

Олена СЕВРУК (Мінськ)

## ДВІ ХЕРУВИМСЬКІ ПІСНІ СУПРАСЛЬСЬКОГО НАПІВУ

Предметом нашої статті є дві Херувимські пісні супрасльського напіву, засвідчені у білоруських нотолінійних ірмолоях. Обидва пісенспіви є достатньо автономними композиціями, створені у різний час і виразно віддзеркалюють музичну стилістику своєї доби. Давніша Херувимська знаходиться у Супрасльському ірмолої 1598–1601 років<sup>1</sup>, а інша — у Вітебському третьої чверті XVII ст.<sup>2</sup>

У Супрасльському ірмолої Херувимська пісня знаходиться у розділі демественного пінія. Цикл демественних пісенспівів супрасльського напіву з цього рукопису англійський дослідник Гай Пікарда вважає «справжньою скарбницею білоруського літургійного генія»<sup>3</sup>. Назва *демественне*, очевидно, описувала особливо урочисті та яскраві пісенспіви, що окреслювало «національне різноманіття місцевих білоруських варіантів напівів»<sup>4</sup>.

Херувимська пісня *Іже херувими* є одним із важливіших і найдавніших пісенспівів Візантійської Церкви, яка з музичного боку протягом тривалого часу зазнавала численних змін і переосмислень. Пісня звучить на Божественній Літургії, тобто, літургії Йоана Золотоустого, яка є логічним завершенням і кульмінацією повного кола добових богослужень. Тож виконується ця пісня практично щоденно впродовж усього церковного року, за винятком окремих днів Великого посту. Цим пояснюється, зокрема, надзвичайна популярність Херувимської пісні у композиторській творчості, починаючи з доби Барокко й аж до сьогодні.

У загальній драматургії літургії Херувимська є кульмінаційним пісенспівом, оскільки відкриває найважливішу та найурочистішу її частину — літургію вірних, під час якої згадуються події Тайної Вечері, голготські страждання, смерть і воскресіння Ісуса Христа. Під час виконання Херувимської пісні відбувається одне із найважливіших священнодійств Літургії — винесення і перенесення Св. Дарів з жертovníка на престол, що знаменує похід Спасителя на Голготу. Пісенспів виконується від імени вищих ангельських чинів — херувимів.

Однією з особливостей цього тексту є повтори окремих складів, що давніше не було властиве для цього пісенспіву.

<sup>1</sup> НБУВ, I, 5391, арк. 287; див. Ю. Ясиновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть*. Львів 1996, с. 100, № 5.

<sup>2</sup> БАН Литви, F-19-118, арк.7; див. Ю. Ясиновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть*. Львів 1996, с. 147, № 94.

<sup>3</sup> Г. Пікарда дз. *Царкоўная музыка на Беларусі 989–1995*. Мінск 1995, с. 16.

<sup>4</sup> Л. Костюковец *Ірмолой Супрасльскій // Музыкальнны слоўварь*. Мінск 1999, с. 341.

У музичній організації пісенспіву привертає увагу багатство внутрішньоскладових розспівів, широта мелодичного дихання, плинність і плавність розгортання мелодичної лінії. Це свідчить про пошуки нових засобів виразності і стремління до індивідуалізації напіву. Та при цьому не варто забувати, що велика розспівність поетичного тексту Херувимської пісні зумовлена і певними об'єктивними причинами. Хоч текст пісенспіву є лаконічним, та він супроводжує досить великий обсяг літургійної дії, що вимагає подовження звучання тексту, на відміну, наприклад, від стихир або тропарів.

Дуже цікавою є мелодична організація цієї Херувимської пісні. Її специфіка полягає в опорі мелодичного полотна пісенспіву на одній моноінтонації — гимнічній великотерцовій поспівці *f-g-a*, наповненій світлими празничними барвами (див. приклад 1). Поспівка виступає як своєрідне інтонаційне зерно, з якого виростає композиція усього пісенспіву. Наскрізна поспівка внутрішньо співрозмірна й симетрична: три звуки, з яких вона складається, відрізняються відносною рівноправністю. Довготривале експонування поспівки виявляє різноманітні виразово-сміслові й емоційні відтінки та широкий розвиток, демонструючи багату творчу винахідливість, що складає основу мелодичної організації усього пісенспіву. У тривалому розвитку поспівка досягає нового висотного рівня, і до кінця пісенспіву його мелодичний амбітус розширюється до малої сексти *d-a* (звук *d* з'являється лише один раз наприкінці пісенспіву).

Ладова організація Херувимської пісні також опирається на наскрізну монопопівку *f-g-a* і в цьому контексті виконує функцію ладу-попівки із своїми внутрішніми опорами та зв'язками.

Спостереження над особливостями ладової організації пісенспіву дозволяє стверджувати, що тут зарепрезентовані основні принципи, характерні для давніх верств церковної монодії, що перегукуються народно-пісенними джерелами. Ця ладова багатоопорність є типовою для модальної системи мислення, засвідчує давність пісенспіву та певний зв'язок духовної музики з народнопісенним мистецтвом<sup>5</sup>.

Велику свободу і різноманіття виявляє ритмічна організація пісенспіву. Мелодія викладена характерними для давнішого способу нотування напівів великими ритмічними вартостями. Ритміка, на перший погляд нерухома і статична, перебуває у постійному русі, але повторів ритмічних формул тут майже немає, як відсутні і прояви *квадратності*, регулярності і симетрії, характерні найбільше для танцювальної музики.

Музично-поетична ритміка пісенспіву емоційна. Вона виділяє смислові логічні акценти тексту, концентруючи увагу навколо ключових слів.

<sup>5</sup> Пор.: Н. Серегина. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // *Вопросы теории и эстетики музыки*, вип. 14. Москва 1975, с. 65–77.

Виконує вона також організаційну функцію: наприкінці фраз і та окремих слів тут періодично вживається дактилічна ритмоінтонація, поширена у народнопісенній культурі, що згодом перейшло також до кантів (образующе, животворящий, житейскій, приємлюще, аллилуїя, приносяще, трисветую). Ця дактилічна стопність вказує на давність тексту піснеспіву, що надає йому епічних рис. У цілому ряді слів відзначається зміщення ритмічних акцентів і неспівпадіння їх з акцентами поетичного тексту (трисветую, приносяще, яко, іже, отверзем.) А це свідчить про підвищення ролі ритміки як елементу організації піснеспіву та про його підпорядкування власне музичним законам.

При певній скупості мелодичних засобів, обмеженості мелодичного руху (переважно у межах терції), багатократності повторів мотивів і фраз у слухача все ж не виникає відчуття монотонності; навпаки, виникає враження незвичайної свободи, імпровізаційності і розмаїття. Цьому сприяє, зокрема, постійний розвиток поспівки, завдяки якому постійно трансформується мелодична структура. Спостереження над Херувимською показали, що основним принципом музичного розвитку тут виступає точна або варіантна повторність у поєднанні з лінійною перебудовою мелодії. Розвиток підсилює мелодична орнаментация, розширення обсягу поспівки, її зміщення на новий звуковисотний рівень.

Велику роль у мінливості поспівки відіграє ритміка, яка стимулює розвиток і якісно перетворює риси наскрізної моноінтонації. Варіантних змін зазнає також ладова організація піснеспіву. Завдяки зміщенню ритмічних акцентів виникає ефект ладового руху, що виявляє нові виразово-сміслові ресурси піснеспіву.

Таким чином, ладова перемінність, мелодична винахідливість, ритмічне розмаїття, нюанси фразування і проведення принципу варіантності на рівні ладу, мелодії, ритму сприяють подоланню зовнішньої мелодичної одноманітності піснеспіву і створюють враження внутрішньої свободи. Виникає нове відчуття музичного часу, де кожен звук, вплетений у струнку композицію цілого, кожна музична мить є неповторною і наповнена особливим сенсом.

З метою виявлення загальних інтонаційно-стильових джерел в якості прикладів для порівняльного аналізу ми використали декілька варіантів Херувимської різних напівів, вибраних із трьох білоруських Ірмолоїв, створених у проміжку від другої чверті XVII до початку XVIII ст. — київського, простого руського і новоєрусалимського напівів<sup>6</sup>.

Для наглядності всі мелодичні варіанти піснеспівів зведено до єдиного звуковисотного рівня. Укладена «партитура» легко переконує у безумовній спорідненості піснеспівів, їх загальних музично-стильових

<sup>6</sup> Національна бібліотека Білорусі, 091/126, 091/283; ДІМ (Москва), Син. п. 1378.

витоках і дає можливість прослідкувати еволюцію, що торкається не лише мелодико-ритмічної, але й словесно-текстової сторони.

Київський, новоєрусалимський і руський варіанти піснеспіву виявляють найтіснішу внутрішню спорідненість, що торкається усіх параметрів музичної мови — мелодики, ритміки, форми, засобів розвитку музичного матеріалу. Така майже буквальна подібність між піснеспівами не є випадковою, оскільки всі три рукописи, в яких вони розміщені, створювалися на території Білорусі, і часовий діапазон їх появи охоплює близько 50 років. Незначні відмінності між вказаними трьома варіантами мають радше виконавську природу напівусного виконання, пов'язаного чи то з певним монастирським співочим середовищем, чи творчою волею творців-переписувачів рукописів. Глибока внутрішня спорідненість піснеспівів київського, новоєрусалимського і «руського» напівів охоплюють цілісне музично-стильове явище — київський напів.

Найочевиднішими є зовнішні відмінності між супрасльським і трьома пізніми варіантами Херувимських пісень. Вони свідчать як про велику давність супрасльського напіву, так і про нові стильові тенденції, що виникли у середині XVII — на початку XVIII ст. Вирішальний вплив на мелодико-ритмічну організацію піснеспівів мали лірика й побутова пісенна культура. Спостереження свідчать, що у пізніших піснеспівах, у порівнянні із супрасльським, мелодика збагачена за допомогою тривалих розспівів, оспівувань опорних тонів, поступеневого заповнення терцових ходів, доповнення прикрасами, розширення каденційної зони (див. приклад 3). Інші відмінності торкаються зміщення меж внутрішньокладових розспівів, неспівпадіння ритмічних тривалостей, пов'язане з їх скороченням і більшою винахідливістю ритмічного рисунку, а також варіантої заміни основного звуку поспівки його терцовою второю, що свідчить про вплив на стилістику монодії партесного багатоголосся. Варто зазначити, що ладо-мелодична основа піснеспівів, їх внутрішні опори, контури мелодичної лінії, ритмічна сітка залишаються незмінними. Це приводить до того, що три пізніші піснеспіви у порівнянні з давнім — супрасльським — є індивідуальними варіантами одного піснеспіву, який виступає для них мелодико-інтонаційною основою, своєрідним архетипом.

Викладені нами факти і міркування дозволяють стверджувати, що Херувимська пісня Супрасльського ірмологіону стала основою для аналогічного піснеспіву київського напіву, який є її пізнішим варіантом.

Інший варіант Херувимської пісні взято з Вітебського нотолінійного ірмолея третьої чверті XVII ст., який зберігається сьогодні в Бібліотеці Академії наук Литви<sup>7</sup>. Це зразок тісного співвіснування різночасових

<sup>7</sup> Наявність самостійного мелодико-ритмічного варіанту супрасльського напіву у Вітебському ірмолеї свідчить про широку географію розповсюдження цього напіву та його часте використання у різних, часом значно віддалених один від одного регіонах Білорусі.

традицій і стилів. У піснеспіві поєднані як характерні риси давньої церковної монодії, що вказує на неперервність багатотональних традицій, так і специфічні ознаки пізнішого церковно-співочого стилю, пов'язаного з ліризацією та посиленням концертності стилю.

Білоруська церковна музика ще у XVI ст. почала відчувати на собі вплив нового гомофонно-гармонічного стилю; саме тоді в церковній монодії запроваджуються і нові форми багатоголосся. Розглянемо цей піснеспів у контексті взаємодії різночасових стилів.

В основі Херувимської пісні Вітебського ірмолая, у порівнянні з аналогічним піснеспівом Супрасльського ірмолая, є ліричний образ, менш суворий, позбавлений монастирської аскетичності, що властиве супрасльській Херувимській. Насамперед це було пов'язане з ліризацією музичної мови, впливом світської музики й концертного стилю.

Про сильний вплив концертності свідчить поетичний текст Херувимської з численними повторами окремих фраз і слів, що було характерним для пізнішої доби. Практично кожне речення поетичного тексту повторюється двічі або тричі, іноді повторюються особливо вагомі слова і фрази. Так, у реченні *трисвяту песнь приносяще* прикметник *трисвяту* повторений тричі, а словосполучення *трисвяту песнь* — двічі. Таке часте вживання повторів було характерним для більшості текстів духовних піснеспівів концертного стилю барокової доби. З іншого боку, часті повтори слів і фраз були пов'язані із намаганням полегшити сприйняття дуже розтягнутого співаного тексту, скоротивши великі текстові розспіви, що сприяло концентрації уваги на його словесному тексті.

Формуванню концертного стилю сприяла також ритмічна організація піснеспіву. У порівнянні з давнішим зразком Херувимської пісні Супрасльського ірмолая, ритмічний рух тут помітно поживляється: на зміну довгим тривалостям (цілі ноти, бревіси) приходять половинні та чвертки як основні ритмічні одиниці, оскільки ритміка відіграє дуже важливу роль у музичному розвитку монодії. Моторна поживлена ритміка сприяє створенню образу, сповненого внутрішньої динаміки, руху, мінливості.

Розглядаючи співвідношення музично-поетичної ритміки і тексту піснеспіву, можна зробити висновок, що тут як і в більшості давніх піснеспівів, ритмічні і смислові акценти не збігаються. За кількістю тривалостей кульмінаційними тут стають слова *херувими*, *тайно*, *животворящей*, які не є найважливішими за змістом. Тож спостерігається домінування мелодії — широко розспіваної, багатой за внутрішнім розвитком, орнаментованої, яка підкорює собі ритміку і поетичний текст. Та, на відміну від давніх монодичних піснеспівів, тут значно скорочені

внутрішні складові розспіви, які вже не перешкоджають сприйняттю змісту молитовного тексту.

Ще одне яскраве свідчення впливу концертного стилю бачимо у розміщенні акцентів у словах. Упродовж повторювання слів практично в кожному випадку відзначається своєрідна гра акцентами, тобто переакцентування. Наприклад, *херувими-херувими*, *образующе-образующе*, *животворящей-животворящей-животворящей*, *трисвяту-трисвяту-трисвяту*, *отвержем-отвержем*.

У ладовій організації піснеспіву вже намічено деякі риси тонального мислення: воно виступає як перехідне явище від давньої модальної системи до гомофонно-гармонічного стилю.

Загалом ладова організація піснеспіву підпорядкована законам модальності, притаманній давнім ладовим системам, що виявляється у нестійкості ладових опор, багатофункційності одного й того ж звуку, секундовій перемінності. Проте у надрах модальної системи визрівають риси гомофонно-гармонічного стилю. Риси тонального мислення у піснеспіві *Іже херувими* виявляються у тяжінні до функціональної гармонії, хоча функціональні опори тут ще не такі виразні і можна говорити радше про певну тенденцію до функціональності, яка лише вимальовується. Ладову основу піснеспіву складає восьмиступеневий обиходний звукоряд, що охоплює три *согласія*.

Особливістю ладової організації цього піснеспіву стає своєрідна гра ладовими опорами, яка виявляється у їх частій змінності, непостійності і рухомості<sup>8</sup>. Піснеспів ніби демонструє кожну нову поспівку, новий інтонаційний комплекс, висвітлюючи її різні грані, виразові можливості, нові кольори (див. приклад 2). Кожна поспівка, яка входить у фрази, має свою локальну опору. А це є ще одним підтвердженням концертного стилю, характерного для епохи Барокко.

Мелодика Херувимської пісні відзначається орнаментальним колоритом, імпровізаційною плинністю, радісним святковим тонусом. У мелодико-інтонаційному розвитку одну з головних ролей відіграє давній принцип точної і варіаційної повторності, поєднаної з лінарним переаккомпонуванням мелодії. Проте у порівнянні з давнішими зразками, наприклад, супрасльським, тут цей принцип проявляється не так яскраво. В основі цього піснеспіву лежать декілька наскрізних поспівок, що зазнають варіантних перетворень, формуючи мелодико-інтонаційний стержень. Проте вони існують поряд із великою кількістю інших споріднених інтонаційно-тематичних комплексів.

Композиція цієї Херувимської створена на основі трьох пластів інтонацій-поспівок: перша *e-f-g*, друга *f-g-a* (висхідного спрямування), третя

<sup>8</sup> На жаль, у рукописі ту частину аркуша, де записано закінчення Херувимської пісні, пошкоджено. На основі точної подібності останньої мелодичної фрази з однією з початкових фраз ми реконструювали декілька останніх нот, що завершують піснеспів.

*b-a-g* (низхідна). Розпочинається піснеспів з проведення експозиційної поспівки — своєрідного зачину, який налаштовує на сприйняття образу, в основі якого лежить активне поступове квартове сходження мелодії *e-a-e-f-g*. Початкова поспівка базується на малотерцовому висхідному мотиві *d-e-f*, в основі якого лежить інтонація прохання. Проте ця поспівка не бере активної участі в розвитку музичного матеріалу — вона проводиться лише декілька разів упродовж всього піснеспіву і припадає у словах на серединні склади, тобто виконує в основному підрядну роль.

Однією з лейтпоспівок, що формують інтонаційний стрижень піснеспіву, є великотерцова гимнічна поспівка *f-g-a*, репрезентована у різних варіантах. Вона є центральною у всій композиції за місцем знаходження і значенням і налаштовує на сприйняття основного образу як празничного, світлого, урочистого. Поспівка зазнає різних мелодико-інтонаційних і ритмічних перетворень (див. приклад 2). У деяких епізодах її діяпозон розширюється до кварти (за рахунок звуку *b*).

Дві інші основні поспівки, що обрамляють композицію піснеспіву, розташовані по краях основної поспівки і також інтенсивно розвиваються.

Як видно, під час розвитку музичного матеріалу варіантні зміни в основному торкаються мелодико-інтонаційної основи та ритміки і виявляються в орнаментуванні, різноманітних прикрасах мелодії і розширенні діяпозону. Лінійне перекомпонування дозволяє виявити не лише музично-виразові, але й образні ресурси піснеспіву. Так, празнична великотерцова поспівка набуває рис пісенності, коли розширяється до квінти і розгортається у низхідному напрямку.

Тож можна стверджувати, що ця Херувимська пісня є яскравим зразком церковної монодії кінця XVII століття, що, з одного боку, зберіг давні стильові традиції, а з другого — набув специфічних рис мистецтва нового часу, доби білоруського Барокко з типовим для нього спрямуванням до концертності, пишності та зовнішньої ефектності стилю. Розглянута Херувимська пісня є зразком органічного сплаву різночасових і різностильових традицій.

З російської переклала Наталя Сиротинська

## НОТНІ ДОДАТКИ

## Приклад 1

Иже херъвѣми напелѣд М.Σ.  
(із Супрасльського Ірмолая)

И - же хе а а<sub>1</sub> рѣ а<sub>2</sub> ве а<sub>3</sub> і т. д.

и - ие о - бра зѣ

ю - ще я

жи - во - тво - ря - шѣ

и Тро - йши три - све

тѣ ю

пе - сно при - но

и вся - - - - - ко - - - - - ни - - - - -

не жи - - - - - те - - - - - іскр - - - - - ю - - - - - о - - - - - тве - - - - -

рзєм - - - - - пе - - - - -

чаль - - - - - я - ко - - - - -

да - - - - - ца-ря всіх - - - - -

при - - - - - єм - - - - -

лю - - - - - ще - - - - - і ан - - - - - ан - - - - - ге - - - - - льски - - - - -

ми - - - - -

не - - - - - ви - не-ви-ди - - - - - мо до - ри-но - - - - -

но - - - - - си - - - - - ма - - - - - чи - - - - - нми - - - - -

А - - - - - лли - лл - - - - - и - - - - -

а - - - - - а - - - - - ли-лл - - - - - йя.

Приклад 2  
 Иже хервими Супрасльського напіву  
 (із Вітебського Ірмоляя F-19-118)

26/2

И - - же хе - - - - - рв - - - ви - -

ми и - - - же хе - рв - ви - ми хе - рв - ви - ми та -

яно о - бра - зь - - -

ю - ще о - - - бра - зь - ю - ще и жи - во - тво -

ря - - - щей Тро - яцы и жи - во - тво - ря - щей

и жи - во - тво - ря - щей Тро - яцы три - свя - тв - ю

три - свя - тв - ю три - свя - тв - ю три - свя - тв - ю песнь

три - свя - тв - ю песнь при - но - ся - ще и вся -

кв - ю ны - не жи - те - йскв - ю о - тве - ржем

пе - чал о - - - тве - рзем пе - чал я - - - ко ца -

ря всех я - ко ца - ря всех по - д'е - млю - щи и

под' - е - млю - щи - и под' - е - млю - щи и а - нге -

льски - ми не - ви - ди - мо до - - - ри - но - си - - - ма

до - ри - но - си - ма чи - - - нми. А -

Приклад 3  
Вертикальна мелодична таблиця  
Зіставлення ідентичних мелодичних фрагментів  
Херувимських пісень різних напівів

«Супрасльський»  
Три - - - све

«Київський»  
Тро - йшч три - свя - тѣ - ю три - свя - тѣ

«Новоєрусалимський»  
Три - сая

«Простий руський»  
Три -

«Супрасльський»  
тѣ - - - ю пе - - - [сно]

«Київський»  
ю три - свя - тѣ - ю песнь

«Новоєрусалимський»  
три - свя - тѣ - ю песнь

«Простий руський»  
три - свя - тѣ - ю песнь

33/2

Ігор ЗАДОРОЖНИЙ (Мукачів)

МОНАСТИРІ ЗАКАРПАТТЯ ТА ЇХ ЦЕРКОВНИЙ СПІВ

Церковна монодія помітно розвинулася на теренах Мукачівської єпархії, що обіймала землі, які сьогодні, окрім України, частково входять і до складу Словаччини, Угорщини та Румунії. Тож цілком природно, що на перетині багатьох етносів тут активно взаємодіяли різнонаціональні культури, зокрема, християнські Церкви — православна, католицька, унійна греко-католицька, різні протестантські. Візантійський обряд, якого дотримувалися різні етноси краю, зумовив спільні основи церковного співу: жанри і форми, зміст і характер напівів, способи виконання та ін. Водночас різні етноси вносили у традиційні церковні напиви певні елементи власної народної пісенності, що сприяло їх популяризації і доброму засвоєнню найширшими верствами народу. А це зміцнювало їх віру і побожність, яка збереглася до сьогоднішнього дня, незважаючи на шалену атеїстичну пропаганду недавнього комуністичного режиму.

Важливу місію у збереженні давніх основ церковного співу на Закарпатті відігравали монастирі. Вони не лише зберігали давні традиції, але й примножували їх і дбали про відповідний професійний рівень церковних співців і їхній провід. У монастирях, окрім того, складали літописи, переписували і друкували книги, працювали видатні церковні та громадські діячі, створювали й поширювали за їх межами духовні повчання, формували бібліотеки, які ставали джерелом грамоти та освіти серед народу краю<sup>1</sup>. Тут діяли спеціальні школи для вишколу церковних співців, де переписували нотні Ірмолої, створювали нові варіанти церковних напівів. Виникали і популяризувалися тут також духовні пісні, які були синтезом релігійної творчості східної і західної християнської обрядовості.

У поширенні культури та освіти на Закарпатті у XVII–XIX ст. важливу роль відігравали єпископи та нижче духовенство, діяльність яких була тісно пов'язана з монастирями. Особливо виділялися єпископи Йосиф де Камеліс, який першим надрукував «Катехизис» (1698) і «Буквар язика словенска» (1699) зрозумілою для народу мовою<sup>2</sup>, Михайл-Мануїл Ольшавський, що заснував Мукачівську богословську школу і

<sup>1</sup> В. Пагіря. *Монастирі Закарпаття*. Мукачево 1994, с. 5–8.

<sup>2</sup> Атаназій В. Пекар, ЧСВВ. *Нариси історії Церкви Закарпаття*, т. 1. Рим — Львів 1997, с. 185–186; М. Лучкай. *Історія карпатських русинів*, т. 3 // *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*, вип. 16. Свидник 1990, с. 130–131.