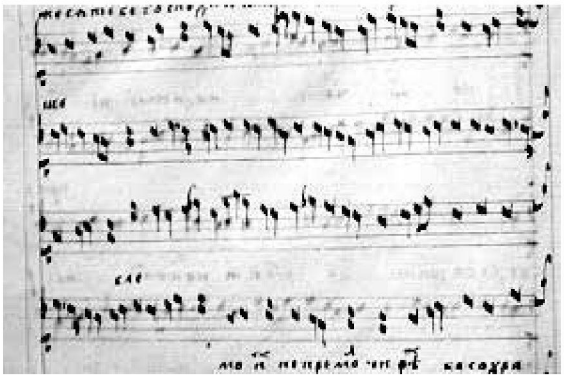
ДОДАТОК

1. Стихира *Яко овеча на заколеніє*

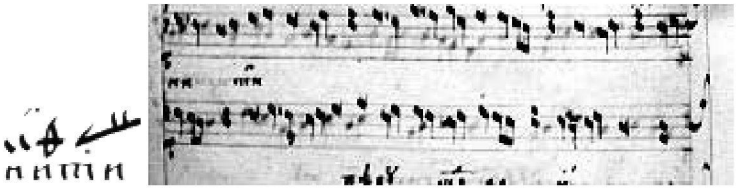


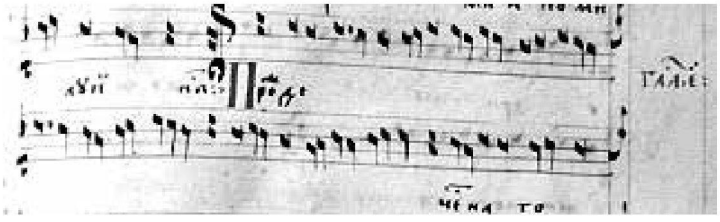
2. Стихира *Страха ради юдейска*

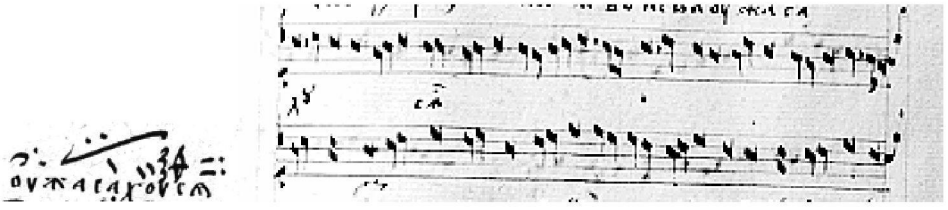


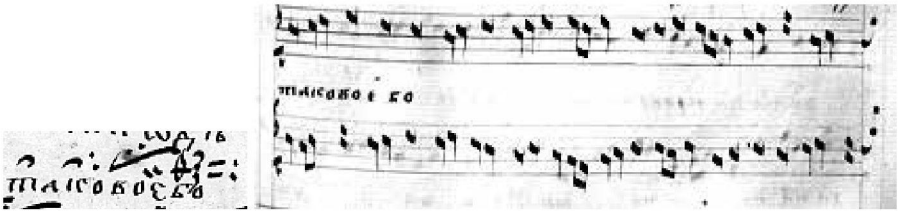


3. сохранити

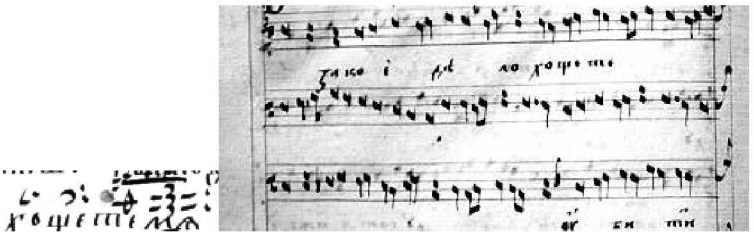


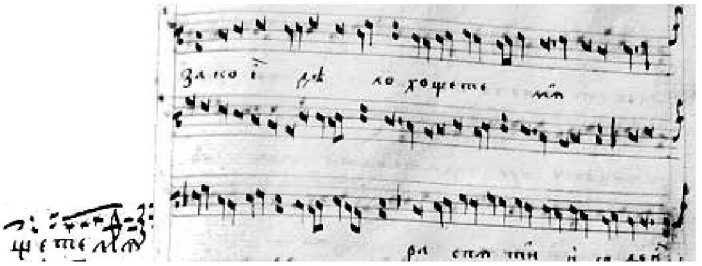




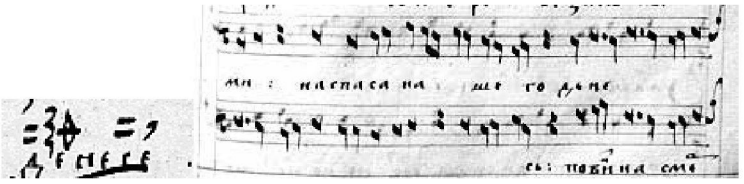


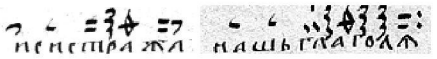
4. Стихира *Влеком ко кресту*

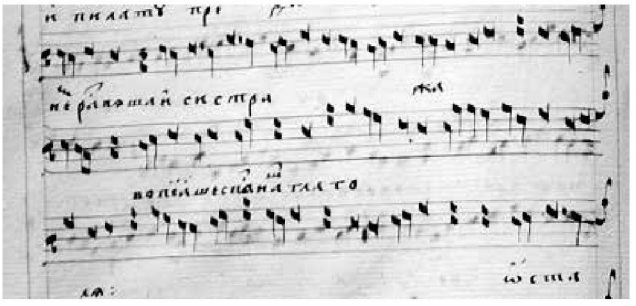


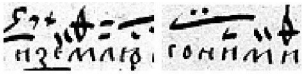


5. Стихира *Пріидѣте христоноснїи*

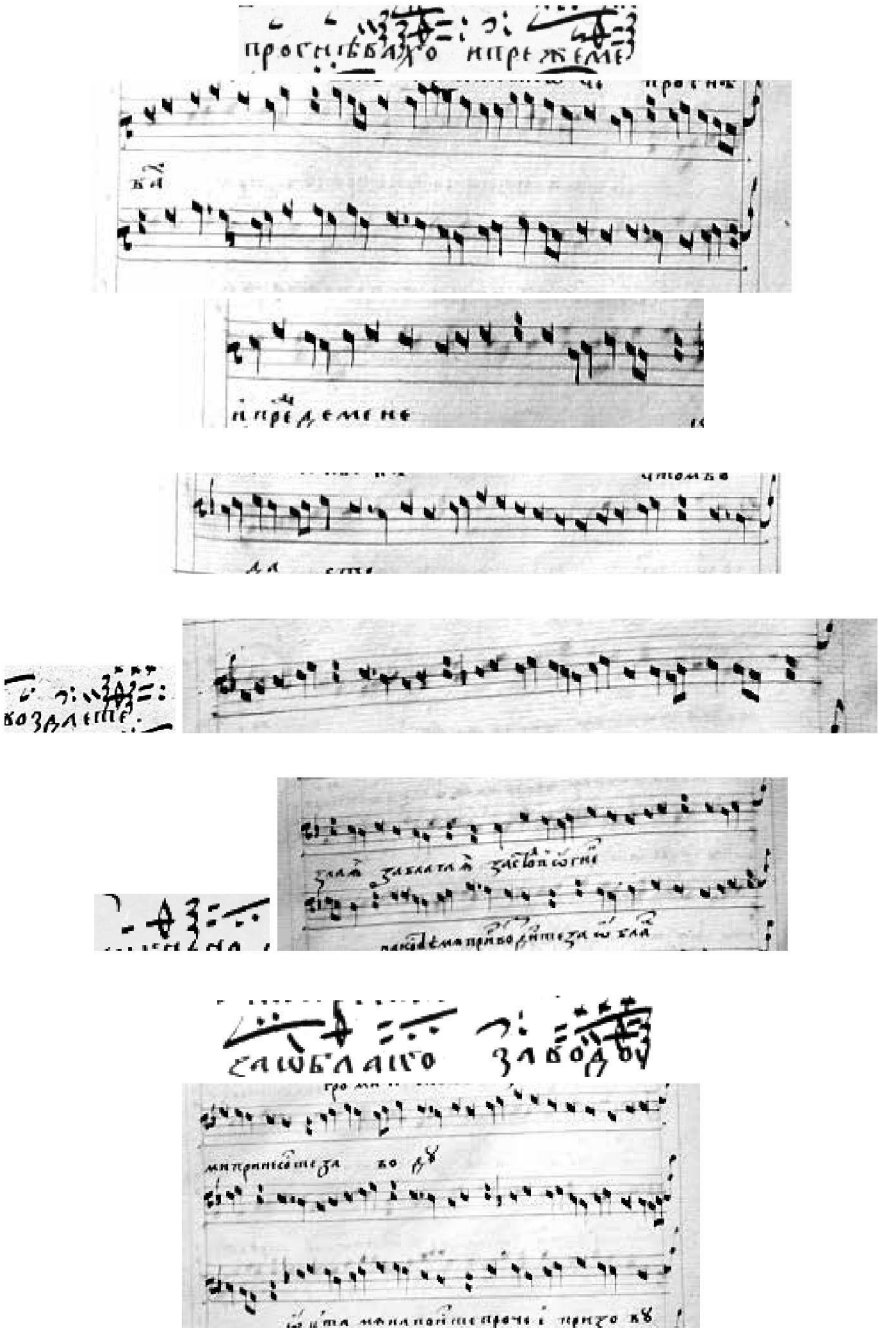


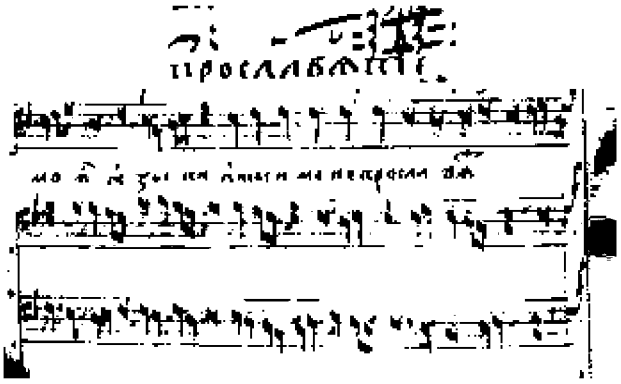




6. Стихира *Ужас бꙑ видѣти* 

7. Стихира *Єгда на крестѣ*





SUMMARY

Maria Kachmar. Fita in the Chants of Royal Hours on Great and Holy Friday. This article represents an attempt of a features of melismatic formulae in slavonic chants of Royal Hours on Great and Holy Friday. The musical sign fita is used in the 13–16th century slavonic neumatic notation and has "transcription" in Irmologion 17th century with Kyivan linear notation. Similar sign is present in the byzantine notation, which also reflects melismas. Also in chants fita has special types: fita svitlaya, fita dvochelnaya and khabuva (with modal change mutation). The melody has different modus: 2, 5, 7, 8. Melisma in this chants reflect a semantic signs in melodic structure, connected with the peculiarities of the liturgical text — the last words of Jesus Christ.

Key words: *melismatic, Holy Friday, neumatic notation, Irmologion, fita.*