

Юрій Ясіновський (Львів)

## ІРМОСИ В ЛІТУРГІЙНІЙ ПРАКТИЦІ КИЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ

На порозі Нового часу на землях Київської митрополії формується універсальний літургійно-пісенний збірник з нотованими текстами – Ірмологіон. Провідне місце тут належало ірмосам, що й підкреслювала самоназва збірника – *Ірмолой*, *Єрмолой*, часом зберігалася й грецька форма – *Ірмологіон*. Принагідно зауважимо, що назви *Ірмолог*, поширеної в Московії, власне київська традиція не знала. Це добре усвідомлювали як редактори, укладачі й переписувачі ірмологіонів, так і самі практики – півчі, дяки, регенти. Такий тип єдиного нотованого збірника виник, мабуть, у XV–XVI ст.; в усякому разі на сьогодні відомо декілька цілком сформованих таких типів літургійних збірників з невменною (кулизманою) нотацією, які повністю відповідають нотолінійним кодексам з установленю самоназвою – *Ірмологіон*<sup>1</sup>. Це рукописи середини – третьої чверті XVI ст., мабуть, з Волині<sup>2</sup>, останніх десятиліть чи кінця XVI ст. – з Лаврівського монастиря в Галичині<sup>3</sup>, львівського Успенського братства<sup>4</sup>, київські уривки<sup>5</sup>. А наприкінці XVI ст. на всій етнічній території українців і білорусів в ірмологіонах запанував лінійно-мензуральний нотопис, що згодом отримав назву *київська квадратна нота*<sup>6</sup>. Досить швидко Україну та Білорусію охопило по-справжньому масове створення ірмолоїв, яких

---

<sup>1</sup> Е. С. Клименко. Музична знаменна рукописна книга кириличного письма XVI–XVII ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського // *Рукописна та книжкова спадщина України*, вип. 9. Київ 2004, с. 188–202; Ю. Ясіновський. Українські та білоруські кулизмани пам'ятки XVI століття // *Καλοφώνια* 5. Львів 2010, с. 337–346; Е. С. Клименко, О. М. Гальченко. *Кириличні співочі рукописи монодійної традиції XII–XX ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*: Історико-кодикологічне дослідження: Каталог: Палеографічний альбом / Інститут рукопису НБУВ НАН України. Київ 2011.

<sup>2</sup> НБУ, ф. 160 (з пізніх надходжень КДА), № 614.

<sup>3</sup> ВН, 12050 I (давніша сигн. акс. 2954).

<sup>4</sup> ЛІМ, Рук. 79.

<sup>5</sup> НБУ, ф. 1, № 11963.

<sup>6</sup> О. Цалай-Якименко. Київська нотація як релятивна система // *Українське музикознавство* 9 (Київ 1974) 197–225; Y. Yasinowski. Kyivan Notation as a local Variant of the linear

на сьогодні відомо 1183 списки<sup>7</sup>. А 1700 р. у Львові з'являється первісток друкованого видання нотолінійного Ірмологіону<sup>8</sup>. Всі вони є універсальні за змістом і складають національний тип нотованого літургійного збірника українців і білорусів.

Отож ірмологіони українсько-білоруського типу є нотованими літургійними збірниками, в яких головне місце посідають ірмоси як мелодико-ритмічні моделі тропарів канонів<sup>9</sup>. Це зумовило їх виразну музично-стильову стабільність, на що звернув увагу Мирослав Антонович ще 1955 р. у своїй доповіді на Шостому міжнародному музикологічному конгресі в Оксфорді, яка з причин політичних (спротив російської делегації) вийшла друком щойно через 15 літ<sup>10</sup>. Пізніше Антонович за українськими ірмолями ґрунтовно досліджував ірмоси з точки зору їх музичної організації й опублікував окрему працю<sup>11</sup>, в якій подав велику кількість порівняльних таблиць ірмосів за гласами, піснями та мелодичними моделями.

Виникли ірмоси, мабуть, у VII ст., й у VIII–IX ст. набули великого поширення. Провідне значення цього жанру впливало з тієї важливої ролі, яку вони відігравали у богослуженнях, передусім утрени, в часи утвердження Студійського уставу. В провідному жанрі утрени – каноні – зосереджувалася головна богословська думка празника чи пам'ятної події, що викладалася у складній формі дев'яти пісень, для кожної з яких мелодичним зразком були ірмоси. Водночас ірмоси забезпечували духовний і поетичний зв'язок візантійської гимнографії зі Священним Писанням, що надавало їм особливого авторитету і святості. У поетичному вимірі ірмоси щедро чер-

---

notation in Ukraine // *PSALTIKE. Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram* / ред. Nina-Maria Wanek. Wien: Praesens 2011, с. 377–393.

<sup>7</sup> Ю. Ясіновський. Виправлення, уточнення і доповнення до каталогу нотолінійних ірмолоїв (4) // *Καλοφωνία* 8. Львів 2016, с. 258–271; див. також інтернет-версію на сайті Інституту церковної музики УКУ – [icm.ucu.edu.ua](http://icm.ucu.edu.ua)

<sup>8</sup> І. Музичка, о. Перший український друкований ірмолой // *AOSBM (Записки ЧСБВ)* 2, 1–2. Рим 1954, с. 254–264; перевид, виправл. і доп.: *Καλοφωνία* 1. Львів 2002, с. 240–251.

<sup>9</sup> Ю. Ясіновський. Ірмоси і канони в українських і білоруських нотолінійних Ірмоляях // *Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність* [= Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського 15]. Київ 2001, с. 148–159.

<sup>10</sup> М. Antonowycz. Ukrainische Hirnen im Lichte der bezantinischen Musiktheorie // *Musik des Ostens* 5 (1969) 7–22; укр. переклад: Українські ірмоси з погляду візантійської теорії // М. Антонович. *Musica sacra*. Львів 1997, с. 39–55.

<sup>11</sup> М. Antonowycz. *The Chants from Ukrainian Heirmologia* / Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap. Bilthoven: A. B. Greyhton 1974. В архіві Антоновича (ІЦМ УКУ) зберігаються численні матеріали до цієї праці, зокрема картотека ірмосів, укладена за типовими музичними формами.

пали з релігійної пісенної поезії, сягаючи прадавніх цивілізацій, Старого Завіту і навіть поетики Гомера, а їх генезу ґрунтовно опрацював Крістіян Ганнік у своїй публікації слов'янського Ірмологіону<sup>12</sup>.

Важливе місце посідали ірмоси і нотовані ірмологіони у літургійно-пісенній практиці Київської Русі. Тож не випадково, на переконання Михайла Мурьянова, «ключове місце у корпусі пам'яток давньоруської музики домонгольського періоду належить Ірмологіону»<sup>13</sup>. І хоча з того часу їх збереглося всього декілька<sup>14</sup>, така думка цілком слушна, оскільки нотовані ірмологіони, як вже мовилося вище, перебували у постійному перебігу богослужбової практики, а ірмоси служили основним матеріалом в опануванні літургійним співом за мелодичними моделями, гласовою системою, вокальним вишколом, як і музично-теоретичною грамотою.

Багатий і яскравий поетичний стиль ірмосів привертав увагу діячів українського бароко, освічених ченців і церковного проводу, що віддзеркалюють передмови до рукописних і друківаних літургійних книг, емоційні ремарки на полях нотованих літургійних книг, а також барокова поезія. Так, невідомий ближче писар-чернець Манявського ірмоля 1675–1676 рр. у своїй передмові до переписаного ним Ірмоля підреслював велику силу музики, згадував старозавітних творців хвалебних пісень і духовної музики. У церковному співі найбільшими заслугами тішився творець ірмосів і канонів Йоан Дамаскин. Він перевершив усіх авторів, був творцем «музики церковної і духовної», «вимислив ноту до співання пѣсней і псалмов, антифонов і догматов», уклав збірник «глаголемий Ірмолой на оздобу Церкви Божой, а тебѣ на утѣшеніе Боголюбивому Пѣвцу написати»<sup>15</sup>.

У передмові до Ірмоля кінця XVII – початку XVIII ст. архимандрит Харківсько-Курязького монастиря Онуфрій наголошує, що серед жанрів церковного співу за поетичною красою і досконалою формою «найпаче болши же ирмосами церков Христова украшається», бо «ірмос красота

<sup>12</sup> Ch. Hannick. *Das altslavische Hirmologion*: Edition und Kommentar [= Monumenta Linguae Slavicae dialecti veteris: Fontes et dissertationes 50]. Freiburg i. Br.: Weiher 2006; спеціально див. коментарі – с. 515–826, а на с. 827–839 Index biblicus.

<sup>13</sup> М. Мурьянов. К истории древнерусского Ирмология // М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*, 2-е изд. / ред. М. Н. Громов, Т. А. Исаченко. Москва: Наука 2004, с. 369.

<sup>14</sup> Ю. Ясіновський. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби // *Записки НТШ* 232: *Праці Музикознавчої комісії*. Львів 1996, с. 7–40. Такі кодекси, в тому числі й пергаментні, згадуються у давніх бібліотеках України (див.: Ю. Ясіновський. *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* / ред. Крістіян Ганнік, Ярослав Ісаєвич. Львів 2011, с. 85).

<sup>15</sup> Ю. Ясіновський. Передмови Манявських ірмолюв // *Українська музика* (2014/1) 124–126.

церковная і умиленіє ко Богу», «ірмос ест пѣснь високая степенная. Ово шумом поется, овогдаже ясно пророчествуєт і теплим плачем горнія слези іспущая зѣло вопіющи молится ко Богу о души своей», в «ірмосах старий і новий закон казуєть сенс», «ірмось вся предивныя тайны и милост боژیю неизъглаголанную в собѣ крыєть и содержитъ»<sup>16</sup>.

Чернець московського Чудового монастиря Євфимій, який, правдоподібно, разом з Єпифанієм Славинецьким приїхав з України і співпрацював з ним у московському *печатному дворі* як перекладач і редактор богослужбових книг, уподібнює духовну поезію «краеодежднополагаемым рясам златоупещренным»<sup>17</sup>, тобто з шитими золотом торочками. Слова у поетичному тексті нанизуються на нитку як перли в коралях, чергуючись, як мотиви орнаменту. Зразком такого методу він уважав ірмос, витлумачений як «плетница», «вязань»<sup>18</sup>. Чеська філолог Светла Матгаузерова зазначає, що «слово *ірмос*, *εἶρμος*, насправді етимологічно пов'язане з дієсловом *εἶρω*, яке в одному своєму витлумаченні має значення *говорити, сказати*, а в іншому – *поєднувати в один ряд, сплітати*, звідки походить термін *εἶρομένη λέξις*, що за *Риторикою* Арістотеля [...] означає розумно зв'язаний стиль, протиставлений стилю розтягнутому й неорганізованому»<sup>19</sup>. Ірмос у гімнографії – «це своєрідна канва, на яку „взоруються” тропарі канону, це зачин, що визначає версифікацію і поетику тексту»<sup>20</sup>, додамо – і мелодичну лінію, і лад, і метрику. Тобто, йдеться про основоположний поетичний принцип Середньовіччя, принцип відлуння (*еха*), що втілювався у поезії. Варто зауважити, що це взагалі підставовий принцип пісенної поезії. У латинських риториках грецькому *εἶρομένη λέξις* відповідає *oratio reposita* – *нанизувана мова*, у якій фрази пов'язані паратаксічно, а думка то розвивається однією лінією, без відступів убік, щораз повертаючись до вихідної точки, то знову стремить до безконечності, як це підкреслює у своїх дослідженнях, есеях і коментарях до перекладів античної і серед-

<sup>16</sup> Архим. Онуфрій. Предсловіє ко любомудрому і Благочестивому Читателю і Пѣвцу о Книзѣ сей вѣстно чиню для чого она тако устроена ест і Церкви Божієй предана // *БРАН, Тек. пост. 717*, арк. 1–3; див. також нашу публікацію цього тексту: О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський. Нотна абетка і передмова архим. Харківсько-Куразького монастиря Онуфрія з нотолінійного Ірмоля // *Καλοφωνία* 8. Львів 2016, с. 247–249.

<sup>17</sup> Євфимій Чудовський. О еже пѣсни ткати // *ГИМ, Син. 287*, арк. 68 і наступні (цит. за Матгаузеровою, див. нижче).

<sup>18</sup> А. Панченко. *Русская культура в канун петровских реформ* / ответ. ред. Д. С. Лихачев. Ленинград: Наука 1984, с. 59.

<sup>19</sup> Св. Матгаузерова. *Древнерусские теории искусства слова* [= *Acta Universitatis Carolinae Philologica, Monographie 63*]. Praha: Univerzita Karlova 1976, с. 87–88.

<sup>20</sup> А. Панченко. *Русская культура в канун петровских реформ*, с. 59.

ньовічної поезії Андрій Содомора<sup>21</sup>. Цей поетичний принцип суголосний також арабо-мусульманській поезії Середньовіччя з її основним поетичним методом *назіра*<sup>22</sup>.

\* \* \* \* \*

Пропонуємо декілька музично-аналітичних етюдів для увиразнення музичної поетики ірмосів, у яких прослідковуються логічна побудова мотивів, фраз і речень, досить розвинуті структурні типи музичної форми, міцні ладотональна та звуковисотна організації, що чудово демонструє високий ступінь музичного мислення.

Розглянемо пісню 1 гласу 1 воскресного ірмоса *Твоя победительная десница* з Львівського ірмолея кінця XVI ст.

глас 1, пісня 1 арк. 6

Тво-и по-бе-ди-те-ль-на-а де-сны-ца  
 ко-го-ак-тно во-крк-по-сти про-сла-ви-са  
 та-ко-бе-со-ме-те-на  
 ко-се-мо-гд-ши-и про-ти-ве-нь-ны-и со-те-  
 п-да-и-ти-но-мь пв-ть-гд-ь-ь-ни-и-и-но-ва-ль-ше .

арк. 6 зб.

Проаналізуємо перший стишок цього ірмоса. Загальна композиція ірмоса охоплює п'ять стишків по 12–13 силаб. Тривалість звучання першого стишка (12 складів) вкладається в 14 цілих нот і творить чотири фрази тридольного ямбічного розміру. Перша фраза починається затактом й добре

<sup>21</sup> Див., напр., його найновішу публікацію: А. Содомора. Від перекладача // *Грецька епіграма в перекладах Андрія Содомори*. Львів 2017, с. 6–11.

<sup>22</sup> Див., напр.: А. Кримський. *Історія Персії та її письменства* [= Збірник історико-філологічного відділу УАН 3, 1]. Київ 1923; його ж. *Хафиз та його пісні (бл. 1300–1389) в його рідній Персії XIV в. та новій Європі* [= Збірник історико-філологічного відділу УАН 9]. Київ 1924; обидві праці частково передруковані пізніше: А. Кримський. *Твори в п'яти томах*, т. 4: *Сходознавство*. Київ 1974, с. 119–162, 165–228.

узгоджується зі смисловим акцентом слова **твої**. Логічно-смислові акценти зміцнюються ритмічними і ладовими компонентами: низхідною малосекундною інтонацією з кількакратним повторенням тону **h**, що надає композиції стійкості й виокремлює характерну фригійську поспівку. Початковий затакт і останні дві половинні нотки обрамлюють стишок і творять своєрідні *пре-* і *пост-людю*. Логічні наголоси у фразах в основному збігаються з поділом на «такти», зберігаючи ямбічну будову. Лише у третій фразі цей акцент трохи слабший, що пов'язано з пожвавленням мелодичного руху і ритмічним дробленням. Низхідний напрям двох попередніх фраз змінюється хвилеподібним коливальним рухом вниз–вверх–вниз. Це пожвавлення припадає на третю фазу форми, її *золоту середину*, надаючи виразної динаміки мелодичному розгортанню, що позначене певним розширенням і подоланням тридольности. Остання заключна фаза утворює висхідний рух цілими нотками, що надає музичній формі завершального характеру.

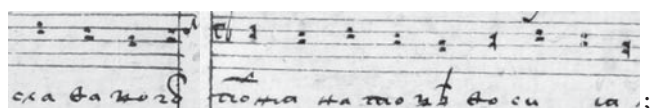
Отож тут виразно означені три структурні фази розвитку, де перші дві фрази мають чітку експозиційну функцію повторної будови (класичний зразок музичної стилістики доби класицизму), третя наділена розвитковою функцією, а четверта – завершальною. За структурою це нагадує старовинну двочастинну форму, де початкові дві фрази творять експозицію, а третя і четверта поєднують розвиток і завершення з елементами репризности. Істотні корективи в логіку музичного формотворення вносить словесний текст: ствердний квартовий рух **g-a-h-c** пом'якшує зміщений логічний акцент з **с** на **а** – **дегніца** – і завершальні звуки **с-h** водночас стають своєрідною репризою початкової ямбічної структури, ладотонально підсилюючи репризність заключної структури, водночас вони стають затактом до наступного стишка.

У подальшому стишки групуються у таку ж двочастинну старовинну форму: другий і невеликий третій творять з першим експозицію, а останні два – розвиткову фазу в поєднанні з репризно-завершальною.

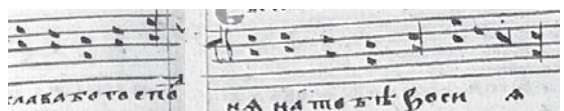
Проаналізуємо другий стишок 9-ї пісні ірмоса 1-го гласу канону на Воскресіння *Світися світися новий Іерусалиме – Слава бо господня на тебе воя* за Львівським ірмолоєм кінця XVI ст. (МВ 50, арк. 243):

Другий стишок цього ірмоса – *слава бо господня* – демонструє струнку і логічну побудову на власне музичних засадах. Він складається з двох піввіршів, чи речень повторної будови: 6+6 силаб, які за музикою охоплюють 7+9 тактів. Та цей майже тотожний мелодичний матеріал обидвох речень має різноспрямовані каденційні закінчення: перше завершується на верхній опорі **d** і творить своєрідну половинну каденцію, а друге утверджує тон **h** терцією нижче і служить логічним підсумком всього стишка, завершуючись автентичною каденцією. Мелодія першого піввірша *слава бо господня* розгортається плавним поступенним рухом і рівними долями (тактами) з верхнього тону **d** вниз до тону **h**, знову піднімається вверх і завершує свій рух двократним повторенням цього опорного тону з характерною для візантійської монодії затримкою на передостанньому тоні, що творить *дактилічну (жіночу)* періодичність. Другий піввірш майже в точності повторює мелодичну і метричну структури першого речення, з тим, що тут мелодичний рух поступово сповільнюється і на слові *восия* мелодія розширюється удвічі подовженими тривалостями, нагадуючи класичну августинацію, тобто кожна з трьох силаб звучить *двотактами*. Отож ключове слово *восия* є підсумковим, і давній творець надає йому особливого звучання.

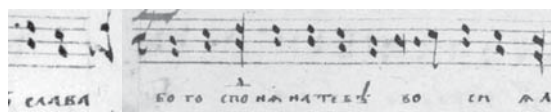
Звернемо увагу на інтерпретаційні особливості цього стишка, що демонструють різні рукописи і стародруки. Так, у Супрасльському ірмолої Богдана Онисимовича бачимо лише мелодичний контур з однаковими тривалостями, доповнений нотками бревів у ключових розділах форми (I, 5391, арк. 62):



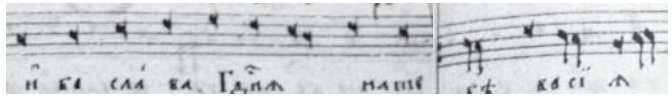
те саме бачимо й в Ірмолої першої чверті XVII ст. (О 44, арк. 93 зв.):



подібно і в Ірмолої другої чверті XVII ст. з НМЛ (Q 358, арк. 101 зв.):



А Феофіл, писар Супрасльського ірмоля 1662 р., розвиває кульмінацію першого стишка та оживляє ритмічний малюнок крапкою біля нотки с (LMAVB, F-19-115, арк. 50). Пізніші рукописи і стародруки спрощують ці поспівки і фіксують лише мелодичний контур, зберігаючи при цьому незмінну метричну організацію (АнНе 10, ост. чв. XVII ст., арк. 492):



тут мелодичний контур і метрика істотно відрізняються від мелодики кінця XVI – першої половини XVII ст. Мабуть, таке спрощення відбувалося також під впливом поширення багатоголосого виконання цього канону, як це бачимо, наприклад, у каноні на Воскресіння Миколи Дилецького (далі за текстом).

Отож ірмоси вирізняються великою стабільністю музичного первня і є зразками високого топосу поетичного стилю як в сенсі літературно-богословському, так і музичному. Провід Київської Церкви ранньомодерної доби чудово це усвідомлював і всіляко стимулював і підтримував їх розмаїті музично-виконавські інтерпретації, які так дивували тодішніх мандрівників як з християнського Сходу, так і Заходу. Саме Київська митрополія сотворила, як влучно окреслила проф. Олександра Цалай-Якименко, *київські напиви, київське багатоголосе пініє, київську ноту, київських воспіваків, київські музичні граматики*.



The musical score is arranged in two systems, each containing five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a lower Bass line). The lyrics are in Ukrainian and describe the glorification of God.

**System 1:**

- Staff 1: - ро - са - ли - ме. Сла - ва бо гос - под - ня, сла - ва бо гос -
- Staff 2: Сла - ва бо гос - под - ня,
- Staff 3: - ро - са - ли - ме. Сла - ва бо гос - под - ня, сла - ва бо гос -
- Staff 4: Сла - ва бо гос - под - ня,
- Staff 5: - ро - са - ли - ме. Сла - ва бо гос - под - ня, сла - ва бо гос -
- Staff 6: Сла - ва бо гос - под - ня,

**System 2:**

- Staff 1: - под - ня, гос - под - ня на те - бѣ воз - си - я. Ли - куй ны - ѣ, ли - куй ны - ѣ
- Staff 2: сла - ва бо гос - под - ня
- Staff 3: - под - ня, гос - под - ня на те - бѣ воз - си - я. Ли - куй ны - ѣ, ли - куй ны - ѣ
- Staff 4: сла - ва бо гос - под - ня
- Staff 5: - под - ня, гос - под - ня на те - бѣ воз - си - я.
- Staff 6: сла - ва бо гос - под - ня
- Staff 7: - под - ня, гос - под - ня на те - бѣ воз - си - я. Ли - куй ны - ѣ, ли - куй ны - ѣ
- Staff 8: сла - ва бо гос - под - ня