

УДК 783.27
ББК 85.318.9

Ірина Гофман

ДАВНЬОЮДЕЙСЬКІ ВИТОКИ ВІЗАНТІЙСЬКО-СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ТА ЇЇ УКРАЇНСЬКІ РЕЦЕПЦІЇ

У статті окреслено роль старозавітного музично-поетичного жанру псалма у створенні багатьох жанрів візантійської гимнографії. Розглядаються перспективи та можливості прочитання текстів монодичного стилю через українську літургічну практику XVI століття.

Ключові слова: гімн, псалом, візантійська гимнографія, гармонія літер, слів та ідеї.

Християнський обряд за походженням є дуже складним явищем. З одного боку, основною ідеєю християнського богослужіння є повне й досконале розкриття євангельських образів і символів, що зазначено вже в самому визначенні – “християнський обряд”. З іншого боку, формування і поступовий розвиток християнського богослужіння не відбувалися “з нічого”, їм передувало розмаїття віддавна існуючих сакральних обрядів різних народів і культур.

Дослідження історії формування християнського богослужіння вимагає врахування окремих важливих моментів, одним з яких є наступність сакральних культур, зокрема, синагогальної та ранньохристиянської. Ця проблема розглядалася в працях таких відомих медієвістів: Аврахама Цві Ідельсона, Джеймса Маккінона, Василя Металлова, Акіма Олесницького, Володимира Рибінського, Миколи Елеонського, Дмитра Разумовського, Порфирія Бажанського, Андрія Десницького, Євгенія Герцмана. Проте питання спадкоємності старозавітних традицій до цього часу залишається відкритим, що й зумовлює актуальність нашої статті.

Метою роботи є дослідження одного з найяскравіших проявів зазначеного явища на прикладі музично-поетичного жанру псалма; цьому ж підпорядковане й завдання статті – комплексно прослідкувати взаємозв'язок сакрального досвіду синагогальної практики й візантійських традицій богослужіння, визначити можливі шляхи прочитання текстів української практики монодичного стилю XVI століття.

Візантійська гимнографія, що розвивалася під великим впливом синагогальної традиції, запозичила багато елементів старозавітної поезії. Особливе місце займають псалми, яким відводилося центральне місце в юдейському богослужінні і які не втратили свого значення в ранньохристиянський період.

Слово *псалом* (українська народна назва “псальма”) грецького походження, воно означає піснеспів, співаний у супроводі певного струнно-щипкового інструмента. Збірник псалмів називається Псалтир – від музичного інструмента типу “псалтерій”, під акомпанемент якого виконувалася більшість цих піснеспівів. По-єврейськи збірка називається *Sefer T'hilim* [с'ефер тг'іллім] – “Книга хвали” [5, с.617] (סֵפֶר תְּהִלִּים – *тг'іллім*, буквально “славослів'я”; скорочено *тіллім*). Це перша книга третього розділу юдейської канонічної Біблії – Писань.

Спів псалмів за старозавітним богослужінням вирізнявся простотою, зазвичай, таке виконання було унісонним. Про це свідчать згадки в Біблії (“и были как один трубящие и поющие, издавая один голос” та ін.). Таким чином, давньоюдейська музика не була розрахована на розмаїття, а на проникливість сили звука. Недарма в Талмуді зазначено, що коли грали в Храмі, було чутно до Самарії [6, с.376]. Климент Александрійський зіставляє юдейську музику з грецькою (а саме – з дорійським наспівом, який ліг в основу нашого 1-го гласу) і зазначає, що в обох зазначених випадках спів вирізнявся діатонічністю, але аж ніяк не був енгармонічним чи хроматичним. Науковець припускає, що високі голоси називалися *halomoth*, “по-дівоче” (*sorganon*), про що свідчать надписи до деяких псалмів (слов'ян. “о тайных”) – виражали радість (напр. пс. 45); низькі – “по восьмой” (октавою, слов'ян. “о осмей”) – виражали сум (напр. пс. 6 “Господи так не яростию” і пс. 12 “Доколе Господи”). Цікаво, що лише псалми “сходження” здебільшого поєднували в собі тони обох видів – починаючи від найнижчого й закінчуючи голосним *forte* [6, с.371].

Варто зауважити, що сучасна синагогальна культура співу суттєво відрізняється від сакральної вокальної традиції на зорі її розвитку в синагозі. З утвердженням домінуючої ролі християнства на юдейський культ повсюдно було накладено багато обмежень; навіть там, де цей культ сприймався більш-менш терпимо (напр. в Італії). Спів псалмів у синагогах був категорично заборонений; на цьому табу наголошувалося на багатьох Соборах Західної церкви. Як наслі-

док, у синагогах було введено т. зв. “кантиліацію”, що являла собою щось середнє між гучним читанням і співом. Утім є деякі підстави вважати, що кантиліація як явище виникла в культовому середовищі юдеїв ще до часів заснування храму. У всякому разі, нинішній синагогальний спів псалмів повинен би мати хоч деякі залишкові риси давньої вокальної культури.

За час історичного культурообміну, зумовленого частим поневоленням юдейського народу, формувалися різноманітні способи співу в їх культовій практиці. Частина їх не прижилася, проте деякі форми вокального виконання ввійшли й до християнського богослужіння.

Іван Вознесенський у своїй праці “О церковномъ пѣніи.” зазначає, що “Въ первоначальномъ видѣ церковно-богослужебное пѣніе было просто и близко къ распѣвной декламации текста. Въ дальнѣйшемъ своемъ развитиі оно усложнилось, оразнообразилось и развѣтвилось на многочисленныя виды напѣвовъ, различаемыхъ: по ихъ большей или меньшей протяженности и украшенности, по веселому или печальному наклоненію, по народному или мѣстному происхожденію, по системѣ гласового строенія, по редакціямъ и другимъ отгѣнкамъ ихъ пѣвческаго воспроизведенія и толкованія” [1, с.33].

Загалом, сучасні літургісти виділяють різноманітні способи виконання псалмів. У цілому, їх можна звести до трьох:

1) псалом виконує соліст, якого переривають приспіву народ. Якщо солісту відповідає увесь народ разом, – це іпофонічний, або респonsorний псалмоспів (psaume responsoral). Якщо ж народ ділиться на 2 хори, які відповідають по чергово одному або двом солістам, – це антифонний псалмоспів (psaume antiphoné);

2) коли вірші псалмів рецитуює один соліст без переривання, – це медитаційний псалмоспів (psaume de meditation). Коли ж вірші псалмів рецитуює без переривання ціла спільнота, – це спільний псалмоспів (psaume directané, κοινῶς ψάλλειν);

3) якщо вірші псалмів рецитуються по чергово двома групами молільників, – це по черговий псалмоспів (chant alternative).

Основні жанри й форми візантійської та слов'янської церковної музики склалися під впливом давньоюдейського мистецтва. З одного боку, опора на богословські установки зміцнювала й сприяла формуванню власне християнського віровчення. Однією з найяскравіших форм втілення цих ідей була богослужебна традиція (свідчення цьому знаходимо, наприклад, у текстах молитов про походження світу, про божественне начало й т. п.). А з іншого боку, літургійна практика, прямо чи опосередковано, використовувала різні жанри й форми літургійного співу, прийоми виконання, музично-поетичні символи, образи, ідеї – виявляла глибоку спадкоємність цієї культури від давньогебрейської музичної традиції. Це знаходить своє відображення в псалмоспіві, де елементи генетичної єдності є досить виразними.

На основі згадок у творах свв. Василя Великого, Іоана Златоуста, Августина Блаженного, за припущенням Михайла Скабалановича, первісним був спільний спосіб співу псалмів і що із часом він поступово замінився іншим [8, с.169]. Коли св. Василій запроваджував новий спосіб псалмоспіву в Неокесарійській церкві, він зіткнувся з опором з боку кліру, який покликався на давню практику спільного співу¹.

Письменники IV–V століть поряд із спільним співом псалма цілим народом чи одним співаком часто згадують про респonsorний спів псалма. “Отці постановили, – говорить св. Іоан Златоуст, – щоб народ, коли не знав всього псалма, підспівував (ὀψιχεῖν) з псалма стих, який містить в собі якусь високу настанову, щоб звідти отримати потрібну науку” (Златоуст. Бес. на пс. 17) [7, с.157].

Увесь псалом при такому способі співався чи читався одним співаком. “Співак (ὁ ψάλλων) співає (ψάλλει) один, хоч всі підспівують (ὀψιχεῖσι), так як би з одних уст возноситься голос” (Златоуст. На 1 Кор. бес. 36) [7, с.167].

Тобто респonsorний псалмоспів – це такий спосіб виконання псалмів, коли соліст співає вірші псалма, а люди відповідають на кожен вірш єдиним заданим віршем псалма (умовно, це

¹ У літургії цей спосіб псалмоспіву в джерелах не виявлено. Наразі про його існування свідчать лише згадки у творах отців церкви [7, с.167]:

“Мы пропѣли псаломъ поощряя другъ друга, говоря единодушно: “приидите возрадуемся” (Августин. Изъясн. на пс. 91):

“Нѣкогда пѣло все собраніе въ одинъ голосъ что и мы нынѣ дѣлаемъ” (Златоуст. На 1 Кор. бес. 36).

відповідь (response)). Схема респонсорного співу [13, с.157]:

Соліст: відповідь

Люди: відповідь

Соліст: відповідь

Люди: відповідь і т. д.

У респонсорному співі народ формує лише один хор [12, с.7]. Відповідь є завжди віршем із цього псалма [12, с.157], причому це вірш сильний, який містить у собі високу науку, це головний пункт псалма [7, с.170]. Інколи відповідь могла бути дуже довгою, обіймаючи навіть два вірші з псалма, а інколи – це частина вірша. Відповіддю також може бути *алілуя* [10, с.8]. Респонсорний псалмоспів не закінчується славослов'ям [13, с.157].

За своїм походженням респонсорний псалмоспів є давньою біблійною формою [13, с.157]. У старозавітному храмовому богослужінні існував спосіб виконання псалмів, за яким соліст чи група “канонічних співців” співав вірші псалма, а народ підхоплював закінчення кожного вірша. При визначних нагодах в єрусалимському храмі виконували особливі псалми, причому співали не лише левіти – у співі брав участь увесь народ, який підхоплював закінчення віршів. Із цією метою деякі псалми складено так, що кожен вірш чи розділ закінчується тим самим приспівом (напр.: пс. 135) [7, с.5].

Поширенню респонсорного псалмоспіву сприяло нетверде знання народом тексту псалмів і брак їх списків [8, с.5].

З респонсорного співу псалмів виникли у візантійському обряді прокимни (προκειμενον, від “πρόκειται” – “лежати перед”), а в римо-католицькій літургії – респонсорії (responsorium, від “responsum” – “відповідь”). Відомості від IV–V ст. інформують про цільний спів псалма таким способом. Пізніше стали використовувати для співу з приспівом спершу відомі їм відділи, а потім лише декілька стихів (4, пізніше 2) [9, с.8].

У давніх джерелах зустрічаються й інші терміни на означення приспіву-відповіді: ὑπόψαλμα (від “ὑπόψαλλω” – “співати у відповідь”), πρόψαλμον (від “προψάλλω” – “співати перед, заспівувати”), ὑλακοή (“відповідь”) [9, с. 8–9].

У візантійській традиції існувало два способи виконання прокимена:

1) повторення цілого вірша-прокимена (відповіді) після кожного вірша псалма;

2) повторення після кожного вірша псалма лише останньої частини вірша-відповіді, яка називається *акростіхιον* [9, с.11].

Про респонсорний спів псалма згадують такі автори IV–V ст.: Іоан Златоустий, Атанасій Александрійський, Созомен, св. Августин, Сільвія Аквітанська [7, с.170–171].

Ще одним, найдавнішим способом виконання церковних піснеспівів, як зазначає Іван Вознесенський, було “п□ніє одинокого п□вца”(solo) – медитаційний псалмоспів [1, с.34]. Цей спосіб псалмоспіву властивий для монаршого богослужіння й зберігся в “послідовному псалмоспіві Псалтиря” – у рецитованні псалмів один за одним за порядком їх розміщення в Псалтирі [10, с.26].

Коріння медитаційного виконання псалмів – у давньому Єгипті [9, с.26]. За преп. Іоаном Кассіаном (латинський автор кінця IV – початку V ст., який подорожував по монастирях Палестини та Єгипту), у єгипетських монахів псалом завжди співав лише один брат, інші – слухали. Цей спів виконувався рівним проголошуванням (parili pronuncione) або без перерви – стих за стихом (contiguīs versibus), або з їх розподілом на 2–3 статті (intercisiones) з проміжними молитвами подумки [7, с.169]. Як зазначає Джеймс Маккінон, таке монастирське “медитування” було найповільнішим вокалізмом біблійного походження і виявлялося звуками типу приглушеного гуркотіння-дзижчання. Суть цього дійства полягала в осмисленні монахами рецитованих текстів Святого Письма й під час побутових справ. Протоієрей Кирило Єрусалимський зазначає, що медитаційне псалмодіювання виникло з античної традиції читання вголос або первісних вірувань як спосіб захисту від “бісів” [2, с.16]¹.

Дослідники відзначають існування і т. зв. “антифонного” співу, хоч достеменно не відомо, який саме спів позначався цим терміном в IV–V ст. Початково так називався перемінний спів

¹ Медитаційний спосіб псалмоспіву отримав своє продовження в нинішньому читанні псалмів, яке визначаємо як речитативний спів [8, с.170].

стихів псалма між 2-ма частинами молільників. Як припускає М. Скабаланович, першопричиною для введення і поширення такого співу могло бути збільшення кількості віруючих: спів псалма всіма загалом при надміру великій кількості молільників міг заважати рівності співу. Церковний письменник Сократ вважає, що такий спосіб співу походить з Антіохії й, імовірно, його запровадили пресвітери Діодор і Флавін (IV–V ст.) [7, с.161].

Цим самим терміном позначався й інший, дещо відмінний від вищевказаного, спосіб співу – перед чи після псалма, який виконувався поперемінно двома хорами, співався який-небудь стих цього ж псалма чи якогось, іншого; цей стих, близький до змісту псалма, і називався *антифоном* (відголоском, луною). Як зазначає Амаларій, “до симфонії антифону співається псалом двома хорами, а на самому антифоні хори об'єднуються” (Amalarius. De divino offic. I, 4). Такі антифони, на думку М. Скабалановича, не лише запозичувалися з псалмів та із Святого Письма взагалі, але могли бути й власне християнськими, авторськими [7, с.161].

Августин Блаженний приписує св. Амвросію введення в Мілані східного способу співу, маючи на увазі, імовірно, антифонний спів саме останнього роду, адже респонсорний спів тоді мав широке розповсюдження, а антифонний спів у широкому значенні (першого роду) суттєво не відрізнявся від нього. “Тоді було встановлено спів за традицією східних країн, щоб народ не нудьгував” (Август. Спов. IX, 7) [7, с.162].

Таким чином, антифонний псалмоспів – це спосіб виконання псалмів, за яким соліст виконує вірші псалма, а люди, поділившись на два хори, відповідають поперемінно приспівом. Інколи солістів є двоє і вони виконують вірші псалма поперемінно, а кожен хор відповідає своєму власному солістові. Часто хори виконують різні приспіви. Якщо ж приспів задовгий, то після кожного вірша він повторюється не в цілісності, а лише його остання частина, названа в грецькій термінології *ακροτελεύτιον* (крайній кінець). На початку й у кінці псалмоспіву солісти й хори сходяться разом, формуючи один хор [13, с.157].

Псалом в антифонному виконанні закінчується славослов'ям, яке заодно сигналізує і про кінець псалма [12, с.157]. Після славослов'я *ακροτελεύτιον* співається востаннє. Потім солісти виконують цілий приспів і знову разом з людьми повторюють його ще раз. Це подвійне останнє повторення отримало назву *περισσῆ* (позачерговий) [9, с.17–18].

Схема такої форми антифонного псалмоспіву [12, с.158]:

Солісти разом: приспів (тричі)

Солісти і люди: приспів (тричі)

Соліст: Вірш 1

Хор 1: ακροτελεύτιον

Соліст 2: Вірш 1

Хор 2: ακροτελεύτιον і т. д.

Соліст 1: Вірш 1

Хор 1: ακροτελεύτιον або приспів

Солісти разом: приспів (περισσῆ)

Солісти і люди: приспів (περισσῆ)

У візантійському богослужінні первісне значення слова *ἀντίφωνον* було “приспів”, тобто фраза, яку поперемінно співає поділений на два хори народ, відповідаючи одному або двом солістам. Пізніше, як і у випадку з прокименом, словом *ἀντίφωνον* почали називати цілий псалом разом із своїм приспівом чи приспівами [9, с.13]. Виконання приспіву на початку служить для подання тону [9, с.15].

Приспівом (*ἀντίφωνον*) антифонного псалма може бути просто “алілуя”, фраза із Святого Письма, або, найчастіше, церковна небіблійна композиція [9, с.15]. Антифон-приспів міг бути перехідним моментом від псалмів до пісень і гімнів-творів християнської гимнографії [7, с.157], з нього розвинулися сьгоднішні стихири й тропарі [9, с.15].

Основними прерогативами антифонного способу псалмоспіву є те, що люди відповідають незмінним, мелодично нескладним приспівом, а біблійний елемент співається чітко й зрозуміло одним солістом [12, с.159]. Псалом залишається головним – не заглушується повторенням довгої строфи після кожного вірша (у моменти співу соліста хор мовчить) [9, с.18].

Антифонний псалмоспів є дуже давнім. Він розвинувся з давнього респонсорного способу виконання псалмів [13, с.157]. У ранньо-християнських джерелах ясного опису антифон-

ного способу виконання псалмів не знаходимо. Сам термін “антифон” виник у IV ст. у монарших середовищах, але в цих описах нічого не сказано про двохорове виконання [10, с.10].

Майже в усіх традиціях антифонний псалмоспів деформувався. У східних традиціях два хори ставали одним, причому приспівом витіснявся біблійний елемент або повністю, або більша його частина. Натомість у римському богослужінні приспів залишили лише на початку й у кінці псалма – два хори почергово виконували тільки вірші псалма. Така деформація антифонного псалмоспіву призвела до виникнення плутанини між антифонним і, так званим, почерговим псалмоспівом [12, с.158].

Роберт Тафт зумів чітко окреслити поняття та визначити походження антифонного способу виконання псалмів. Розуміння первісних форм почергового псалмоспіву, як монастирського, і антифонного, як народного, зумовлює їх диференціацію [12, с.159]. Окрім того, існує загальна тенденція плутати антифонний псалмоспів із почерговим. Р.Тафт наголошує, що цей спосіб не є антифонним псалмоспівом [12, с.157]. Причиною плутанини поміж почерговим псалмоспівом, який є монастирським, і антифонним, який є народним, на думку цього медієвіста, є недостатнє розуміння первісних форм [12, с.159].

Почерговий спосіб співу має давньогрецьке походження – він застосовувався в античній драмі й звідтіля перейшов до церковного вжитку. У творі Філона “Про споглядальне життя” в описі молитви терапевтів уперше зустрічаються згадки про такий спів. Намісник Вітинії Пліній у своєму листі до імператора Траяна пише, що християни в певні дні перед сходом сонця співали на честь Христа свої пісні поперемінно. Церковний історик Сократ розповідає про св. Ігнатія Рогоносця, єпископа Антіохійського, який запровадив цей спосіб співу у своїй церкві [7, с.25].

Як зазначає М.Сабаланович, св. Василій Великий увів саме почерговий спосіб псалмоспіву в Неокесарійській церкві. Клірикам, які чинили опір, посилаючись на давню практику спільного співу, св. Василій відповів, що почерговий псалмоспів уже прийняли в Єгипті, Лівії, Палестині, Аравії, Фінікії, Сирії [8, с.57–58].

Цей спосіб виконання псалмоспіву наявний у хоровій практиці на Заході. Імовірно, він практикувався і на Сході в спільнотах василіанських та в Студійському монастирі. Щоправда, цей стиль не виявився настільки важливим, щоби бути зазначеним у Типіконі, який унаслідував палестинську традицію [9, с.26].

Назагал традиція храмового співу пройшла тривалу еволюцію, починаючи від дохристиянських сакральних обрядів. З розвитком канону ця музична традиція оволоділа розвинутим набором музичних форм, строгими правилами їх поєднання і чергування – стала доволі “академічною”. Отці Східної церкви підкреслювали зв’язок “християнських” музичних жанрів із старозавітними – у період становлення християнства спів псалмів був головним засобом особистого й общинного вираження відданості вірі. Окрім того, ряд жанрів візантійської гимнографії – псалми, алілуя¹, антифон та ін. – довгий час побутували в синагогальній музичній практиці, а тому цілком природно, що ранні християнські общини Палестини і Єгипту запозичили їх. З поширенням християнства вони вливалися в культурний простір Середземномор’я. Тож шлях формування і поступового розвитку християнського богослужіння з його різноманітністю здавна існуючих сакральних обрядів різних народів і культур, надає високий рівень присутності досвіду давньоюдейської практики².

Тож знову постає закономірне питання спадкоємності історії ранньовізантійської музики та її норм від давньоюдейської культурної спадщини. У зв’язку із цим привертає увагу стаття Петра Крип’якевича “Артистична форма псалма 118”, опублікована приблизно сторіччям

¹ Слово алілуя (халелуйа), літургійний вигук, що зустрічається в книзі Псалмів 23 рази. За винятком псалма 135:3, він служить вступом (106, 111–113, 135, 146–150) або завершальним словом до псалма (104–106, 113, 115–117, 135, 146–150), або і тим, і іншим (106, 113, 135, 146–150). Алілуя означає “вихваляйте Господа”. Наказова форма множини свідчить, що в храмовій службі слово “алілуя” було зверненням керівника богослужіння до тих, що моляться, для означення моменту їх відповіді. Таким чином, алілуя стало самостійним культовим вигуком, причому євреї, що говорили по-грецьки, зберегли близьку до іврити вимову цього слова.

² Наприклад, при детальному ознайомленні з жанровою структурою вечірні та літургії зустрічаємо використання великої кількості псалмів, що свідчить про взаємопов’язаність старозавітних і новозавітних мотивів у християнському обряді.

раніше. У ній автор детально проводить аналіз поетичного тексту зазначеного псалма й у гармонії букв і чисел, слів, ідеї вбачає можливість прочитати способи його виконання¹. Актуальність такого, певною мірою, лінгвістичного підходу в дослідженні поетичного тексту засвідчують тенденції ряду праць і сучасних гебраїстів. Так, ідея “гармонії слів” перекликається з ученням женецької школи Фердинанда де Соссюра², що базується на визначенні мови як знакової системи. До концепції П.Крип'якевича про “гармонію букв та чисел” ближчою виявляється позиція Е.Сепіра³, який замість знаків вважав за краще говорити про символи. Ця модель більш гнучка, оскільки в символу зв'язок між означуваним і тим, що саме він означає, не є настільки прямолінійний. Сепір, а слідом за ним Б.Уорф⁴, виражав категоричну незгоду з класичною схемою, згідно з якою різні мови це просто різні знакові системи, покликані відображати однакову в усіх випадках реальність. З їхньої точки зору, яка знаходить усе більше прихильників серед нинішніх біблеїстів, мова найтіснішим чином пов'язана з культурою її носіїв. Навіть найпростіші висловлювання, що описують універсальні для всіх племен і народів явища, виглядають у різних мовах по-різному й відображають певні риси світогляду, прийняті в даній культурі [3, с.2].

Ідеям П.Крип'якевича про “гармонію ідеї” щодо вивчення гебраїських першоджерел, видається найближчим підхід Е. ван Волде⁵ – на прикладі історії Ноя показано, як зовні, здавалося б, практично не пов'язані між собою різні елементи тексту взаємодіють між собою. Мова йде не просто про те, що автор заради зовнішньої гармонії прагнув ужити подібні слова й вирази. Радше, саме значення того чи іншого слова в даному контексті виявляється в зіставленні з іншими словами цього ряду. Ідеться про створення особливого модифікованого семантичного поля, що діє в цьому контексті, і зовнішні співзвуччя грають тут не останню роль [3, с.5].

Та навряд чи Ф. де Соссюр, Е.Сепір, Б.Уорф, Е. ван Волде були знайомі з ідеями Петра Крип'якевича. Проте схожість їх концепцій подивляє далекоглядністю автора статті “*Артистична форма псалма 118*” і водночас ще раз засвідчує глибину його розуміння специфіки побудови мистецької форми псалмів. Ураховуючи, що певні описи, зіставлення і загальні принципи музичного розвитку в давньогебраїській практиці, їх порівняння, зокрема з українською духовною культурою XVI–XVII століть, дозволяють виявити деякі культурні спільності, такий “лінгвістично-мистецький” підхід дає вагомий підстави до подальших музикознавчих студій.

Історично склалося так, що тільки через українську практику є можливість прочитувати тексти монодичного стилю – у XVI столітті в українській музичній культурі виникло інноваційне явище, яке мало величезне значення для подальшого розвитку духовної музичної практики – лінійна нотація. Надалі вклад Миколи Ділецького в розвиток теорії музики та вокального хорового мистецтва (“Грамматика Музикальна”) сприяв виникненню жанру партесного концерту як рецепції досягнення інших європейських культур шляхом переосмислення своєї національної традиції (давньоукраїнської монодії, кантів, фольклору і т. п.), що підтверджує значущість цього явища й потребу в його подальшому дослідженні.

1. Вознесенский И. И. О церковном пении: техническая сторона состава и исполнения церковных песнопений / Иван Вознесенский. – Кострома, 1897. – Вып. 3. – Т. 2 – 83 с.
2. Десницкий А. С. Семитские истоки византийской литургической поэзии / Андрей Десницкий // Традиции и наследие Христианства. – М., 1996. – С. 207–220.
3. Десницкий А. С. Рах Saussuriana и современная библеистика : текст доклада на конференции общества “Сефер” [Электронный ресурс] / Андрей Десницкий. – 22 с. – Режим доступа : <http://desnitsky.ru/>.

¹ Дослідженню мистецької форми псалма присвячено працю львівського богослова Петра Крип'якевича; див.: Крип'якевич П. Артистична форма псалма 118 // KALOPHONIA: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 1. – Львів: Вид-во ЛБА, 2002. – С. 283–296 [4].

² Див.: Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 165.

³ Див.: Сепір Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / пер. с англ.; общ. ред. и вступ. ст. А. Е. Кибрика. – М.: Прогресс-Универс, 1993. – 656 с. (Филологи мира).

⁴ Див.: Уорф Б. Л. Наука и языкознание // Новое в лингвистике. – М., 1960. – Вып. I.

⁵ Див.: E. van Wolde. A Text-Semantic Study of the Hebrew Bible, Illustrated with Noah and Job // Journal of Biblical Literature 113/1. – Chicago, 1994. – P. 19–35.

4. Крип'якевич П. Ф. Артистична форма псалма 118 / Петро Крип'якевич // КАЛОРPHONIA : наук. зб. статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – Ч. 1. – С. 283–296.
5. Олесницький А. А. Древнееврейская музыка и пение / Аким Олесницький // Труды Киевской духовной академии. – 1871. – Т. IV. – С. 107–161, 368–417.
6. Святе письмо Старого та Нового завіту ; повн. пер. з євр. арамійс. та грец. – Baranain, Navarra, 1988. – 352 с. : 2 мапи.
7. Скабаланович М. Толковий Типікон / Михайло Скабаланович. – К., 1910. – Вип. I. – 494 с.
8. Скабаланович М. Толковий Типікон / Михайло Скабаланович. – К., 1910. – Вип. II. – 330 с.
9. Mateos J. La célébration de la Parole dans la Liturgie byzantine: Étude historique / J. Mateos. – Roma, 1971. – P. 182. – (Orientalia Christiana Analecta; 191).
10. McKinnon J. W. The Question of Psalmody in the Ancient Synagogue / J. W. McKinnon // Early Music History 6. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. Edited by I. Fenlon. – P. 159–191.
11. McKinnon J. Music in Early Christian Literature. / J. McKinnon. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – P. XI, 180.
12. Taft R. Beyond East and West. Problems in Liturgical Understanding / R. Taft // NPM Studies in Church Music and Liturgy. – Washington, DC : The Pastoral Press, 1984. – P. X, 203.
13. Mathiesen T. J. Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music / T. J. Mathiesen. – New Jersey : Joseph Boonin, Inc. [Music Indexes & Bibliographies, ed. George Hill], 1974. – P. IV, 59.

В статті определяється роль ветхозаветного музичально-поетического жанра псалма в створенні багатьох жанрів византийської гимнографії. Розглядаються перспективи і можливості читання текстів монодического стилю через українську литургическую практику XVI століття.

Ключевые слова: гимн, псалом, византийская гимнография, гармония букв, слов и идей.

In this article, the role of the Old Testament musical-poetic genre of the psalm is determined in creation of many genres of Byzantine hymnographin. Prospects and possibilities of monodic style texts reading through Ukrainian liturgical practice of the XVI century are examined.

Key words: hymn, psalm, Byzantine Melodists, the harmony of letters, words and ideas.

УДК 783.29
ББК 85.318.9

Аліна Ткаченко

“БЛАГОВІЩЕННЯ” ЮРІЯ ЛАНЮКА ЯК ПРИКЛАД АВТОРСЬКОГО ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ

Стаття присвячена проблематиці формування шляхів розвитку духовної тематики у творчості сучасних композиторів. Із цією метою детально проаналізовано композицію Юрія Ланюка “Благовіщення”.

Ключові слова: духовна музика, празник, вокально-інструментальний жанр.

Упродовж багатьох віків духовні тексти Святого Письма в мистецтві втілювалися завдяки слову, звуку, кольору та іншим засобам, що сукупно формували підвалини сакрального обряду. Тож богослужбова музика має багатовікові традиції, які утверджувалися в процесах розвитку: накопичення репертуару, музично-семіотичного оновлення та еволюціонування жанрів і форм. Саме духовна музика зі своєю внутрішньою глибиною наповнює людську сутність релігійним і філософсько-естетичним змістом.

Українська сучасна духовна культура – це, перш за все, відновлення традицій сакральної музики з її філософсько-богословським наповненням і внутрішньомолитовним станом. Усе це роками було недосяжним для українського композитора та слухача, і на зламі епох дало можливість відновити глибинні духовні традиції. Кінець ХХ століття є часом осмислення попереднього досвіду, визначення й аналізу нового мистецького пошуку в духовно-музичній царині. Духовна музика, розвиваючись і оновлюючись у часі, поступово набуває нової художньої якості, тож для сучасного музикознавства досить актуальним є питання висвітлення різних її аспектів: від розгляду історико-культурних процесів, філософсько-естетичного контексту до визначення жанрової системи та музично-поетичної композиції.