

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МАКАРЕНКО ОЛЕКСІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 78.3+78.4

ДИСЕРТАЦІЯ

ПСАЛТИР У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XVI-XVIII СТОЛІТЬ

Спеціальність – 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеню доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О.В. Макаренко

Науковий керівник **Шуміліна Ольга Анатоліївна**, доктор
мистецтвознавства, професор

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Макаренко О.В. Псалтир у європейській музиці XVI-XVIII століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Львів, 2023.

Псалтир є одночасно одним з найбільш поширених та найменш систематично вивчених явищ у сучасному українському музикознавстві. Ця натхненна Святим Духом книга Хвалінь дала поштовх для розвитку не тільки єврейської храмової та синагогальної лірики, але й літургійної та паралітургійної творчості у наступні християнські століття, а деякі дослідники вказують і на значний вплив Псалтиря на розвиток світського мистецтва та літератури.

У дисертації визначається роль Псалтиря у розвитку європейської музичної культури XVI-XVIII століть.

Новизна наукова дослідження полягає в тому, що в роботі вперше: здійснено спробу ввести у вітчизняний науковий обіг твори протестантської церковної традиції, задля створення більш повної картини розвитку музичної культури Європи XVI-XVIII століть; реалізовано комплексний підхід до вияву підстав звертання композиторів до псалмових текстів; зведено з поголосників у партитуру концерт Б. Галуппі «Готово серце моє»; виявлено основні риси структурно-семантичної моделі псалму у її проекції на музичні композиції; запропоновано алгоритм аналізу творів на псалмові тексти.

Псалтир склався як збірник богослужбних скінійно-храмових піснеспівів, що супроводжували обряд жертви Старого Заповіту, що стала прообразом для новозавітної євхаристичної служби. Отже Псалтир став архітекстом для християнської, юдейської та ісламської гімнографії, мав вплив спершу на гімнетворчість і збільшення літургійного репертуару. Крім того, псалми використовувались для особистих молитов, адже містять тексти

з великим ліричним потенціалом, де водночас особисте є уособленням суспільного, а суспільне проявляється в особистому.

Основними характерними рисами мови псалмових музично-поетичних композицій стали: релігійний контекст, залежність структури від жанрів (ламентативні, подячні, царські, хвалитні, пророчі, повчальні), символізм та образність (вода, Пастир, Скала, Світло й темрява, Суд і праведність, Вогонь, Лев, Сіон і Вавилон, Єрусалим, Храм); емоційна інтенсивність, літературні фігури (паралелізм синтаксичний та семантичний; хіазм, гіпербола, метафори, анафора й епіфора), умовність музичних вимірів (склад виконавців, ритміка і метрика, мелодичні основи, кантиляція, огласовки, псалмодія).

Структурно-семантична модель (ССМ) псалма ґрунтується на різному співвідношенні між основними семантичними центрами «Бог», «Я», «Ми», «Вони» з домінуванням певного ситуативного модусу. Це співвідношення засноване на фундаментальному розумінні псалму як співаної молитви – фідеїстичному діалозі/полілозі.

У роботах Отців Церкви виділяється погляд на спів псалмів як інструмент для ствердження віровчення та його значення для прихожан. Релігійні вчення і богословські позиції відомих постатей, таких як Клемент Олександрійський, Василій Великий, Афанасій Великий, Амвросій Медіоланський, Ієронім, Йоан Златоуст та Августин Аврелій, формуються у контексті їхнього розуміння біблійних текстів (їх ролі у формуванні релігійних концепцій) та впливу на практику християнства (як важливого елемента етичного виховання та сприяння духовному розвитку вірян), а також алегоричні трактування та метафоричні розуміння. Теологи намагаються визначити місце псалмів у церковній музичній традиції, визначаючи різницю між гімнами, псалмами і духовними піснями, а також їхню роль у церковному обряді, намагаючись відсторонити церкву від впливу грецької культури, який все ж залишався значним.

Псалми відігравали ключову роль у середньовічних богослужіннях, використовуючись під час церковних служб, навчання грамоти, ворожіння та різних обрядів (таких як коронація, вінчання, похорон). Особливу увагу приділяли їх співу та алегоричному тлумаченню.

Від самої апостольської доби Псалтир інспірувала активний розвиток християнського богослужіння, що призвело до потреби уніфікації літургійних обрядів. Псалми займали важливе місце як у різних циклах богослужінь, а їх виконання зазначалося у різних частинах обряду, так і в практиці християнських чеснот як цілотижневе або цілорічне читання псалмів: *Cursus Ferialis* – на Заході; кафізм – на Сході.

Після певного моменту відношення до псалмів у церквах різних традиції здобуває відмінних рис: активність у написанні нових псалмів на Церковному Сході припинилася, вони розглядалися як «стилістичний камертон», водночас на Заході розпочалася традиція створення нових псалмів, які стали важливою частиною літургії.

Головними чинниками поширення текстів Псалтиря в музичній творчості композиторів Західної (XVI-XVII ст.) та Східної Європи (XVII-XVIII ст.) є прихід гуманізму Ренесансу та епохи Реформації (з її основними постулатами – *Sola scriptura*; *Sola fide*; *Sola gratia*; *Solus Christus*; *Soli Deo gloria*).

Псалтир приваблює протестантів як автентичний біблійний текст, що відбиває певні закономірності побудови літургії. Книга Хвалінь стає мірилом моральних цінностей та інструментом поширення нових теологічних ідей та навчання церковних громад. Крім того, спільний спів псалмів допомагав єднанню громад, чому активно сприяло винайдення та поширення книгодруку.

Увагу митців, що рухались в естетиці Відродження, привертав високий потенціал емоційної інтенсивності біблійних текстів, багатство поетичних формул, метрично-синтаксичних конструкцій та риторичних потенцій єврейської поезії.

Отже, використання Псалтирі в церковній музиці поширюється кількома шляхами:

1. **У якості частини літургійних текстів:** Традиція включення фраз з псалмів у різні контамінаційні та компіляційні літургійні тексти, такі як причасні вірші, стихири, ірмоси, кондаки, гімни і т.д. Наприклад, рядок «Помилуй мене, Боже, по великій милості Твоїй» з псалму 50(51) часто знаходить своє місце у «лібрето» покаянних творів;
2. **Пісенні збірки віршованих парафраз:** Зародившись у літературних позалітургійних колах, ця практика закріпилась в протестантському середовищі і пізніше стала популярною в церквах інших традицій. Створюються віршовані (метричні) парафрази на псалми, які включаються у духовні пісенні збірки, або формують цілісні цикли віршованих Псалтирів;
3. **Хорові композиції:** Виникає тенденція до створення об'ємних хорових композицій, таких як мотети, концерти, кантати тощо, які використовують цілісні фрагменти, контамінації або компіляції текстів псалмів.

Перша лінія представлена у різного роду богослужбових книгах: бревіаріях, канціоналах, ірмологіонах тощо. Проте, фрагменти псалмових текстів це обов'язкові частини включені до канону або акцидентні тексти, які пов'язані з естетикою монодичного хоралу та його жанрових різновидів. Ширше представлена у Західній традиції, ця лінія у Східній церкві не здобула тенденційного характеру, адже монодійна система не повністю відповідала багатозначній та образній природі текстів псалмів.

Друга лінія почалась як переклад традиційних частин римо-католицької меси національними мовами та григоріанських хоралів, а продовжилась як створення віршованих версій псалмів лютеранами, а пізніше і англіканами. Найбільше розвинулась у середовищі французьких і швейцарських кальвіністів та була перейнята пуританами та вільними церквами Англії,

Шотландії, Нідерландів тощо. Ця лінія пройшла етапи від експериментальної лірики, через долучення професійних поетів (група поетів з К. Маро) і вироблення специфічного жанрового різновиду «метричного псалму», до кризового стану – коли «механічне» складання віршів критикується і висміюється світською культурою. Музична сторона відбивала історичні реалії – тут поєднуються, з одного боку, тяглість поодиноких традицій, що лишалась консервативних версій реформованих церков, а з іншого, активне залучення світської мелодики як засобами контрафактури, так і створенням нових оригінальних мелодій на національному мелодичному ґрунті (шансон, лід, фротолі тощо).

Пісенні інтерпретації сформували специфічне звучання адже мали певні «жанрові» вимоги до складання музики й тексту у псалмових парафразах: збереження змісту; метрична структура; зручність для співу; зрозуміла і проста мелодика; і певний час – одноголосся, що змінилось на усталене чотириголосся (що закріпиться як різновид т. зв. «хоральної» фактури).

Третя лінія представлена оригінальними хоровими композиціями професійних композиторів. Проаналізовані в роботі твори Жоскена Дебре, О. ді Лассо, Дж. П. да Палестріни, Джованні та Андреа Габріелі, Б. Галуппі – у Західній Європі; партесні концерти анонімні, М. П. Дилецького та хорові концерти М. Березовського, «православні» концерти Б. Галуппі у Східній Європі, є репрезентативними зразками композиторських проєкцій текстів Псалтиря на музичну композицію, адже твори на псалмові тексти можна зустріти ледь не в кожного композитора того часу.

У перших версіях псалмових мотетів, що виникають на 3 етапі франко-фламандської школи (Жоскен Дебре), а пізніше і римській школі (Дж. П. да Палестріна), що належали до римо-католицької традиції, можемо спостерігати структурно-формальний та функціональний підходи в омузиченні текстів Псалтиря. Поділ тексту відповідає читанню рядків Біблії у богослужбовому порядку. Текст може наближатись до літанії (мотет

«Miserere mei») додаючи рефренні повтори, може бути контамінаціями з різних віршів, фрагментами віршів, що слугують частинами офіція служби (як більшість псалмових творів Дж. П. да Палестріни). Образний стрій кожного окремого псалму, таким чином, подається узагальнено.

Композитори, що територіально належали до протестантських держав – О. ді Лассо, Г. Шютц застосовують у своїх творах екзегетично-герменевтичний підхід до слова. Вони приділяють більше уваги збереженню цілісності синтаксичних конструкції псалмових поетичних формул відбиваючи їх у строфних формах мотетів, підкресленню символізмів і, навіть, надають за допомогою музичної риторики додаткових підтекстів, звертають увагу на дрібні деталі тексту, надаючи музичне тлумачення.

Венеціанці, що спирались на досягнення нідерландців в області поліхоральної поліфонії, та римлян у техніці написання прозорої фактури, звертають увагу на особливості синтаксичного паралелізму, що відбився у респонсорному та антифонному способі виконання псалмів, що пройшов довгий шлях від скінійно-храмової традиції, через синагогальну практику читання огласовок та кантиляцію, до псалмодії та імітаційної поліфонії. Проводячи експерименти з просторовим звучанням переважно на основі хвалітних текстів, А. Вілларт, А. та Дж. Габріелі приходять до концертування, збільшення контрасту фактурного, тембрального, фактурного тощо.

Партесні концерти, написані на тексти псалмів, часто називають псалмоспівами або псалмами. Ця практика практично не була відома за часів середньовічної монодії і прийшла у східнослов'янський світ з європейського заходу разом із ідеями реформування церкви, церковного співу, багатоголоссям гармонічного типу, яке зазнало адаптації у вигляді багатоголосого партесного співу.

У середині XVII століття звернення до текстів псалмів у партесній творчості було рідкісним, і лише виняткові композитори, такі як М. Дилецький, робили спроби створення багатоголосих наспівів на псалми.

Ця тенденція змінилася лише пізніше, коли почалося ширше застосування псалмів у багатоголосому співі, але це не стало масовим явищем до кінця XVII століття.

У другій половині XVII століття концерти-псалмоспиви не здобули такого поширення, як у наступні періоди. Реєстр нотних зошитів Львівського Ставропігiального братства 1697 року свiдчить про поступове проникнення псалмiв у багатоголовий спiв православної церкви.

У часи класичного хорового концерту псалмові тексти починають все частіше зустрічатись у творах українських композиторів. Вплив західного світу посилюється у зв'язку з приїздом запрошених західно-європейських композиторів, викладачів та виконавців, а також навчанням композиторів у країнах Європи. Створюється унікальний симбіоз традиції західної поліфонії, церковно-слов'янської музики та фольклорної мелодики. Виявлено, що твори Б. Галуппі для православної церкви мають спільні риси з духовними творами М. Березовського. Вивчення творів італійського маестро може розкрити витoki та процеси формування композиторського стилю М. Березовського та його сучасників у церковній музиці.

Специфіка текстів Псалтиря з різним ступенем інтенсивності проявилась на різних рівнях: змістовному або семантичному; структурно-композиційному; мовному; фактурно-просторовому; практично-функціональному.

Вивчення причин, умов, засобів поширення текстів Псалтирі дозволяє розкрити певні глибинні процеси формування церковної музики у історичному дискурсі, як у естетичному, та і у стильовому та жанровому аспектах.

Продовження досліджень за тематикою дисертації, на наш погляд, може мати багато шляхів: розгляд поширення текстів Псалтирі у наступні часи (XIX-XXI століття); деталізації інформації про специфіку втілення псалмової лірики в межах творчості певного окремого композитора, композиторської школи; вивченні співвідношення псалмів з іншими

текстами, вживаними церковною музикою; ступінь збереження основних рис ССМ псалма при переході з літургійної до позалітургійної сфери музики тощо.

Ключові слова: Псалтир, псалом, церковні тексти, хор, хорова музика, духовна музика, церковна музика, метричний псалтир, хоровий концерт, партесний концерт, псалмовий мотет, структурно-семантична модель псалма, середньовіччя, Ренесанс, Відродження, Бароко, Класицизм, музика і М. Лютер, музика і Ж. Кальвін, Жоскен Дебре, Дж. П. да Палестріна, О. ді Лассо, Г. Шютц, М. Дилецький, М. Березовський, Б. Галуппі, Андреа Габріелі, Джованні Габріелі, партеси Супрасля.

SUMMARY

Makarenko O.V. Psalter in European music of the XVI-XVIII centuries. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 "Musical Art". Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko, Lviv, 2023.

The psalter is both one of the most widespread and least systematically studied phenomena in modern Ukrainian musicology. This book of Praises, inspired by the Holy Spirit, gave impetus to the development of not only Jewish temple and synagogue lyrics, but also liturgical and paraliturgical creativity in the following Christian centuries, and some researchers also point to the significant influence of the Psalter on the development of secular art and literature.

The dissertation determines the role of the Psalter in the development of European musical culture of the 16th-18th centuries.

The novelty of the scientific research is that for the first time in the work: an attempt was made to introduce the works of the Protestant church tradition into domestic scientific circulation, in order to create a more complete picture of the development of the musical culture of Europe in the 16th-18th centuries; a comprehensive approach to identifying the reasons for composers' appeal to psalm texts was implemented; B. Galluppi's concert "My heart is ready" was compiled from the songs into a score; the main features of the structural-semantic model of the psalm in its projection on musical compositions are revealed; an algorithm for analysing works on psalm texts is proposed.

The Psalter was composed as a collection of liturgical tabernacle-temple songs that accompanied the rite of sacrifice of the Old Testament, which became a prototype for the New Testament Eucharistic service. Thus, the Psalter became the architext for Christian, Jewish, and Islamic hymnography, first of all it influenced the creation of hymns and the increase of the liturgical repertoire. In addition, psalms were used for personal prayers, because they contain texts with great lyrical

potential, where at the same time the personal is the personification of the public, and the public is manifested in the personal.

The main characteristic features of the language of psalm musical-poetic compositions were: religious context, dependence of the structure on genres (lamentations, thanksgiving, royal, praise, prophetic, instructive), symbolism and imagery (water, Shepherd, Rock, Light and darkness, Judgment and righteousness, Fire, Lion, Zion and Babylon, Jerusalem, Temple); emotional intensity, literary figures (syntactic and semantic parallelism; chiasmus, hyperbole, metaphors, anaphora and epiphora), convention of musical dimensions (composition of performers, rhythm and metric, melodic foundations, cantillation, voicings, psalmody).

The structural-semantic model (SSM) of the psalm is based on a different relationship between the main semantic centres "God", "I", "We", "They" with the dominance of a certain situational modus. This relationship is based on the fundamental understanding of the psalm as a sung prayer – a fideistic dialogue/polylogue.

In the works of the Fathers of the Church, a view on singing psalms is highlighted as a tool for affirming the creed and its meaning for parishioners. The religious teachings and theological positions of famous figures such as Clement of Alexandria, Basil the Great, Athanasius the Great, Ambrose of Milan, Jerome, John Chrysostom and Augustine Aurelius are formed in the context of their understanding of biblical texts (their role in the formation of religious concepts) and influence on the practice of Christianity (as an important element of ethical education and promotion of the spiritual development of believers), as well as allegorical interpretations and metaphorical understandings. Theologians try to define the place of the psalms in the church's musical tradition, defining the difference between hymns, psalms and spiritual songs, as well as their role in the church ritual, trying to distance the church from the influence of Greek culture, which nevertheless remained significant.

Psalms played a key role in medieval liturgies, being used during church services, literacy, fortune-telling, and various rites (such as coronations, weddings, funerals). Special attention was paid to their singing and allegorical interpretation.

From the very apostolic age, the Psalter inspired the active development of Christian worship, which led to the need for the unification of liturgical rites. Psalms occupied an important place both in various cycles of divine services, and their performance was noted in various parts of the rite, as well as in the practice of Christian virtues as a week-long or year-round reading of psalms: *Cursus Ferialis* – in the West; *Kafism* – in the East.

After a certain point, the relationship to psalms in churches of different traditions acquired distinctive features: the activity in writing new psalms in the Eastern Church stopped, they were considered a "stylistic tuning fork", while in the West the tradition of creating new psalms began, which became an important part of the liturgy.

The main factors in the spread of Psalter texts in the musical work of composers of Western (XVI-XVII centuries) and Eastern Europe (XVII-XVIII centuries) are the arrival of the humanism of the Renaissance and the Reformation era (with its main postulates – *Sola scriptura*; *Sola fide*; *Sola gratia*; *Solus Christus*; *Soli Deo gloria*).

The Psalter attracts Protestants as an authentic biblical text that reflects certain regularities in the construction of the liturgy. The Book of Praises becomes a measure of moral values and a tool for spreading new theological ideas and teaching church communities. In addition, the joint singing of psalms helped unite communities, which was actively facilitated by the invention and spread of printing.

The high potential of emotional intensity of biblical texts, the richness of poetic formulas, metrical and syntactic constructions, and rhetorical potential of Jewish poetry attracted the attention of artists moving in the aesthetics of the Renaissance.

So, the use of the Psalter in church music spreads in several ways:

1. **As part of liturgical texts:** The tradition of incorporating phrases from the psalms into various consecration and compilation liturgical texts, such as sacramental verses, stichira, irmos, kondaks, hymns, etc. For example, the line "Have mercy on me, O God, according to your great mercy" from Psalm 50(51) often finds its place in the "libretto" of penitential works;
2. **Song collections of poetic paraphrases:** Originating in literary extra-liturgical circles, this practice took hold in the Protestant environment and later became popular in churches of other traditions. Versed (metrical) paraphrases of psalms are created, which are included in spiritual song collections, or form complete cycles of versed Psalters;
3. **Choral compositions:** There is a tendency to create voluminous choral compositions, such as motets, concertos, cantatas, etc., which use whole fragments, contaminations or compilations of psalm texts.

The first line is presented in various liturgical books: breviaries, cantionals, irmologions, etc. However, fragments of psalm texts are mandatory parts included in the canon or accidental texts that are related to the aesthetics of the monodic chorale and its genre varieties. More widely represented in the Western tradition, this line did not acquire a tendency character in the Eastern Church, because the monodic system did not fully correspond to the multi-meaningful and figurative nature of the psalm texts.

The second line began as the translation of traditional parts of the Roman Catholic mass into national languages and Gregorian chants, and continued as the creation of verse versions of the psalms by Lutherans and later by Anglicans. It developed most among the French and Swiss Calvinists and was adopted by the Puritans and free churches of England, Scotland, the Netherlands, etc. This line went through stages from experimental lyrics, through the involvement of professional poets (a group of poets from K. Marot) and the development of a specific genre variety of the "metric psalm", to a state of crisis - when the "mechanical" composition of poems is criticized and ridiculed by secular culture.

The musical side reflected historical realities - here, on the one hand, the persistence of individual traditions that remained in the conservative versions of the reformed churches is combined, and on the other hand, the active involvement of secular melodies both by means of counterfeits and the creation of new original melodies on a national melodic basis (chanson, lead , wristbands, etc.).

Song interpretations formed a specific sound because they had certain "genre" requirements for the composition of music and text in psalm paraphrases: preservation of content; metric structure; convenience for singing; clear and simple melody; and for a certain time - unison, which changed to an established four-part (which will be fixed as a type of so-called "choral" texture).

The third line is represented by original choral compositions by professional composers. The works of Josquin des Prez, O. di Lasso, J.P. da Palestrina, Giovanni and Andrea Gabrieli, B. Galluppi – in Western Europe analysed in the work; anonymous party, concerts by M. P. Dyletskyi and choral concerts by M. Berezovsky, "orthodox" concerts by B. Galluppi in Eastern Europe, are representative examples of composers' projections of the texts of the Psalter into musical composition, because works based on psalm texts can be found in almost every composer that time.

In the first versions of psalm motets, which appeared at the 3rd stage of the Franco-Flemish school (Josquin des Prez), and later the Roman school (J.P. da Palestrina), which belonged to the Roman Catholic tradition, we can observe structural-formal and functional approaches in the Psalter texts set to music. The division of the text corresponds to reading the lines of the Bible in the liturgical order. The text can be close to a litany (motet "Miserere mei") by adding refrain repetitions, can be contaminations from different verses, fragments of verses that serve as parts of the service office (like most of the psalm works of J. P. da Palestrina). The figurative structure of each individual psalm is thus presented in a generalized way.

Composers territorially belonging to Protestant states – O. Di Lasso, H. Schütz apply an exegetical-hermeneutic approach to the word in their works.

They pay more attention to preserving the integrity of the syntactic construction of psalm poetic formulas by reflecting them in the strophic forms of motets, emphasizing symbolism and even provide additional subtexts with the help of musical rhetoric, pay attention to small details of the text, providing a musical interpretation.

The Venetians, who relied on the achievements of the Dutch in the field of polychoral polyphony, and the Romans in the technique of writing a transparent texture, drew attention to the peculiarities of syntactic parallelism, which was reflected in the responsorial and antiphonal way of performing psalms, which had come a long way from the tabernacle-temple tradition through synagogue practice recitation and cantillation, to psalmody and imitative polyphony. Conducting experiments with spatial sound mainly on the basis of laudatory texts, A. Vilaert, A. and J. Gabrieli arrive at concerts, increasing the contrast of textural, timbral, textural, etc.

Partes concerts written to the texts of psalms are often called psalms or psalms. This practice was practically unknown during the time of medieval monody and came to the East Slavic world from the European West together with the ideas of reforming the church, church singing, polyphonic harmonic type, which underwent adaptation in the form of polyphonic partes singing.

In the middle of the 17th century, reference to the texts of psalms in the works of Partes was rare, and only exceptional composers, such as M. Dyletskyi, attempted to create polyphonic chants on psalms. This trend only changed later, when psalms were used more widely in polyphonic singing, but this did not become a widespread phenomenon until the end of the 17th century.

In the second half of the 17th century, psalm-singing concerts did not become as widespread as in subsequent periods. The register of music notebooks of the Lviv Stavropigial Brotherhood of 1697 testifies to the gradual penetration of psalms into the polyphonic singing of the Orthodox Church.

At the time of the classical choral concert, psalm texts began to appear more and more often in the works of Ukrainian composers. The influence of the Western

world increased due to the arrival of invited Western European composers, teachers and performers, as well as the training of composers in European countries. A unique symbiosis of the tradition of Western polyphony, Church Slavonic music and folk melodies is created. It was found that the works of B. Galluppi for the Orthodox Church have common features with the spiritual works of M. Berezovsky. Studying the works of the Italian maestro can reveal the origins and processes of formation of the compositional style of M. Berezovsky and his contemporaries in church music.

The specificity of the texts of the Psalter with varying degrees of intensity manifested itself at different levels: substantive or semantic; structural and compositional; language; texture-spatial; practical and functional.

The study of the reasons, conditions, means of dissemination of the Psalter texts allows us to reveal certain deep processes of the formation of church music in the historical discourse, both in aesthetic, and in stylistic and genre aspects.

Continuation of research on the topic of the dissertation, in our opinion, can have many ways: consideration of the spread of the Psalter texts in later times (XIX-XXI centuries); detailing information about the specifics of the embodiment of psalm lyrics within the works of a certain individual composer, composer school; studying the relationship between psalms and other texts used in church music; the degree of preservation of the main features of the SSM psalm during the transition from the liturgical to the non-liturgical sphere of music, etc.

Key words: Psalter, psalm, church texts, choir, choral music, sacred music, church music, metrical psalter, choral concert, partes concert, psalm motet, structural-semantic model of the psalm, Middle Ages, Renaissance, Renaissance, Baroque, Classicism, music and M. Luther, music and J. Calvin, Josquin des Prez, J. P. da Palestrina, O. Di Lasso, H. Schütz, M. Dyletskyi, M. Berezovskyi, B. Galuppi, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, parts of Suprasl.

Список публікації здобувача за темою дисертації

Статті у виданнях категорії «Б»

1. Макаренко О. В. (2018). Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ. Вип. 121, с. 59-71.
<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.121.133130>
2. Макаренко О. В. (2020). Псалмові мотети Орландо ді Лассо: щодо проблеми співвідношення тексту й музики. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса. Вип. 2 (31). С. 82-93.
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-7>
3. Макаренко О. В. (2020). Псалмові цикли в хоровій творчості Генріха Шютца. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ. Вип. 43. С. 94-99.
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220099>
4. Макаренко О. В. (2020). Псалмові тексти в українському духовному концерті доби бароко і класицизму: мистецькі паралелі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 19. С. 57-74.
<https://doi.org/10.33287/222034>

Статті у міжнародних (іноземних) виданнях

5. Макаренко О. В. (2020). Псалмові тексти у партесних концертах Миколи Дилецького. *Area Nauki*. Вип. 1 (7). С. 51-59.
https://www.researchgate.net/publication/374581914_Psalмовi_teksti_u_partes_nih_koncertah_Mikoli_Dileckogo

Розділ у колективній монографії

6. Макаренко О. (2023). Музично-стильові паралелі у духовних концертах Бальдассаре Галуппі і Максима Березовського (на прикладі творів на псалмові тексти). *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Ред.-упор. О. Шуміліна. Львів, ПП «Видавництво «БОНА»». С. 54-76.

https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Berez_edit.pdf

Статті апробаційного характеру

7. Макаренко О. В. (2020). Псалми 26 (27) та 46 (47) у творах Миколи Дилецького та його сучасників. *Калофонія*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів: Інститут церковної музики Українського католицького Університету. Число 10. С. 226-235.
https://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/3281/Makarenko_Psalmy%2026%20ta%2046.pdf?sequence=1
8. Макаренко О. (2020). Максиму Березовському присвячується (до 275-річчя від дня народження). *Калофонія*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів: Інститут церковної музики Українського католицького Університету, 2020. Число 10. С. 266-270.
http://www.er.ucu.edu.ua:8080/bitstream/handle/1/3285/Makarenko_Maksymu%20Berezovskomu%20prysviachuietsia.pdf?sequence=1&isAllowed=y
9. Шуміліна О., Макаренко О. (2020). МАКСИМУ БЕРЕЗОВСЬКОМУ ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ...(до 275-річчя від дня народження). *Українська музика*. Вип. 4 (38). С. 123-126.
<https://ukrmus.files.wordpress.com/2021/03/2020-4-n38-17.pdf>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	10
Список публікації здобувача за темою дисертації	17
ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1 Книга Псалмів і поширення її текстів у церковній практиці Європи до XVI століття	31
1.1. Псалтир як об'єкт дослідження сучасної біблеїстики, літературознавства, музикознавства	31
1.1.1. Псалтир як корпус канонічних текстів піснеспівів-молитов.....	31
1.1.2. Етимологія поняття «псалму»	33
1.1.3. Класифікація псалмів.....	34
1.1.4. Особливості поетичної мови псалмових музично-поетичних композицій	37
1.1.5. Музичні виміри	45
1.1.6. Структурно-семантична модель псалму.....	48
1.2. Біблійний псалом та його тлумачення богословами та музикантами до XVI ст.	53
1.2.1. Біблійний псалом	53
1.2.2. Псалми у новозавітні часи	56
1.2.3. Погляд на Псалтир Отців церкви	58
1.2.4. Псалми у Середньовіччі	61
РОЗДІЛ 2 Варіанти музичного втілення Псалтиря в західноєвропейській музиці XVI – XVIII ст.	68
2.1. Чинники поширення текстів Псалтиря в літургійній та паралітургійній практиці Західної Європи XVI – XVII ст.	68
2.2. Псалтир в контексті богословських поглядів Реформаторів	73
2.2.1. Псалтирні гімни лютеран.....	73
2.2.2. Цвингліанство, кальвінізм та реформатські Псалтирі	84
2.2.3. Англіканські, пресвітеріанські, анабаптистські, пуританські псалми.....	90
2.3. Мотети, концерти на псалмові тексти	100
2.3.1. Псалмові мотети Жоскена Дебре.....	102
2.3.2. Псалми в мотетній творчості О. ді Лассо	111
2.3.3. Псалтир у хорівій творчості Дж. П. Палестріни.....	146
2.3.4. <i>Salmi spezzati</i> Венеційської школи	158
2.3.5. Псалмові мотети та концерти Г. Шютца	172

РОЗДІЛ 3	Псалмова традиція у музичній культурі Східної Європи:	
	українська духовна музика доби бароко і класицизму	179
3.1.	Псалмові тексти в українській духовній музиці середини і другої половини XVII століття	181
3.1.1.	<i>Давньоукраїнська церковна монодія</i>	<i>182</i>
3.1.2.	<i>Псалми у партесній музиці середини і другої половини XVII століття.....</i>	<i>184</i>
3.1.3.	<i>Псалми у творчості Миколи Дилецького</i>	<i>186</i>
3.1.4.	<i>Партеси Супрасля як відображення практики псалмоспівів кінця XVII століття</i>	<i>201</i>
3.2.	Псалми в українській партесній творчості першої половини середини XVIII століття.....	206
3.2.1.	<i>Принципи роботи із текстами книги псалмів</i>	<i>206</i>
3.2.2.	<i>Партесні концерти на тексти віршованих перекладів псалмів.....</i>	<i>217</i>
3.3.	Принципи відбору та музичного втілення псалмових текстів у духовних концертах доби класицизму: М. Березовський – Б. Галуппі	230
ВИСНОВКИ	246
СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ	253
ДОДАТОК А. Список публікації та доповідей здобувача за темою дисертації	276
ДОДАТОК Б. Звідна таблиця «Гармонічний амбітус» та її нотна розшифровка (за Ю.М. Холоповим)	279
ДОДАТОК В. Фрагменти рукописів та стародруків	280
	М. Лютер гімн «Ein feste Burg ist unser Gott».....	280
	Achtliederbuch (1524)	282
	Erfurt Enchiridion (1524).....	284
	Walter Johann, Martin Luther. Geystliche Gesangk Buchleyn. Wittenberg: Peter Schöffner, 1525.....	287
	Генріх Шютц, «Псалтир Беккера», op. 5.....	290
	Souterliedeken, 1562.....	291
	Robert Crowley, «The Psalter of Daud» (1549)	292
	John Merbecke. The Booke of Common Praier Noted (1550)	293
	«The Whole booke of Psalmes collected into Englith meetre by Thomas Sternhold, John Hopkins, and other...»	295
	Giovanni Pierluigi da Palestrina	298
	«Новосибірський рукопис»	299

ДОДАТОК Г. Різновиди структурно-семантичних моделей обраних псалмів	300
Псалом 6 «Не карай мене, Господи».....	300
Псалом 7 «Господи, Боже мій, я до Тебе вдаюся».....	302
Псалом 33 (34) «Я благословлятиму Господа кожного часу».....	306
Псалом 50 (51) «Помилуй мене, Боже»	309
Псалом 67 (68) «Нехай воскресне Бог».....	312
Псалом 99 (100) «Уся земле, покличуйте Господу!» та Псалом 116 (117) «Хваліть Господа, всі племена»	313
Псалом 102 (103) «Благослови, душе моя, Господа!»	315
Псалом 129 (130) «З глибини я взиваю до Тебе».....	319
Псалом 136 (137) «Над річками Вавилонськими».....	320
Псалом 147 «Хвали Господа, Єрусалиме»	322
ДОДАТОК Д. Порівняльна таблиця нумерації псалмів	325

ВСТУП

Актуальність теми. Псалтир – є одночасно одним з найбільш поширених та найменш систематично вивчених явищ у сучасному українському музикознавстві. Ця натхненна Святим Духом книга Хвалінь дала поштовх для розвитку не тільки єврейської храмової та синагогальної лірики, але й літургійної та паралітургійної творчості у наступні християнські століття, а деякі дослідники [43, 170, та ін.] вказують і на значний вплив Псалтиря на розвиток світського мистецтва та літератури.

У своїй роботі «Інтонаційний образ світу» Ю. І. Чекан [181], загострює питання правдивого у науковому сенсі плину розвитку історичного музикознавства, протиставляє «традиційну» історіографію та «нову». Вадодою, яка передалася сучасному музикознавству у спадок від попередніх століть, є замовчування певних сфер розвитку музичного мистецтва, прикладом якої він приводить «характерне, зокрема, для радянської та частково пострадянської науки» ігнорування храмової прикладної та інших інтонаційних практик, з концентрацією суто на «шедевральному» шарі композицій.

У музикознавчих роботах українських дослідників псалми рідко стають основним предметом чи об'єктом розгляду. Псалмові тексти переважно розглядають як вербальне першоджерело драматургії конкретного музичного твору музичного (Т. Гусарчук [85, 86], С. Літвінова [118], Н. Лозовська [119], Л. Гервер [78], О. Шуміліна [198]), згадуються побіжно у широких оглядових розвідках (І. Гофман [52], О. Зосім [97; 98; 99; 100], Ю. Медведик [138], О. Шуміліна [199]). Доволі часто можна зустріти аналітичний розгляд конкретних рукописних артефактів чи стародруків з назвою «Псалтир» (О. Васильєва [64]) або «Ірмологіон», що містять псалмові тексти, проте це переважно роботи архівістів, філологів тощо.

Існує ціла низка робіт, присвячена іншим церковним текстам-жанрам в музичних інтерпретаціях: «Молитва Манасії» – Герасимова І.В. [72], вечірні

– Герасимова І.В. [71], херувимські – Тулянцев А., Гуськова К. [173], молитви Господньої – Шипайло Я. [192].

Найбільш близькою до нашого предмету дослідження є стаття Н. О. Герасимової-Персидської [76] та розділ монографії та статті О. Л. Зосім [99, 98, 100]. Однак, у статті «Псалтир у музичній культурі України XVI-XVII ст.» Н.О. Герасимова-Персидська лише оглядово наводить факти розповсюдження Псалтиря в Європі, як передумови її поширення і в Україні, деталі ж цього процесу і характерні риси не розкриває. Розділ «3.1. Біблійні та псалтирні пісні» у дослідженні О. Зосім (як і дві статті, що стали матеріалом для нього) охоплює досить великий період – з XVI століття до сьогодення, де дослідниця акцентує увагу на факт присутності псалтирних пісень у канціоналах та пісенниках католицької та протестантської традиції, структурі таких збірок, проте дає мало історичного контексту, який би пояснював причини їх формування, а також (в силу обраного об'єкту розгляду – духовна пісня) оминає увагою псалмові поліфонічні композиції.

Низка досліджень присвячена проблемам поетичних переспівів псалмів (наприклад, роботи В. Чотарі [182; 183], І. Бетко [60]), та закономірно виникнення музикознавчих досліджень, що розглядають переспіви як першоджерело для музичних композицій (як у роботах Ю. Воскобойнікової [67], Л. Герасименко [69], Т. Гусарчук та С. Літвінової [86] тощо).

Час XIV – XVIII століть, що характеризується в мистецтві приходом доби ренесансу, її зміною бароко та класицизмом, відзначений в історії філософії та історії богослов'я як доба Нового часу, позначена зміною світоглядних позицій, порівняно з попередніми «темними часами» Середньовіччя.

Псалтир та його переспіви здобувають широкого поширення, стають мірилом моральних цінностей та інструментом поширення віровчення різних течій християнства. Це спричиняє зовсім інший підхід у музичній творчості композиторів названих епох до текстів, що використовувались раніше, та їх тлумачень.

Прихід Ренесансу (південь Західної Європи) і Реформації (північ Західної Європи), рух Контрреформації та культурна орієнтація Російської імперії на європейські зразки спричинили у період XVI-XVIII століть переосмислення композиторами й церковної музики.

Отже, аналіз найбільш поширених у церковній традиції текстів, якими є біблійні псалмові тексти, якнайкраще може показати зміну як в естетично-філософському так і в мовно-музичному відношенні, виявити, з одного боку, тяглість стильових традицій, а з іншого, наявність специфічних рис втілення псалмових текстів у різних культурних ареалах.

Дослідження музичного втілення текстів Псалтиря як першоджерела може пролити світло на питання стилю церковної музики, жанрів духовної музики, що підіймаються зокрема у статтях О. Клокун [107] та С. Шипа [191], але у відриві від вербального першоджерела.

Мета дослідження – визначити роль Псалтиря у розвитку європейської музичної культури XVI-XVIII століть.

Об’єкт дослідження – тексти книги Псалтир та їх функціонування у християнській музичній культурі Європи у XVI-XVIII століттях.

Предмет дослідження – специфіка втілення текстів псалмів, формування традицій їх жанрового тлумачення в європейській композиторській творчості Нового часу.

Завдання дослідження, на шляху досягнення окресленої мети, полягають в наступному:

1. Оглянути поширення Псалтиря у різні історичні етапи;
2. Визначити структурно-семантичну модель псалму;
3. Окреслити основні характерні риси мови псалмових музично-поетичних композицій;
4. Визначити засади поширення текстів Псалтиря в музичній творчості композиторів Західної та Східної Європи періоду зміни епох Ренесансу – Бароко – Класицизму;

5. Дослідити особливості функціонування текстів Псалтиря в літургічній та паралітургійній музичній практиці християнських течій Європи XVI-XVIII ст.;
6. Виявити подібні та відмінні риси у роботі композиторів з оригінальними біблійними текстами псалмів;
7. Прослідкувати особливості функціонування творів на віршовані псалмові парафрази.

Методи дослідження. У роботі використано комплекс наукових методів, серед яких:

- *Історико-культурологічний* – при розгляді ролі Псалтиря і текстів псалмів у процесі розвитку духовної музики у контексті християнської традиції;
- *Аналітичний* (музикознавчо-теоретичний) – при дослідженні музичних творів на псалмові тексти, з опорою на алгоритм аналізу гармонічної мови і тексто-музичної форми Ю. Холопова [114], теорію музичного тексту М. Арановського [50];
- *Семіотичний* – при аналізі вербального тексту псалмів, з застосуванням теорії семантичного поля [53; 185], концепції музичного тезауруса М. Калашник [105], вчення про риторичні фігури в музичному мистецтві [91; 96; 121; 122]; музичної драматургії [90;112;113];
- *Порівняльний* – при узагальненні спільних та відмінних рис музичного втілення псалмових текстів;
- *Типологічний* – при групуванні за певними ознаками характерних рис музичних творів на псалмові тексти;
- *Естетико-мистецтвознавчий* – спрямований на розкриття специфічного для псалмів духовного світобачення комплексу вербальних, візуальних та інтонаційних засобів художнього втілення богословських образів.

Матеріалом дослідження є твори західно- та східноєвропейських композиторів ренесансу, бароко і класицизму на оригінальні тексти біблійного псалму та парафрази у віршованих псалтирях.

Теоретичну базу дослідження склали праці:

- літературознавчої сфери, присвячені Псалтирю, Танаху, Біблії, давньоєврейській поезії, бібліології – В. М. Л. де Ветте (W. M. L. De Wette) [4], Г. Гункеля (H. Gunkel) [11], С. С. Аверінцева [43;44], Ю. Друмі [89], В. Міцкевича [143], І. Дьяконова [94], Г. Синіло [170];
- теологічні, богословські розвідки і тлумачення минулого та сучасності – Августина Аврелія [42]; Афанасія Великого [51], Ж. Кальвіна [106], М. Лютера [123; 124; 125], о. П. Крип'якевича [111], О. Менья [140], Г. Павського [150];
- з історії літургії і церковної музики – Г. Девіса (H. Davies) [3], О. Клокун [107], Е. Уілсона-Діксона [174], С. Шипа [191];
- з історії розвитку музичної культури XVI-XVIII століть – Ч. Бьорні (C. Burney) [1], С. М. Інс (C.M. Eanes) [6], М. Талбота (M. Talbot) [32], І. Барсової [52], Я. Бодака, Ю. Козакевича, Дж. Дженсена [62], Н. Герасимової-Персидської [73; 77; 76], Т. Гусарчук [85], О. Зосім [97; 98; 99; 100], А. Лебедєвої-Ємеліної [115], С. Літвінової [118], Ю. Медведика [138], І. Михайлової [142], Ю. Москвіної [144], Т. Петришиної [153], Г. Римко [165], М. Рицаревої [166], Н. Федоровської [175] та інші;
- присвячені окремим композиторам чи їх творам: Н. Плотнікової [27], І. Герасимової [70]; С.М. Інс [7]; авторів статей збірки «Галупіана» [10], К. Кноп (K. Knop) [17], Д. Монсона (D.E. Monson) [22], К. Антоненко [46; 49; 47; 48], Л. Івченко [101], А. Порфір'євої [161], Т. Дубравської [93], Г. Лижова [121; 122], авторів статей збірки «Генріх Шютц» [68], Л. Гервер [78],

А. Полехіна [160], М. Рицаревої [167], О. Шуміліної [195; 196; 205; 206; 200; 203; 209; 201; 202; 197; 204; 198; 199].

Новизна наукова дослідження полягає в тому, що в роботі вперше:

- здійснено спробу ввести у вітчизняний науковий обіг твори протестантської церковної традиції, задля створення більш повної картини розвитку музичної культури Європи XVI-XVIII століть;
- реалізовано комплексний підхід до вияву підстав звертання композиторів до псалмових текстів;
- зведено з поголосників у партитуру концерт Б. Галуппі «Готово серце моє»;
- виявлено основні риси структурно-семантичної моделі псалму у її проекції на музичні композиції;
- запропоновано алгоритм аналізу творів на псалмові тексти.

Особистий внесок дисертанта. Дисертація виконана одноосібно.

Структура дисертації обумовлена поставленими завданнями і включає вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел, додатки. У першому розділі розглядаються питання класифікації псалмів, історії формування та передумови поширення текстів Книги Хвалінь у духовній музиці Нового часу. Другий розділ присвячено огляду варіантів втілення псалмових текстів у творчості західноєвропейських композиторів XVI-XVIII століть. Третій розділ розкриває особливості втілення псалмових текстів у сфері партесного та хорового концерту у східноєвропейській музичній культурі.

Загальний обсяг дисертації становить 325 сторінки, з них основного тексту 231 сторінка, список використаних джерел містить – 210 позицій, додатки – 50 сторінок.

Всі цитати з російськомовних джерел подаються у нашому перекладі їх українською мовою. Скорочення назв книг Біблії в тексті дисертації традиційні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі теорії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка і відповідає декільком тематичним напрямкам наукової роботи «Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка на 2020 – 2025 рр.» (затвердженого на засіданні Вченої ради 29 січня 2020 р., протокол № 1):

- тема № 2. Естетико-стильові домінанти європейської музики XVII-XIX ст. та їх українська специфіка;
- тема № 3. Українська музика у контексті світової музичної культури;
- тема № 13. Семіотика музики та музична герменевтика;
- тема № 14. Історичні етапи духовної музики від Середньовіччя до сучасності;
- тема № 17. Видатні особистості світової та української музичної культури;
- тема № 18. Міждисциплінарні аспекти дослідження музичної культури.

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 11 від 08.12.2017 р.

Практична цінність роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані в лекційних курсах історії світової музики та історії української музики, музичної інтерпретації, аналізу музичних творів, літургії, культурології, історії хорового мистецтва, в процесі подальшого наукового осмислення історії літургійної музики і перспектив сучасної композиторської творчості в цій галузі, а також при підготовці виконавських мистецьких проектів.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри теорії музики та кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Висновки і результати дослідження висвітлювались у виступах на Всеукраїнських та Міжнародних наукових конференціях:

1. Тема доповіді: Семантико-композиційні моделі та їх втілення у музиці О. ді Лассо та Х. Шюца. *Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки»*; 26-28 квітня, Одеса, 2012.
2. Тема доповіді: Музична інтерпретація текстів метричних псалмів у духовній творчості західноєвропейських композиторів XVI-XVII ст. *Шістнадцята Міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретацій»*, 1-3 квітня 2016, м. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
3. Тема доповіді: Про два випадки звернення до Пластирі у творчості Миколи Лисенка. *Міжнародна науково-практична конференція "Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях"*. 2-3 листопада 2017 року, м. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
4. Тема доповіді: Музичне прочитання псалмів у творчості Орландо ді Лассо. *Наукова конференція "Українська музична культура: традиції та перспективи розвитку"*. 15 лютого 2018 (м. Львів).
5. Тема доповіді: Псалтир у хорових композиціях епохи контрреформації. *Друга Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ: Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»* 1-2 листопада 2018, м. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
6. Тема доповіді: Музично-стильові паралелі у духовних концертах Максима Березовського і Бальтасаре Галуппі (на прикладі трактування псалмових текстів). *Науково-практична конференція «Максиму Березовському присвячується (до 275-річчя від дня народження)»* 31.10.2020. м. Львів.

7. Тема доповіді: Псалми 26(27) та 46(47) у творах Миколи Дилецького та його сучасників. *Наукова онлайн-конференція «Київ і Вільно в історії церковного співу Київської митрополії в ранньомодерну добу (до 50-ліття публікації Граматики музикальної Миколи Дилецького)»* УКУ (м. Львів), 30.06.2020.
8. Тема доповіді: Жанрові варіанти втілення текстів псалмів у західноєвропейській музиці межі ренесансу-бароко. *Матеріали Шостого міжнародного наукового форуму "Музикознавчий універсум молодих"*. 5-6 березня 2020 року. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка.
9. Тема доповіді: Особливості музичної інтерпретації псалмового тексту «Вси язици»/«Omnes gentes» у ранньобарокову добу. *XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору»*, НМАУ ім. П.І. Чайковського, з 30 жовтня по 2 листопада 2020 р.
10. Тема доповіді: Особливості музичної інтерпретації псалмового тексту «Господь просвещеніє моє» / «Dominus illuminatio mea» У XVI-XVII ст. НМАУ ім. П.І. Чайковського, 5–7 листопада 2020 року.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 4 статтях, надрукованих у фахових виданнях категорії «Б», затверджених ВАК України, статті у міжнародному (іноземному) виданні, розділі колективної монографії та 3 статтях апробаційного характеру.

РОЗДІЛ 1

Книга Псалмів і поширення її текстів у церковній практиці Європи до XVI століття

1.1. Псалтир як об'єкт дослідження сучасної біблеїстики, літературознавства, музикознавства

1.1.1. Псалтир як корпус канонічних текстів піснеспівів-молитов

Книга Псалмів доволі тривалий час привертає до себе увагу людей різних релігійних течій. Вона увібрала в себе всю палітру відтінків душевних зрушень людини, її взаємовідносин з Єдиним Богом. Саме тому вона увійшла в канони не лише Священних Писань юдаїзму та християнства у всіх його проявах, але й ісламу.

Час створення Псалтиря простягається від найстарішого тексту – пісня Мойсея (Пс. 89(90)¹ близько середини XV ст. до н.е.) до часу коли канон «Книги хвалінь» замкнувся і був включений до Біблії (не пізніше середини II ст. до н. е.), вміщуючи в собі тексти майже 12 століть. Як говорить сучасний біблеїст В. А. Міцкевич: «Тема псалмів: Бог і людина. Бог в Своїй величі, благості, милосерді, благодіянні, всюдисутності і т.д. У псалмах Бог є не абстрактною (відстороненою) далекою особистістю, але Господом, близьким, усюди присутнім, який слухає і допомагає, і пасе нас як Пастир; Творцем, надихаючим душу величною картиною світобудови. У псалмах душа людини глибоко відкривається перед Богом, сповідуючи свої гріхи, переживання, слабкості і потребу в допомозі» [17, с. 131].

Формування корпусу Псалтиря (Книги Псалмів, Книги Хвалінь² – Сефер Тегілім) відбувалось у часи становлення єврейської літургії: від

¹ Порядковий номер псалму наводиться за Септуагінтою, а у дужках подається за масоретською нумерацією. В українському перекладі нумерація віршів наводиться за перекладом І. Огієнка [61] або Р. Турконяка [108].

² В єврейських книгах Писаній Псалтир називається «תְּהִלִּים» (Tehillim), що дослівно значить «Книга хвалінь». Ця книга відкриває Ктувім – третю частину Танаху.

початку епохи Першого Храму (Соломонового; 950 – 586 рр. до н.е.) і протягом періоду Другого Храму (Зоровавеля – Ірода; 516 р. до н.е. – 70 р. н.е.).

Корпус текстів Псалтиря містить п'ять частин, що відокремлюються одна від одної доксологіями – заключними хвалітними формулами та закликком «Амінь!» (Пс. 41(42):14; Пс. 71(72):18-19; Пс. 88(89):53; Пс. 105(106):48). Останній Пс. 150 розглядається як доксологія всієї книги Псалтир, а Пс. 1 як своєрідний пролог до неї. Такий розподіл на п'ять книг єврейська традиція розглядає як відповідність Торі: «Мойсей дав Ізраїлю п'ять книг Тори, а Давид дав Ізраїлю п'ять книг Псалмів» (Мідраш Техіллім на Пс. 1:1).

Свідченням того, що всі п'ять книг Псалтиря не були зібрані у один період, а навпроти, формувались поступово, послідовно, може бути припис в кінці другої книги, що стоїть після доксології: «Скінчилися молитви Давида, сина Єссея» (Пс. 71(72):20). Адже він суперечить тому факту, що Давидові псалми також зустрічаються пізніше, особливо у п'ятій книзі. Отже, перші дві доксології виникли у зв'язку зі старішими збірками псалмів. Третє славослов'я (Пс. 88(89):53) спочатку могло служити для завершення пізнішої версії збірки: так званого Месіанського Псалтиря, який обрамляють царські псалми Пс. 2 і Пс. 89. Наймолодша частина Псалтиря містить переважно псалми, створені у період вавилонського полону та після нього.

Літургічне призначення Псалтиря засвідчує присутність у його складі циклів – псалми 96(95)-99(100), 113(114)-117(118), 119(120)-133(134) (так звані «пісні прочан»/«пісні сходження»), 134(135)-135(136); а також дубльованих текстів: Пс. 13(14) = Пс. 52(53), Пс. 39(40):14-15 = Пс. 69(70):2-6, Пс. Пс.56(57):8-12 та Пс. 59(60):7-18 = Пс. 107(108). Посилаючись на ці факти, с. Бернфельд робить наступний висновок: «Якщо зупинитися на тій думці, що окремі книги Псалмів були зібрані різними особами, то це позбавить нас необхідності визнати, що пізніші укладачі не були знайомі зі своїми попередниками. Дуже ймовірно, що кожен укладач керувався своєю

точкою зору при збиранні матеріалу, і при складанні книги він брав ті псалми, які, на його думку, найбільше відповідали його цілям або перебували у зв'язку між собою» [59].

1.1.2. Етимологія поняття «псалму»

Розуміння поняття «псалом» зазнало еволюції протягом історії, особливо в залежності від культурного, релігійного та музичного контексту. Нижче наведено кілька ключових етапів цієї еволюції:

1. Єврейська традиція: У єврейській традиції поезії, які зараз називають псалмами, називали узагальнюючим поняттям «хваління» – *тхіла*. Це були пісенні тексти для використання у богослужінні та в різних ситуаціях життя.

2. Грецька період: У грецькому контексті «псалом» («ψαλμός» [psalmós], від «psallō» – оспівую) був пов'язаний з музичним виконанням та виконавським мистецтвом. Як вказано в «Глосарії музичних термінів християнського богослужіння» [146, с. 58], спочатку псалмом називали спів під акомпанемент струнного інструмента «псалтеріона», що мав вигляд арфи, гусел.

3. Християнська традиція: З появою християнства псалми стали важливою частиною богослужіння. В християнській традиції «псалом» також став вказівником на певний родинно-загальний поетичний/віршований текст, подібний єврейському визначенню, але з додатковою асоціацією з богослужінням Церкви.

4. Літературний розвиток: З часом поняття «псалом» розширилося і може також застосовуватися до будь-якого віршованого викладу, особливо якщо він має релігійне або духовно-виразне значення, незалежно від його музичності.

Отже, розуміння та використання терміну «псалом» в сучасній мові може охоплювати різноманітні аспекти, враховуючи його багатогранну історію та взаємозв'язки з різними культурами.

1.1.3. Класифікація псалмів

Існує безліч способів класифікації подібних творів надані у теологічних та літературознавчих роботах, перелічимо їх:

- 1) за місцем виконання (храмові, позахрамові);
- 2) за часом виконання (у річному богослужбовому циклі, усередині самого богослужіння);
- 3) за авторством;
- 4) за призначенням (змістом);
- 5) за складом виконавців, інструментарію, технікою виконання.

Перші існуючі класифікації псалмів за змістом спиралися на хронологію подій, описаних в них (тут розрізняли групи співів, що говорять про творіння, священну історію, Закон, Премудрість, Царство Боже, месіанські псалми).

У руслі герменевтичних пошуків XIX-XX ст. де Ветте [4], а пізніше у вдосконаленому вигляді Г. Гункель [140, с. 519] запропонували групувати псалми за «жанрами літературними»:

- основні жанри:
 - гімн;
 - пісні прославлення Яхве;
 - громадський плач;
 - царські псалми;
 - індивідуальний плач;
 - індивідуальні подячні псалми;
 - пророчі псалми;
 - псалми мудрості.
- «менші жанри»:
 - благословення і прокляття;
 - пісні сходження;
 - переможні пісні;

- подячні пісні Ізраїлю;
- оповіді;
- Тора-псалми.

Продовжуючи цю традицію, прот. О. Мень у «Бібліологічному словнику» [140, с. 520-521] виокремлює наступні групи псалмів з тематики, дещо спрощуючи дану вище систематизацію текстів:

- 1) гімни прославляння;
- 2) гімни подяки;
- 3) молитовні (тужливі, прохальні);
- 4) вчительські (гімни-проповіді);
- 5) месіанські (пророчі).

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» Семен Абрамович подає класифікацію не тільки до єврейського розуміння псалмів, але й до їх християнської інтерпретації: «За змістом Книга Псалмів поділяється на псалми, що *(для наочності подаємо кожену групу з нового рядка – О.М.)*:

- уславляють Бога як Творця Всесвіту;
- оспівують Бога як Царя на Троні: тут бринить тема Месії як Помазаника Божого, і через це християни вважають ці, написані Давидом, псалми пророчими;
- шлюбну пісню, яку юдейські теологи трактують як союз Бога зі Своїм народом, а християни – як союз Христа та Його Церкви;
- плачі грішника, як, наприклад, прекрасний 51/50/ псалом Давида, написаний ним після злочинного перелюбства з Вірсавією і викриття того Натаном; цей псалом став для православних обов'язковою щоденною молитвою;
- прохання до Бога про справедливість;
- філософсько-медитативні псалми, що відзначаються напруженим прагненням зрозуміти «шляхи Божі»;

- прокляття на ворогів, котрі генетично пов'язані з найдавнішими шарами поетичної свідомості (порівняйте: у монгольських шаманів існував погляд, за яким віршоване художнє прокляття неодмінно справдиться); Католицька Церква на сьогодні є єдиною конфесією, що вилучила ці псалми з ужитку» [41, с. 452].

Ці та інші класифікації жанрових різновидів псалмів, або їх віршованих переспівів аналізує у своїй статті В. Чотарі [184], де виявляє два основні принципи:

1) **ідейно-тематичний підхід** до сегментування біблійних псалмів у класифікаціях І. Бетко, с. Бернфельда, В. Домашовця, Г. Гіземанна, В. Сулими;

2) **функціонально-тематичний підхід** у роботах С. Абрамовича, Д. Бретчера, Г. Гункеля, Є. Зігабена.

Окремим питанням, пов'язаним з жанровою класифікацією, є дослідження генологічних надписів до деяких псалмів:

- מְזֹמֹר [мізмор] – «пісня» українською перекладається словом «псалом» відповідно до ψαλμός Септуагінти;
- מִשְׁכִּיל [маскіль] – «вчення»;
- שִׁגְיֹן [шіггайон] – «пісня плачу»;
- שִׁיר [шір] – «пісня»;
- מִכְתָּם [міхтам] – «золота поема/пісня»;
- תְּפִלָּה [тфіла] – «молитва»;
- תְּהִלָּה [тхіла] – «хвала», звідси походить і назва всієї книги – Техілім.

Проте, про точне значення цих понять при перекладі ще точаться дискусії.

Велику увагу дослідники Книги Хвалінь приділяють і іншим різнорідним надписам на початках псалмів. Деякі з них повідомляють читачеві Псалтиря різну інформацію:

- 1) події і дати створення псалмів, даючи посилання до історичних книг Біблії (наприклад, Пс. 17(18) «Раба Господнього Давида, коли він промовив до Господа слова цієї пісні того дня, як Господь урятував його з руки всіх його ворогів та від руки Саула», Пс.50(51) «Псалом Давидів, коли до нього прийшов пророк Давидів, коли до нього прийшов пророк Натан, як Давид увійшов був до Вірсавії»);
- 2) склад виконавців («для диригента хору», «на струнним інструменті», «на духових інструментах», «на гітійським знарядді»); наспів на який співали слова псалму, свого роду контрафактура («На „Лілеї“», «На спів: „Не вигуби“», «На „Німа голубка в далечині“»);
- 3) манеру співу (слово «Аламот» перекладають як «тонким голосом»);
- 4) авторство чи стиль (Давидів, Соломонів, Молитва Мойсея, Асафа, Синів Кореевих, Єтана езрахеянина та інших);
- 5) призначення тексту (Шір Ханнукат Хабайїт – «на освячення дому», Шір Ламаалот – «пісня прочан», «на День Суботній»); тощо.

1.1.4. Особливості поетичної мови псалмових музично-поетичних композицій

Досліджуючи поетичну мову псалмів, треба зважати на те, що Псалтир є збірником різножанрової поезії. С. Абрамович зазначає: «За художньою мовою псалми Старого Завіту органічно пов'язані з фольклором й, почасти, писаним *героїчним епосом* епохи Мойсея та Суддів (XIV-XII ст. до н.е.). Є в них і елементи *діалогу*. Проте в першу чергу псалми – яскравий приклад релігійної лірики» [41, с. 452].

Однак, можна виявити певні спільні риси як у змістовному, так і поетичному плані.

1.1.4.1. Релігійний контекст

Біблійні псалми є частиною релігійного тексту, і їхні поетичні вирази пронизані духовною глибиною та поклонінням. Теми псалмів охоплюють

спілкування з Богом, молитву, покаєння та вдячність. Ця релігійна спрямованість впливає на вибір мовних засобів та образів.

1.1.4.2. Псалмова структура

Структура псалму може змінюватися в залежності від його жанру. Псалтир, як збірка, включає різноманітні жанри, і кожен з них може мати свої особливості структури. Ось кілька прикладів:

1. **Ламентатії (плачі).** Структура зазвичай включає в себе елементи скарги, вибачення та прохання про допомогу. Псалом може бути поділений на кілька частин: введення, викладення проблеми, заклик до Бога про допомогу, вираз скарги та надії на визволення.

2. **Подячні Псалми.** Зазвичай містить вдячність та прославлення Бога за Його доброту та велич. Може включати в себе введення, елемент подяки, розповідь про Божі вчинки, заклик до вдячності та вшанування.

3. **Царські Псалми.** Часто описує царські аспекти, велич і владу Бога, а також молитви за царя. Може включати в себе відзначення влади Бога, благословення для царя та народу, заклик до вірності та влади. Зустрічаються структури подібні до епіталам.

4. **Псалми Мудрості.** Містить в собі роздуми та поради щодо мудрості, справедливості та божественного провидіння. Може включати в себе запитання, відповіді та мудрі вказівки-висновки.

Кожен з цих жанрів може мати свої унікальні риси структури, щоб відповідати тематиці та емоційному забарвленню псалму. Таким чином, структура псалмів може бути визначена їхнім жанром та цільовою спрямованістю. Нерідко в одному тексті можна зустріти і тематичні і структурні риси різних жанрових типів псалмів.

1.1.4.3. Символіка та образність

Біблійні псалми багаті на символіку та образи, які надають текстам глибокого духовного та релігійного змісту. Вони використовують природні

явища, антропоморфізм (надання рис людей Богу) та алегорії для вираження духовних істин. Образи в псалмах викликають читачеві відчуття благоговіння та величі перед Богом. Ось деякі типові символізми (семантими символічного значення) і їх значення, які можна виявити в псалмах:

1. Пастух (пастир) та отари:

- *Символізм:* Бог часто порівнюється з пастухом, а віряни – з Його отарою.
- *Значення:* Вказує на турботу Бога про свій народ, Його ласку та ведення.

2. Вода та джерела:

- *Символізм:* Вода може символізувати життя, очищення, благодать Божу.
- *Значення:* Позначає духовну освіженість, очищення від гріха та благословення.

3. Скала:

- *Символізм:* Бог часто порівнюється з твердою скалою, надійним пристановищем.
- *Значення:* Виражає стабільність, захист та надійність Божої захисної руки.

4. Світло та темрява:

- *Символізм:* Світло представляє Божу присутність, а темрява - віддаленість від Бога чи гріх.
- *Значення:* Позначає духовне просвічення та відсутність гріху.

5. Суд та праведність:

- *Символізм:* Бог часто є суддею, а Його рішення - символізм праведності.
- *Значення:* Виражає поняття Божого суду та Його моральної справедливості.

6. Вогонь:

- *Символізм:* Може представляти святість Божу, очищення та присутність Святого Духа.
- *Значення:* Позначає внутрішню трансформацію та духовну живучість.

7. Лев:

- *Символізм:* Лев символізує могутність Божу, захист та мудрість.
- *Значення:* Позначає силу та владу Бога над всім створінням.

У псалмах Біблії згадки **про географічні місця**, такі як Сіон, Вавилон, а також інші святі гори часто несуть символічне значення, виражаючи різноманітні аспекти духовного життя та віри в контексті тих часів.

1. Сіон:

- *Символізм:* Сіон в частині псалмів може символізувати найвищий пункт Божої присутності та святині.
- *Значення:* Це місце, де Бог обирає проживати серед Свого народу, а також місце, де віряни збираються для поклоніння та спілкування з Богом.

2. Вавилон:

- *Символізм:* Вавилон часто виступає як символ віддаленості від Бога та полону гріха.
- *Значення:* Згадка про Вавилон може вказувати на період віддалення чи випробувань, а також на потребу повернутися до Бога та Його волі.

3. Гори та височини:

- *Символізм:* Високі місця в псалмах часто символізують високий духовний стан, близькість до Бога.
- *Значення:* Згадки про гори можуть вказувати на вищий рівень віри та близькість до Божого обличчя.

4. Єрусалим:

- *Символізм:* Єрусалим, як і Сіон, часто виступає як символ святості та місця поклоніння.

- *Значення:* Згадка про Єрусалим може позначати святиню та місце, де віряни збираються для богослужінь та зустрічі з Богом.

Ці символічні згадки про географічні місця допомагають створити багатошаровий образ духовного життя та віри в контексті псалмів.

У псалмах Біблії згадки **про храм** також носять символічне значення і виражають різні аспекти духовного життя та спільноти вірян. Ось деякі можливі символічні аспекти:

1. Храм як місце поклоніння:

- *Символізм:* Храм у псалмах може виступати як символ місця, де віряни збираються для поклоніння та вираження своєї віри.
- *Значення:* Підкреслення важливості богослужінь, молитви та спільного поклоніння.

2. Храм як символ Божої присутності:

- *Символізм:* Храм може вказувати на те, що Бог проживає серед свого народу та сутнісно є в храмовому просторі.
- *Значення:* Вираження близькості та особистого спілкування з Богом у святині.

3. Храм як символ єднання:

- *Символізм:* Храм може визначати спільноту вірян, їхнє єднання та взаємодію в дусі віри.
- *Значення:* Підкреслення важливості єдності та співпраці в рамках духовної спільноти.

4. Храм як місце прощення та очищення:

- *Символізм:* Храм може служити символом місця, де віряни шукають прощення та очищення своїх сердець.
- *Значення:* Позначення важливості покаяння та духовного відновлення.

Загальною тенденцією є те, що храм у псалмах визначається не лише як фізична будівля, але й як символічне місце, де віряни збираються для духовного зростання, спілкування з Богом та єднання в спільноті віри.

Усі названі символізми допомагають вірянам краще розуміти та відчувати глибокий духовний сенс текстів псалмів.

1.1.4.4. Емоційна інтенсивність

Псалми відзначаються великою емоційною інтенсивністю. Вони виражають радість, жалобу, вдячність, страх та інші почуття. Ця емоційна глибина допомагає зрозуміти людський досвід і сприяє відчуттю єдності з величчю Бога.

С. Аверінцев [43, с. 288-289], не дає окремої класифікації псалмів, проте, при описі псалмів часто акцентує на емоційну інтенсивність висловлювання псалмоспівців та зауважує традиції культур народів, що були сусідами євреїв чи мали безпосередні тісні історичні зв'язки з ними.

Псалми про Яхве-Царя (псалми 47, 93, 96—99, порівняйте з. Іс. 40—45), що «являють собою благочестиву відповідь на вавилонську обрядовість зведення на трон бога Мардука» наповнені радістю, захопленням величчю, могутністю, непохитною владою, страхом Господнім.

Дидактичні міркування про блага Тори (наприклад, Пс.1; 119 акровірш), повчальна поезія супроводжуються спокійним, контемплативним, споглядальним настроєм, почуттям релігійної вдячності Слову Божому, бажанням слідувати заповідям.

«Тон особистого прохання, наполегливого крику про допомогу дуже специфічно забарвлює цю книгу (*Псалтир – О.М.*)» (як приклад дослідник наводить Пс. 101(102) та характеризує його як «якісно новий рівень у передачі оголеного людського страждання»

Деякі псалми мають філософськи-медитативний характер та емоційно близькі дидактичним текстам, часто з риторично-питальними мотивами (Пс. 8:5 «то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш?»).

Окремо С. Аверінцев звертає увагу на псалми «звеличення космічного ладу (наприклад, знаменитий псалом 104-й, що в поетичних образах дає картину світу від небесного вогню до малих звірів і птахів) змушують

згадати єгипетські гімни Сонцю з епохи Аменхотепа IV (Ехнатона)». У космічній топці таких псалмів він знаходить мотиви й образи угаритського космологічного міфу.

1.1.4.5. Літературні фігури

Біблійні псалми не тільки є невичерпним джерелом духовної мудрості, але і унікальним прикладом поетичної майстерності. В поетичних засобах псалмів часто зустрічаються літературні фігури, такі як метафори, паралелізми, антитези та іронія. Ці засоби допомагають удосконалити виразність мови. Псалми відзначаються високим рівнем поетичності та використанням різноманітних риторичних фігур.

Структурні особливості поетичного тексту псалму багато в чому обумовлені його образністю і особливостями давньоєврейської мови. Поезія псалмів в єврейських текстах не має віршованої форми, а заснована на принципі синтаксичного паралелізму, грою консонантів, внутрішнім ритмом іврити, тому «римотворність» не є ознакою грецьких, латинських, староруських перекладів, і наслідує «прозаїчну» в сучасному розумінні рядкову форму.

Різновиди паралелізму, характерні для єврейської поезії:

1. **Синтаксичний паралелізм.** Це основний поетичний прийом в біблійних псалмах. Його використання полягає в повторенні ідеї або структури за допомогою синтаксичних конструкцій. Синтаксичний паралелізм надає тексту ритму та ефективності.

2. **Синонімічний паралелізм.** У цій формі паралелізму обидві лінії виражають схожу думку або ідею, використовуючи синоніми. Це надає тексту образність та емоційність.

3. **Антитетичний паралелізм.** У цьому випадку ідеї в обох лініях протистоять одна одній, створюючи контраст та виразність.

4. **Хіастичний паралелізм.** Характеризується структурою АВВА, де ідея повертається назад до вихідної, створюючи баланс та злагоду.

Іншою доволі характерною рисою багатьох псалмів є **алітерація** – повторення звуків або груп звуків на початку сусідніх слів або речень. Ця особливість семітської поезики найбільше втрачається при перекладі латиною та іншими мовами Європи. Проте, псалми у яких є вживання алфавіту у якості акровірша у рядках чи піврядках (псалми 33(34), 110(111), 111(112), 144(145)) і навіть восьмиразове повторення такого акровірша 118(119) відбиваються у структурі як літературних перекладів, так і музичних композиції (наприклад, Пс. 118 (119) у «Псалтирі Беккера» Г. Шютца кожна строфа-літера втілена окремим музичним викладом).

У псалмах широко представлені різного роду риторичні (стилістичні) фігури: гіпербола, метафора, анафора, епіфора, градація, алегорія, епітети та синонімія та багато інших.

Гіпербола. Використання перебільшених висловлювань для надання сили та емоційності тексту. Ось кілька прикладів:

Псалом 6:7-8: *«Змучився я від стогнання свого, щоночі постелю свою обмиваю слізьми, сльозами своїми окроплюю ложе своє!... Моє око зів'яло з печалі, постаріло через усіх ворогів моїх...»*. У цьому прикладі говориться про таку велику кількість сліз, що вони, здавалося б, наповнили ліжку, що може бути сприйнято як гіпербола.

Псалом 21(22):14: *«Я розлитий, немов та вода, і всі кості мої поділились, стало серце моє, немов віск, розтопилось в моєму нутрі»*. У цьому вірші використовується гіпербола для опису стану глибокого страждання та фізичної слабості.

Псалом 41(42):4: *«Сльоза моя стала для мене поживою вдень та вночі»*. Автор використовує гіперболічний спосіб виразу, щоб підкреслити інтенсивність свого суму та тужливості.

Псалом 68(69):2-3: *«Спаси мене, Боже, бо води вже аж до душі підійшли! Я загруз у глибокій багні, і нема на чім стати, ввійшов я до водних глибин, і мене залила течія!»*. Гіпербола використовується для підкреслення критичності ситуації та враження безнадійності.

Метафори та алегорії. Використання образів, які символізують абстрактні ідеї чи концепції, надаючи тексту глибину та образність. Більшість з них, пов'язана з описаними вище символізмами.

Епітети. Використання характеризуючих прикметників для підсилення образності та враження. Псалом 22(23):2: «на пасовиськах *зелених* оселить мене, на *тихую* воду мене запровадить!».

Анафора. Це риторична фігура, що полягає в повторенні одного й того ж слова чи виразу на початку послідовних фраз або речень. Псалми можуть використовувати анафору для підсилення ідей та створення ритму. Наприклад, у псалмі 150 кожен вірш починається закликком «Хваліте!», а у псалмі 102(103), що став основою для окремої частини літургії, створюється змістовна арка з початкової (вв.1,2) та кінцевої (вв. 20-22) анафори.

Епіфора. Це риторична фігура, коли одно й те ж слово або вираз повторюється на кінці послідовних фраз чи речень. В Псалмах можна знайти приклади епіфори, де кінцеве слово або фраза повторюється для підсилення ефекту. Наприклад, у псалмі 135(136) повторюється фраза «бо навіки Його милосердя!». У II Книзі Самуїла, де згадується респонсорне виконання цього псалму, варіативні частини читали служителі, а весь народ повторював рефрен.

Ці риторичні фігури додають поетичності та емоційного заряду до мови псалмів, роблячи їх виразними та легшими для запам'ятовування, а також сприяє їхньому використанню у різних аспектах культури, включаючи музику, літературу та мистецтво.

1.1.5. Музичні виміри

Більшість псалмів створені як поетичні тексти для музичного використання. Їхні музичні виміри включаються в ритм, структуру та «рими», інструментарій. Псалми традиційно використовуються у релігійних обрядах, і вони нерозривно пов'язані із звучанням музичних композицій.

В текстах псалмів описані різні специфічно-музичні аспекти, які вказують на використання музики та співу у релігійних обрядах та в інших контекстах. У визначенні характерних для псалму особливостей музичної мови виникають труднощі, оскільки в такій поетико-музичній моделі, літературна сторона очевидна і збережена до наших днів на сторінках Біблії; музична ж прихована часом. Проте, за деякими особливостями поетичного тексту і опису богослужіння в самій Біблії, можна створити деяке «розмите» уявлення і про цю музику.

1.1.5.1. Музичні інструменти та склад виконавців

У біблійних псалмах (і в надписах, і в самих текстах) часто згадуються різні музичні інструменти, такі як гусла (невель), псалтирі (кіннор), арфи (цитри, цимбали), ліри, тимпани (бубон), труби мідні (хацоцра), сурми (шофар – священні труби, виготовлені з рогу тварини), орган (у перекладачів немає згоди щодо значення оригіналу цього слова, ймовірно це була багатотростинна флейта) та інші. Це свідчення про використання інструментальної музики у співі та поклонінні знаходимо, наприклад, у псалмах 6:1, 32(33):2-3, 97(98):4-6, 149:3, 150. Окреме дослідження О. Коляди [109] присвячене біблійним інструментам.

Деякі вказівки показують, що псалми виконувалися і сольо, і в хоровому виконанні, і з супроводом, і а capella. Часто склад виконавців залежав від місця звучання псалму (храм, царський двір, скинія, синагога, святковий хід, свята земля, власна домівка, тощо).

1.1.5.2. Ритмічні та мелодичні елементи

Описуються ритмічні та мелодійні аспекти, які можуть надавати псалмам конкретний музичний характер. Це може включати в себе зміну темпу, використання повторення, інтонації тощо.

На музичну складову псалмів, як і всіх композиції синкретичного літургічного мистецтва давніх цивілізацій, багато в чому залежало від

мовленнєвої ритміки. Говорячи про біблійну поезію, та псалми в тому числі, І. Дьяконов [94] зазначає: «Давньоєврейське віршування принципово не відрізнялося від віршування інших північносемітських народів (аккадців, угаритян, фінікійців), а також давніх єгиптян: воно було суто тонічним, заснованим на рахунку лише логічних наголосів. Епічний вірш «Пісні Дебори» практично не відрізняється від вірша вавилонського епосу (чотири наголоси на вірш із цезурою після другої стопи; число логічно ненаголошених складів у принципі байдуже, але від нього залежить прискорення або уповільнення дикції оповідача, епізодично з'являються алітерація та рима). У зв'язку з процесами мовного розвитку, що протікали всередині давньоєврейської мови, давньоєврейський вірш відмовився від обов'язкового жіночого закінчення віршів і напіввіршів; це зробило вірш як ритмічну одиницю менш стійким, рихлішим; тому в давньоєврейській поезії набагато частіше, ніж в аккадській, застосовуються нерівностопні розміри, а межа між віршом і ритмізованою прозою стає ще більше умовною, ніж у вавилонян».

У біблійних текстах можна знайти не поодинокі вказівки на особливості реєстру («високим голосом», «в октаву»), характеру виконання псалму, але й на випадки контрафактури. Як вже згадувалось, надписи до окремих псалмів посилаються на мелодії наспівів, що лежать в основі («Гімн уранішній», Пс. 55(56) – «На "Німа голубка вдалечині"», Пс. 56(57) – «На спів: "Не вигуби"»).

1.1.5.3. Фактура і форма

Деякі псалми мають канонічні форми або повторювані структури, які можуть бути використані для культового чи обрядового співу.

У дослідженні музичної складової псалмів можна спиратися лише на пізніші зразки їх втілень, що зберегли три основні типи виконання псалмодії: «на пряму» – *in directum*, антифонну і респонсорну. Тобто, у виконанні творів подібного типу немає чіткого регламентування кількості голосів та їх

співвідношення. Виконувати псалом можуть читець, хор, і увесь прихід в різних комбінаціях (читець – хор, хор – хор, читець – прихід, хор – громада і т. д.), при цьому він сприймається як жанр загальнодоступний, адже залучитися до хвали Господові може кожен.

Рядкова форма тексту виявилася зручною для композиторської роботи з ним: ми можемо спостерігати її в численних мотетах, концертах тощо. За спостереженнями багатьох філологів та знавців давніх мов, перекладені тексти співів зберегли свою поетику і правила фабульного розвитку: в багатьох з них ясно проглядаються не лише строфічні, але і куплетні, рондоподібні форми. Тобто, у більшості ранніх зразків псалмів музичний текст часто регулювався внутрішніми законами побудови тексту літературного.

Тексти псалмів містять слова про спів та псалмодію. Писання Старого Заповіту, як відомо, читаються на розспів. У VI-VII ст. н.е. це знайшло відображення у кантиляційних позначеннях у додаток до огласовок, якими синагогальні служителі позначали інтонацію. Таким чином, вони намагалися занотувати давню традицію читання текстів, яка має спорідненість з псалмодією християнської церкви.

1.1.6. Структурно-семантична модель псалму

У випадку з псалмом ми зіштовхуємося з питанням подвійної роботи семантики: на утворення тексту поетичного з одного боку, та музичного з іншого. Скоріш за все семантика поетичного та музичного текстів на час створення перших псалмів була у рівновазі, полягала у синкретичній єдності: музика підтримувала та розкривала у всій повноті зміст, що знаходився «між рядків» поетичного тексту, адже була інструментом «промовляння» цього тексту.

Цікавим постає питання саме про момент втрати музичної першооснови псалма. Гіпотетично, музична сторона псалму, у її першоджерельній традиції єврейського музикування, була скоріше не

втрачена, а придушена впливами традицій музичного богослужіння тих народів, що запозичили цей жанр у свою практику. Із розповсюдженням християнства псалом був перекладений на інші мови, що звісно вплинуло як на інтонаційну природу мовлення у псалмі, так і на його ритмічну та, частково, синтаксичну структуру, що залежать від масштабу фрази, слова та наголосу у ньому. Вирішальне значення отримала духовна традиція народу, що залучав давні псалми до богослужіння.

У подальші часи семантика поетичного слова скоріше стає вихідною та породжує більш самостійну семантику музичну. Особливо це стосується тих псалмів, що вийшли з церковно-канонічної практики, стали концертними творами та зберегли свій духовний зміст. Хоч це можна розглядати і як апеляцію до середньовічного визначення псалму Ф. М. А. Кассіодором: «Псалом – це коли з одного тільки музичного інструменту, а саме псалтерія, виливається певна мелодія, солодка та звучна» [145, с. 170].

Однак, саме структурно-семантична сторона псалму залишається практично незмінюваною.

Спираючись на вчення філологів про семантичне поле, музикознавче поняття образу в драматургії, та богословському трактуванні псалму як співо-молитви, ми визначили основні семантичні центри.

На базовому шарі виявлення структурно-семантичної моделі у будь-якому псалмі функціонує особливий тип комунікації: діалогічна конструкція «Бог – Людина».

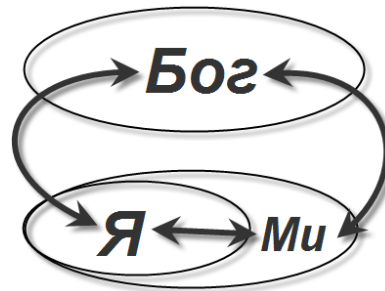
Кожен з учасників цього молитовного діалогу у псалмах може бути представлений у своїх семантичних варіантах. Таким чином, основне поняття-персонаж збирає навколо себе подібні семи – синонімічні, однорівневі поняття, кожне з яких має своє неповторне забарвлення, формуючи у загальних зонах своєї дії універсальне поняття – семантему.

Сукупність сем створює семантичне поле в межах якого відбувається змістовний розвиток³.

Поняття-персонаж «Бог» у псалмах знаходить своє відображення у наступних семах: найчастіше – Святий, Праведний, Творець, Вседержитель, Всевишній, Той, Хто є, Ім'я Господнє, Кріпкий, Законодавець, Суддя, Месник (як виконавець Закону), Скеля, Світло, Милосердний і Благий, Закон, Цар царів, Саваот, Захисник, рідше – Месія, Пастир та інші.

Поняття-персонаж «Людина» у псалмах знаходить своє відображення у наступних семах: Я⁴ (праведник), Я (грішник у каятті), Народ (як «Я» та «Ми» у єдності), Вони (народ), Вони (вороги), Вони (грішники) і т.д.

Семантичні поля з усією сукупністю своїх значень-сем, формуючи образи, створюють протиставлені один одному семантичні центри (образні сфери), що породжує принципівий паралелізм розвитку думки у псалмі (див. Малюнок 1.1), близький драматичній ситуації.



Малюнок 1.1. Загальна схема взаємодії семантичних центрів у псалмі

Особливість псалму полягає в тому, що семантичний центр «Бог» переважно буде представлений опосередковано, тобто в зверненнях, або розповіді про Його дії.

³ Наприклад, аналізуючи Псалом 118 о. Петро Крип'якевич у статті пише: «Сть отже в тім псалмі потрійна гармонія: 1) гармонія букв і чисел; 2) гармонія слів; 3) гармонія ідеї» [111, С. 284]. Приводить синонімічний ряд, який акцентує головну думку псалму на Законі Божому. 7 сем/семантем (закон, свідоцтва, накази, Слова Твої, заповіді, присуди правди, постанови) формують семантичне поле поняття «Закону Божого», пояснюючи його з різних змістовних ракурсів. Числова їх кількість також носить змістовне навантаження – символу «Божої повноти».

⁴ Як правило, псалми сприймаються слухачами як музика богослужбова, молитовна, мова якої строга і зрозуміла; однак, у кожную епоху деякі змістовні шари псалма акцентувалися спеціально (наприклад, у романтичну добу наголос ставився на особистісній поглибленості подібних творів, у той час коли, момент виокремлення свого «Я» з загалу віруючих майже знімався; класичні).

Кожен з центрів може підлягати розшаруванню на кілька умовно однорідних за принципом похідності або протилежності: Бог (Творець) – Месія (Його обітниця); Я⁵ (праведник) – Вони (грішники); Ми (народ Ізраїлю) – Вони (поганські народи) тощо.

Семантична сторона багато в чому обумовлює структурування композиції тексту псалму. Процес комунікації між Богом та Людиною знаходить вираження в певних процесах розвитку думки: так, в якості тези можуть бути експоновані всі образні площини, як різні типи звернення. Далі розвиток думки може базуватися як на подальшому розвитку тези, так і на протиставленні – антитези (що може і не носити конфліктного характеру, як відповідь).

Подібна будова пояснює найбільш зручну форму її вираження у давньоєврейській поезії за допомогою синтаксичного паралелізму, корпусу різних поетичних фігур (анафори, епіфори, акровірша, хіазму, алегорії, метафори, гіперболи та інших).

Псалми Книги Хвалінь стали, таким чином, моделлю для християнської і юдейської гімнографії нашої ери. Саме у Псалтирі задаються той особливий тип свідомості, «який формується в процесі фідеїстичного (від лат. *fide* – віра) спілкування» [107, с. 65].

Розглядаючи стиль церковної музики в позиції ситуативно-модальної логіки О. Клокун зазначає: «Простір релігійної комунікації окреслений вимірами, спільними для всіх конфесій: співвіднесення себе з Богом та ближніми. Ці глобальні координати мають певні ситуативні прояви, які виступають в ролі вічних смислів, що існують в пам'яті соціуму в якості "стійких знаків із заданими функціями"» [107, с. 66].

«*Ситуативна модальність* розуміється нами як категорія мислення, що виражає відношення суб'єкту фідеїстичного спілкування до змісту висловлювання» [107, с. 66].

⁵ На цю семантичну особливість посилається і С. Аверінцев [20, с. 288], пояснюючи чому перші християни приписували авторство всіх псалмів Давидові: «особистість царя Давида служить свого роду парадигмою для скорбот і надій колективного "Я", що втілює себе у культовому дійстві».

Дослідниця класифікує ситуативні модуси за трьома напрямками в залежності від конфігурації учасників фідестичного комунікативного акту:

- Бог → людина (модуси одкровення, заповідей Бога, Божої обітниці, пророцтва, чуда);
- людина → Бог (модуси славлення (та величання як його різновиду), моління, подяки, віровизнання, сподівання, поклоніння, жертвування, покаяння, плачу);
- людина → людина (модуси проповіді, свідчення та спонукання до дії).

Таким чином, домінування певних ситуативних модусів у тексті (ситуації створення чи застосування) псалму впливає на його кінцеву жанрову ССМ.

1.1.6.1. Алгоритм виявлення ССМ

Отже, при здійсненні багаторівневого аналізу музичного псалма та складанні його ССМ необхідно вдатися до ряду аналітичних операцій:

- 1) проаналізувати структурно-семантичну організацію поетичного тексту, з точки зору виявлення в ньому смислових одиниць (сем) та їх комплексів (семантем, а також семантичного поля [8]), складаючи схему ССМ як відбитка ідеї;
- 2) далі необхідно виявити тезову організацію тексту на основі взаємин семантем, в результаті чого складається ССМ даного псалма, що відображає процеси розгортання;
- 3) беручи до уваги музичний текст на даний поетичний псалом, розглянути той варіант перекладу повного або частково взятого тексту, який був обраний композитором (аналізуючи даний текст щодо структурно-семантичної ідентичності оригіналу);
- 4) враховуючи умови створення конкретного музичного втілення псалмового тексту (визначення музичного жанру, музичний тезаурус епохи, деякі особливості музичного мислення композитора, а також

його світоглядні позиції по відношенню до вибраного тексту), виявити специфічно-музичні символи, знаки особливого смислового наповнення та характер їх збігу або розбіжності з семантичними одиницями поетичного тексту;

- 5) на основі проведеного аналізу літературного та музичного текстів вибудувати ССМ поетико-музичної композиції, яка б наочно показувала особливості та процес музичного тлумачення псалма композитором.

Приклад виконання етапів №№1-2 цього алгоритму аналізу ми проілюстрували у ДОДАТОК Г, етапів №№3-5 детально у підпункті 2.3.2 на прикладі мотетів О. ді Лассо, у інших аналітичних розділах опосередковано, використовуючи вже готові результати такого аналізу.

1.2. Біблійний псалом та його тлумачення богословами та музикантами до XVI ст.

1.2.1. Біблійний псалом

Довгий час авторство усіх псалмів «Книги хвалінь» приписували Царю Давиду (IX-X ст. до н.е.). Проте, Давидові належить менше половини усіх композицій Псалтиря – 73 псалми. Всі інші згідно заголовків у різних рукописах належать: 12 – Асафу, 11 – синам Корея, 2 – Єфаму, 2 – Соломону, 1 – Мойсеєві, а для 50 псалмів автор взагалі не вказаний.

Більш-менш достовірно можна судити про авторство Царя Давида по автобіографічних псалмах. Події, що стосуються саме життя Давида згадуються лише в 13 псалмах. Щодо решти псалмів з написом в оригіналі *le David* «ле Давид» – «(пісня) Давидів» або «для Давида» – існує дослідницька дискусія: цей підзаголовок часто більш пізнього часу, тому він може позначати «в стилі Давида», або як зазначає С. Аверінцев [43, с. 288], посиляючись на вплив на Псалтир традицій угаритського епосу, «про Давида» у значенні «(від особи) Давида» або «щодо подій життя Давида», тощо.

Ціла низка псалмів говорить про періоди в історії єврейського народу: періоди вавилонського та персо-мідійського полону, час руйнування храму, повернення євреїв на батьківщину.

Опис ситуації музикування в Біблії зазвичай з'являється лише там, де автор хоче більш зрозуміло описати культурний та історичний контекст свого оповідання. Автори протестантського видання «Історії музики» [62] відмічають чотири типи опису музики в Старому Заповіті – найбільш давній частині Біблії:

- Музика як спонтанне вираження емоцій та почуттів;
- Музика як повчальні пісні;
- Музика як особисте вираження хвали;
- Музика як організоване поклоніння.

Прикладом першого служать історії переходу Ізраїльтян через Червоне море. Після великого душевного потрясіння емоції як Вождя, так і самого народу виливаються у спів псалму на хвалу Господу.

Сам же факт того, що дві пісні які заспівали Мойсей та Маріям, занотовані у книзі Вихід, говорить про повчальну функцію музики, це пам'ятка для наступних поколінь євреїв. Закодований Закон представ і в іншій Мойсеєвій пісні. Її записано у книзі Повторення закону, 32 розділ.

До третього типу опису, як не дивно, потрапляють усі поетичні тексти Біблії, до яких немає вказівки про їх колективне створення та/або першовиконання. Причому автори підручника не розподіляють псалми на даному етапі за жанровими категоріями (як-то хваління, плач, прохання, подяка і т.д.). Показовим тут є псалми складені царем Давидом: «Творчість була проривною реакцією Давида на різні події життя, щоб показати задумані Богом відповіді на те, відбувалось навколо. ... Смерть близького друга Давида, Йонатана, і його батька, царя Саула, була надзвичайно трагічною подією» [62, с. 13].

До категорії «Музики як організованого поклоніння» потрапляє текст опису другої спроби перенести Ковчег Заповіту в Єрусалим, після

повернення його з полону. Події описані у першій книзі Хронік (15 розділ) стають прообразом храмової системи музичного служіння левітів. Модель такої організації поклоніння впроваджує цар Соломон. Тут же знаходимо і згадку про респонсорний спів, у 1-й Хрон. 16:36 читаємо про перемінний спів хваління, де служитель проголошував певні твердження слави, а народ у відповідь репліками «Амінь і Хвала Господеві!».

У таких трактуваннях музичної біблійної практики, стає зрозумілим, чому перші перекладачі Біблії використовують поняття «псалом». Воно є водночас і відстороненим, і більш універсальним порівняно з єврейським «техілла». «Псалом» об'єднує у собі усі різнотематичні лінії співів, різні рівні їх осмислення та ситуації використання. У той час як «техілли» (хваління), хоч і об'єднанні у одну книгу «Техілім», проте вміщують разом з тим і інші жанри (див. підпункт 1.1.3).

Біблійний жанр псалму не обмежується виключно книгою Псалтир. Псалми можна зустріти, окрім вже названих паралелей з книгами Самуїла та Хронік, де описані події при яких виникли чи виконувались псалми з Книги Хвалінь, і в інших книгах Біблії від першої – Буття до останньої – Об'явлення Івана Богослова. Найчастіше вони інтегровані у текст цих книг під заголовками «молитва» чи «пісня», а деякі стали музичними композиціями як повчання для молодого покоління: «Заповіт Якова синам» (Бут. 49), «Пісня Мойсея» (Вих. 15), «Пісня благословення» (Чис. 6:22-27), «пісня Мойсея при ковчезі» (Чис. 10:35-36), «благословення тим, хто слухається Господа» (Повт. Зак. 28:1-15), «Пісня Мойсея повчальна» (Повт. Зак. 31:19-22), «Передсмертна пісня Мойсея» (Повт. Зак. 32:1-43), «Мойсеєве благословення Ізраїлевим племенам» (Повт.Зак. 33), «пісня Дебори» (Суд. 5), «пісня-молитва Анни» (І. Сам. 2:1-10), дві пісні Давида (II Сам. 22-23:7, перша з них дублюється Пс.17(18)) «молитва Соломона» (I Цар. 8:22-61), «вдячний псалом Давидів при перенесенні ковчегу» (I Хрон. 16:7-36), «молитва Давида про храм» (I Хрон. 17:16-27), «молитва Давида» (I Хрон. 29:10-19), «заступницька молитва Ездри» (Езд. 9:6-15), «молитва Неємії» (Неєм. 1:5-

11), плачі Йова, «хвала Господеві врятованих» (Іс. 12), «молитва про спасіння» (Іс. 64), «молитва пророка Єремії» (Єр. 32:16-25), «молитва Єремії» (Плач Єр. 5), молитви Даниїла (Дан. 2:20-23 та 9:4-19), «молитва Ябеца» (I Хрон. 4:10), «молитва Авакума» (Ав. 3), ангельське славослів'я «Свят» (Іс. 6:3).

Зауважимо, що тексти, проголошені пророками як пряма мова від Господа, також записані поетичними рядками.

1.2.2. Псалми у новозавітні часи

«Храмове поклоніння вплинуло на християнське поклоніння не лише щодо жертвоприношень і таїнств, але й щодо колориту та обряду. Євреї любили численні церемоніальні деталі та яскраві кольори у своєму поклонінні, і ці характеристики були перенесені в християнське поклоніння першими християнами. Гімни, які співали євреї під час богослужіння, ми називаємо псалмами, оскільки Псалтир /*тексти Книги Псалтир – О.М.*/ був гімном храмового богослужіння. Таким чином, псалми, які збагачують християнське богослужіння, також є спадщиною юдейського храму.

Євреї співали псалми не тільки в храмі, але й під час богослужіння в синагогах» [30, с. 10].

Синагоги з'явилися після повернення євреїв з полону. Музична частина синагоги підпорядковувалась керівництву канторів. З поширенням християнства традиції синагог перейшли в християнське богослужіння. Техніка екфонезису (ekphonesis – «покликування», «вигук») перейшла у Християнське богослужіння Сходу та широко використовується й досі. «Псалми, читання й молитви декламувались, тобто читалися піднесеною мовою, що нагадувала простий спів. Таке читання було породжене декламацією тексту на одній ноті, з невеликими мелодичними відхиленнями, що покликані позначити граматичну будову» [174, с. 26-27].

Кантори, що перейшли з юдаїзму у християнську віру, продовжили використовувати свою майстерність керувати співом в синагозі.

Як вказує Г.В. Синіло: «Книга Псалмів... дала поштовх розвитку постбіблійній єврейській літургійній поезії починаючи з кінця епохи Другого Храму (II ст. до н.е. – I ст.) та в епоху запису Талмуду (Мішни і Гемари; II-VII стст.), коли відбувався процес оформлення канонічної синагогальної літургії та молитви» [170, с. 176].

Молитовно-пісенні тексти Нового Заповіту, що також спираються на досвід псалмової музики, стали основою для літургійної та паралітургійної гімнографії християн: ангельські славослів'я («Слава во вишніх» – Лк. 2:14 – *Gloria in excelsis*; «Ти достойний» – Об. 5:9-10; «Достойний Агнець» – Об. 5:12-14; «Амінь! Благословення і слава!» – Об. 7:12, 19:1-9), пісня Марії (Лк. 1:46-55 – *Magnificat*), «заповіді блаженства» (Мтв. 5:3-11, Лк.6:20-26), молитва Господня «Отче наш» (Мтв. 6:9-13 або Лк. 11:2-4), пісня Симеона «Нині отпущаєши» (Лк. 2:29-32 – *Nunc Dimittis*), славослів'я народу «Осанна!» (Мтв.21:9, Ів. 12:12-15 – *Hosanna*), пророцтво Єлисавети (Лк. 42-45) та її чоловіка Захарії (Лк. 1:67-80 – *Benedictus*), молитва перших християн (Дії 4:23-26), пісня Мойсея та пісня Агнця (Об. 15:3-4).

Вигук «Алілуя!» передбачає приспів, є в багатьох з цих текстів. Він підкреслює генологічні зв'язки з практикою юдейської псалмодії.

Як зазначає Річард Шпільман: «Новозавітній погляд на музику, який ліг в основу вчення теологів-реформаторів про церковну музику, заснований на небагатьох згадках музикування з Євангелій («А коли відспівали вони, то на гору Оливну пішли» [61, Матв.26:30 та Мар.14:26]) та Дій святих Апостолів («А північної пори Павло й Сила молилися, і Богові співали, а ув'язнені слухали їх» [61, Дії.16:25]) та повелінь до співу псалмів («Чи страждає хто з вас? Нехай молиться! Чи тішиться хтось? Хай співає псалми!» [61, Як.5:13]; «І не вживайтеся вином, в якому розпуста, але краще наповнюйтесь Духом, розмовляючи поміж собою псалмами, і гімнами, і піснями духовними, співаючи й граючи в серці своєму для Господа, дякуючи завжди за все Богові й Отцеві в Ім'я Господа нашого Ісуса Христа, корячися один одному у Христовім страху» [61, Еф.5:18-21]; «Ну, то що ж? Буду

молитися духом, і буду молитися й розумом, співатиму духом, і співатиму й розумом» [61, 1Кор.14:15]).

Місце з послання Св. апостола Павла до церкви в Колосах стало початком жанрового розподілу середньовічної християнської гімнографії: «Слово Христове нехай пробуває в вас рясно, у всякій премудрості. Навчайте та напоумляйте самих себе! Вдячно співайте у ваших серцях Господеві псалми, гімни, духовні пісні!» [61, Кол. 3:16]. Ці тексти пов'язані з описом проблемних питань євхаристичної трапези, що були в церквах. Так, апостоли дають перші описи структури зібрань. У перших християн, що збиралися по домівках, як зазначає Р. Шпільман: «спів псалмів і гімнів відбувався до і після /євхаристичної – О.М./ трапези» [30, с. 19].

Ті факти, що церква була гнана юдеями та римською державою (скриті тихі служби), а також бажання перших християн відділитись, протиставити своє вчення культурі Риму (адже використання арфи, труб, флейт пов'язували з культами греко-римських богів), приводять до відмови від використання інструментів в службі перших століть.

1.2.3. Погляд на Псалтир Отців церкви

Біблеїсти та літературознавці (наприклад, С. Аверінцев [43, с. 289-290]) повідомляють, що жанр псалмів розроблявся в іудейській літературі та пізніше (збірка «Гімнів» Кумранської секти), а на межі II та III століть н. е. християнський гностик Бардесан сам створив цикл із 150 (!) псалмів (сірійською мовою) і цим дав імпульс становленню християнської гімнографії.

В ранніх трактатах Клімента Олександрійського (150 –215) знаходимо метафоричне порівняння музичних інструментів з частинами людського тіла: «Відокремлюючи від усього цього божественну літургію, Дух Святий вчить вустами псалмоспівця: *"Хваліте Його гласом трубним"* – адже від трубного гласу воскреснуть мертві; *"хвалить Його у псалтерії"* – бо людська мова є псалтерій Господній; *"і на кіфарі хвалить його"* – під кіфарою мають

розумітися людські уста, які звучать, коли плектр – Дух Святий – вдаряє в них; *"на бубні і в хорах хвалить Його"* – під звучною шкірою він розуміє Церкву, яка піклується про воскресіння мертвих; *"на струнах і органі хвалить Його"* – органом він іменує наше тіло, а струнами – його жили, які Дух Святий гармонійно налаштовує і, чіпаючи тіло, витягує з нього звуки людського голосу. *"Хваліте Його на кимвалах дзвінких"* – під кимвалами він розуміє язик в наших устах, що дзвінко ударяє в губи ...» [145, с. 98] і т.д..

Це алегоричне трактування в подальшому розвинулося у вчення про примат вокальної музики перед інструментальною та заборону використання інструментів в храмі у Середньовіччі, а як елемент ототожнення одне одного залишилося в партитурах ренесансних-барокових композицій.

Подібні думки знаходимо у Тлумаченнях на псалом 8 та 29 Василя Великого Кесарійського (330-379) [145, с. 104-105], у «Тлумаченнях до надписів псалмів» та «Про створення людини» Григорія Ніського (335-394) [145, с. 110-111] та інших.

Афанасій Великий (296-373) у трьох своїх працях присвячених Псалтирю не розподіляє різниці між співом та читанням псалмів, не приділяє уваги естетичній складовій їх виконання. В роботі «Послання кь Маркеллину обь истолкованіи псалмовь» Афанасій Великий говорить про призначення книги Псалмів: «Книга же Псалмовь, подобно саду, заключаю вь себѣ насажденія всѣхъ другихъ книгъ, съ сладкопѣніемъ передаеть излагаемое вь нихъ, и воспѣвая о томъ, показывааеть опять и свои особенности» [51, с. 4], після чого приводить низку паралельних місць з Писання для підтвердження своєї думки.

Дійсно, книга Псалмів багатьма теологами розглядається як поетична квінтесенція всіх тем книг Біблії, як своєрідний мікрокосмос ідей по відношенню до макрокосмосу всього корпусу текстів Святого Писання. Тому не дивно, що при формування канону Біблії Псалтир став її серцевиною, тобто розташувався рівно по середині серед всіх книг.

Дві інші праці – «Предувѣдомленіє о псалмахъ» та «Толкованіє на псалмы» – є, відповідно, текстологічно-біблеїстичним та екзегетичним дослідженням. В них підкреслюється думка про те, що саме спів псалмів може бути тим інструментом, який буде стверджувати основи віровчення серед прихожан.

Ці позиції активно відстоював Амвросій Медіоланський (340-397): «Корисно, щоб християни співали. Але, що б вони не співали, вони повинні співати про Триєдинство Бога» [Цит. за 62, с. 61]. Свої погляди міланський єпископ не тільки викладав у теоретичних трактатах, але й підкріплював практичною творчою діяльністю. Відомо про складені ним хорали-гімни (близько 12-18), серед яких «Aeterne rerum conditor», «Deus creator omnium», «Jam surgit hora tertia», «Veni redemptor gentium».

Приблизно з кінця IV ст., виходячи з тексту Послання ап. Павла до Ефесян (5:19), середньовічні богослови виводять субординаційну систему жанрів церковних піснеспівів: гімни, псалми, в якій проглядаються впливи еллінської античної культури. Причому гімни відносять до високих жанрів, псалми до нижчих. Показові в цьому вирази Блаженного Ієроніма (Стрідонського): «Псалми, власне кажучи, відносяться до області етики; таким чином, ми повинні зрозуміти за посередництвом тілесного органу, що повинно творити, а чого уникати. Але той, хто випробовує вище, хто, проникливий дослідник, роз'яснює світову гармонію і узгоджену впорядкованість творінь, той оспівує духовний гімн. Або, скажімо ми, псалом належить тілу, гімн – духу» [145, с. 113-114], Йоана Златоуста: «співати гімни – справа більш досконала, ніж співати псалми» [145, с. 116].

Блаженний Августин Аврелій намагався відсторонити грецьке античне вчення від церкви. Проте, він не міг повністю відсторонитися від естетичного, психологічно-індивідуалізованого сприйняття. У «Сповіді» пише: «Як волав я до Тебе, Боже, читаючи псалми Давида, ці християнські співи, що звучали благочестям, виганяли дух гордині. <...> Як волав я до Тебе в цих псалмах, яка любов до Тебе спалахувала від них, яким бажанням

горів я прочитати їх, якби міг, всьому світу, руйнуючи ними людську гордість! Але їх адже і співають по всьому світу, "і ніхто не може сховатися від вогню Твого"». [42, 9:8].

1.2.4. Псалми у Середньовіччі

Згідно з висловлюванням С. Абрамовича [18, с. 453], можна зазначити, що після певного моменту писання нових псалмів втрачає активність, хоча Псалтир, яка належить до старого завіту, залишається однією з найпоширеніших книг. Цю книгу часто видавали окремо, використовували під час богослужінь у церкві, використовували для навчання грамоти, ворожіння, а також читали під час різних обрядів, наприклад, над небіжчиком. Однак у православному Сході творення нових псалмів та подібних текстів припинилося із встановленням літургійного чину.

З іншого боку, на Заході, за словами С. Абрамовича, почалася активна традиція написання нових псалмів, які поступово стають важливою складовою літургії.

С. Аверінцев [20, с. 290] висловлює думку, що для середньовічної церковної поезії, зокрема візантійської, старозавітні псалмі стали «своєрідним стилістичним камертоном». Часто твори богослужебної лірики, такі як вірші візантійського поета VI століття Романа Сладкопівця, «Великий канон» Андрія Критського тощо, відкриваються цитатою з того чи іншого псалма, яка з самого початку має встановити потрібну інтонацію поетичному цілому.

З IV століття християнство отримує юридичний статус і, як наслідок, християнське богослужіння починає активно розвиватися, розширюватися молитвами і співами. Виконання псалмів в літургійній службі цього періоду зустрічається у передпричасній частині, перемежовані з уроками Святого Письма і проповіддю. Видозмінюється церемонія – «вхід священнослужителів стає процесією через церкву зі співом псалмів, де

духовенство передує з кадилом і свічками, подібно до входу імператора та інших вищих держаних чиновників» [30, с. 41].

У період IV – XII століття всі хорові частини співалися духовенством або хористами, проте градуальний псалом між Євангельськими повчаннями та читанням Апостольських послань продовжує виконуватись громадою церкви.

Раннє Середньовіччя стало періодом активного поширення християнства та формування різних «територіальних» літургійних обрядових традиції [148, с. 990]:

- Олександрійська обрядова сім'я:
 - Коптський обряд;
 - Ефіопський обряд;
- Антіохійська обрядова сім'я:
 - західносирійська група (історичний центр Антіохія):
 - Сиро-антіохійський (або західносирійський) обряд;
 - Маронітський обряд;
 - Сиро-маланкарський обряд (має декілька ізводів);
 - сиро-азійська група (історичні центри Антіохія та Мала Азія):
 - Візантійський (або Грецький) обряд (має ряд ізводів);
 - Вірменський обряд;
 - східносирійська група (історичний центр Едеса):
 - Халдейський (або Перський) обряд;
 - Сиро-малабарський обряд (із рядом ізводів);
- Західна обрядова спільність:
 - латиські обряди:
 - Римський обряд (з рядом ізводів);
 - Амвросіанський (або Медіоланський) обряд;
 - Північно-африканський обряд;
 - Кельтський обряд (мертвий);
 - Аквітанський обряд (мертвий);

- Брагський обряд;
- галлікансько-мозарабська група:
 - Галліканський обряд (мертвий);
 - Мозарабський обряд;

Протягом високого та пізнього Середньовіччя, зокрема після розколу церкви, відбулася уніфікація літургійних обрядів, і римський обряд став переважати на заході, а грецький візантійський – на сході. Це також вплинуло на місце псалмів у цих обрядах.

Псалми займали важливе положення в різних циклах богослужінь, охоплюючи річний, добовий та тижневий періоди. В римській службі псалми звучали під час підготовки до причастя. Під час співу псалму служителі піднімались на нави та хори, де вони брали хліби та чаші, клали їх до віттаря, створюючи аналогію із храмовим жертвоприношенням та євхаристичним обрядом.

Деякі вірші з псалмів, зокрема паралелізми двовіршів, утворювали основу для текстів літургій, зокрема меси. У піснеспівах меси багато текстів співаних частин пропрію (інтроїт, градуал, оферторій тощо) складались із рядків псалмів. Тексти псалмів також використовувались в співаних антифонах та респонсоріях, а також у псалмодійних версах.

Під час богослужінь офіція, які відзначали добовий цикл, звучали повні тексти псалмів: дев'ять на нічному служінні, п'ять на вечірньому, три на малих денних годинах і так далі. Псалми офіція псалмодіювались відповідно до восьми церковних тонів [190, с. 148-149].

Псалтир у східній традиції поділявся на кафізми — це групи псалмів, розподілені таким чином, щоб їх можна було прочитати або співати під час служінь протягом тижня, зокрема великих церковних свят, таких як Великий пост чи Великдень.

Кожна кафізма включала певну кількість псалмів, об'єднаних спільною темою або мотивом. Кафізми часто обирались за своїм змістом та тоном, щоб відобразити велич та радість святкових моментів. Вони входили в розклад

богослужінь, взаємодіючи з іншими елементами, такими як антифони, респонсорії та інші літургійні текстові частини.

У східних християнських традиціях, зокрема у православ'ї, книга Псалмів поділялася на 20 кафізм. Цей розподіл дозволяв читати або співати весь Псалтир протягом тижня. Такий спосіб загального читання або співу Псалмів величезною мірою вплинув на ритм та характер богослужінь.

У Західній церкві, зокрема у латинському обряді, були подібні практики, але кількість катизм (зокрема у греко-католиків) може відрізнятися. У римо-католицькій церкві така практика мала назву «Cursus Ferialis» – це латинський термін, який перекладається як «тижневий хід» або «святковий курс». Cursus Ferialis включав в себе псалми, які читалися чи співалися під час буденних богослужінь протягом тижня. Цей цикл був розподілений таким чином, щоб за один тиждень можна було прочитати або проспівати весь Псалтир. Кожен день тижня в місцевому богослужінні мав свій власний набір псалмів, які складали Cursus Ferialis.

Ця традиція виникла для того, щоб забезпечити регулярне і систематичне читання Псалмів під час буденних служб, дозволяючи вірним зануритися в молитовне життя та розмірковування над Святим Письмом протягом всього тижня.

І цикл кафізм, і Cursus Ferialis відображає бажання церков охопити всі аспекти життя вірних та підтримувати їхній духовний розвиток не лише під час святкових подій, але й у повсякденному житті, роблячи Книгу Псалмів більш доступною для регулярного використання.

Проте, у часи після Тридентського собору західна церква відмовляється від практики Cursus Ferialis унаслідок реформи церковного календаря (остання третина XVI століття). «Було визначено низку таких псалмів, які постійно звучали на урочистих вечернях (недільні псалми: № 109, 110, 111, 112, 113; псалми на Богородичні свята: № 109, 112, 121, 126, 147, на апостольські свята: № 109, 110, 111, 112, 116 та ін., разом 14 святкових

псалмів: 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 121, 126, 127, 129, 131, 138, 147)» [190, с. 149].

З часом сім псалмів оформилися у єдиний цикл Покаянних (покутних) псалмів або Псалмів сповіді, названі так у Ф. А. М. Кассіодора:

- Пс. 6 – *Domine ne in furore tuo (Pro octava)*;
- Пс. 31(32) – *Beati quorum remissae sunt iniquitates*;
- Пс. 37(38) – *Domine ne in furore tuo (In rememorationem de sabbato)*;
- Пс. 50(51) – *Miserere mei Deus*;
- Пс. 101(102) – *Domine exaudi orationem meam et clamor meus ad te veniat*;
- Пс. 129(130) – *De profundis clamavi*;
- Пс. 142(143) – *Domine exaudi orationem meam auribus percipe obsecrationem meam*.

Ці псалми є вираженням глибокої скорботи людини про свій гріх. Чотири з них були відомі як «покаянні» за Аврелієм Августиним вже на початку V століття.

У часи Середньовіччя служба західної церкви стає більш «офіційною». Громада майже не приймає участі у співі. Всі частини богослужіння передаються служителям церкви. Як зазначає Р. Шпільманн: «були деякі священнослужителі, головним чином у Франції та Німеччині, які були щиро стурбовані важким становищем мирян у справі участі у богослужінні. Вони визнали, що громада не брала участі в публічному богослужінні, а була просто глядачами. Таким чином у деяких регіонах Франції і Німеччини духовенство почало намагатися залучити мирян, додаючи до богослужіння участь мирян. Після проповіді на Великій Месі по неділях і великих святах духовенство відправляло коротку службу, яка називалась *Prope*, рідною мовою народу.

Незважаючи на те, що зміст цього богослужіння народною мовою відрізнявся у різних місцевостях, деякі або всі частини могли бути включені до нього: заступницькі молитви, Псалми, Господня молитва, Радуйся, Маріє,

Апостольський символ віри, Декалог, загальна Сповідь і відпущення гріхів, а також коротке пояснення до одної з цих частин» [30, с. 64-65]. У подальшому «Prone» мала великий вплив на службу реформованих церков.

У богослужіння Східних церков також увійшла значна кількість псалмових текстів, як повних, так і двовіршів. Причому, деякі псалми почали складати жанрово-змістовні групи, часом формуючі богослужбові цикли.

На утрени виконується «шестопсалміє» – псалми 3, 37(38), 62(63), 87(88), 102(102) и 142(143) – цикл, що говорить про небезпеки життя та надію на милосердя Боже.

Поліелей – псалми 134(135), 135(136) та 136(137) на урочистих службах – мініцикл, що звучав з багатим використанням елею та запалюванням свічок; в обраних псалмах кількаразово повторюється слово «милість».

Уставом передбачено виконання на початку літургії трьох груп псалмів: буденні, святкові та зображальні («ізообразительні»). До зображальних (Типікону) належать псалми 102(103), 145(146) та заповіді блаженства.

Група псалмів «Господи, воззвах» – псалми 140(141), 141(142), 129(130), 114(116) – підкреслюють роль молитви в житті вірянина, містить прохання визволити зі скрутного становища, вберегти від небезпеки; були частиною вечірніх служб.

Група похвальних («Хвалітні») – вірші з прославних псалмів 148 «Хваліте Господа з небес», 149 «Воспійте Господеві пісню нову» і 150 «Хваліть Бога у святині Його» – і стихирини, з'єднані з ними складають найурочистішу частину утрени. У всіх цих псалмів одна спільна тема – заклик до прославлення Бога: перший псалом запрошує до цього все творіння, починаючи з Ангелів, другий – Ізраїлю, третій – храм, небесний та земний.

Наприкінці багатьох служб (вечірні, «ізообразительні») псалом 33(34) став подячною молитвою по причасті, а в середині покутний псалом 50(51).⁶

Отже, на період XVI століття псалтирні тексти у складі богослужбового канону та різних традицій пройшли довгий шлях і досягли певної критичної точки, які потребували оновлення, оскільки були або незрозумілі людям, або за повторюваністю обряду втратили сенс і свіжість сприйняття. Проте, практика виконання псалмів зберегла певну тяглість від храмового часу, що переродилась у різні форми псалмодії: прямої, респонсорної та антифонної. Чинники, що сприяли оновленню, ми розглянемо у наступному розділі.

⁶ Більш детально про використання псалмів у літургії, та їх участі у формуванні різних жанрів (тропарів, стихир) гімнографії див. [190].

РОЗДІЛ 2

Варіанти музичного втілення Псалтиря в західноєвропейській музиці XVI – XVIII ст.

2.1. Чинники поширення текстів Псалтиря в літургійній та паралітургійній практиці Західної Європи XVI – XVII ст.

З приходом естетики Ренесансу та Реформації в Європі відбувається інтенсифікація впливу псалмових текстів на літургійну та паралітургійну музичну творчість. Цьому сприяли певні естетичні та ідеологічні чинники.

Біблійна автентичність: Протестанти відзначалися бажанням повернутися до біблійних основ християнства і відкинути деякі католицькі нашарування традиції, які вони вважали невідповідними Святому Письму.

Зміна світоглядних позицій у богословській думці, а саме направленість її на авторитетність Святого Писання – Біблії, а не на коментування її текстів отцями церкви, спричинила новий підхід до тлумачення, перекладу та побудови проповіді в період Реформації, перегляду цих текстів наново.

Постулат *Sola Scriptura* (Єдиним Писанням) збудує інтерес до старовинних текстів та першоджерел. Екзегетичний підхід до біблійного тексту переростає до рівня герменевтичного. Тобто вивчає його у відношенні до першоджерел (ісагогіка), контексті себе самого як інтертекстуальної цілісності (власне екзегетика) та сьогодення (інтерпретаційна герменевтика) – таким чином розподіляючи прикладне богослов'я на окремі галузі. І хоча герменевтика як філософська концепція була сформована набагато пізніше (к. XIX – XX ст.), саме в Реформації вона постала як проблема інтерпретації іншої чужої культури не пов'язаної з християнством, а значить незалежною від тлумачень Передання.

Сучасний дослідник біблійного тексту, герменевт, доктор філософії Грант Р. Осборн у своїй праці «Герменевтична спіраль» розглядає три ступені герменевтики: «Я б обговорив їх з позиції особистого займенника,

що допомагає розкрити суть. Почнемо з третьої особи, задаючи питання "що це означає" (екзегеза), потім перейдемо до першої особи і з'ясуємо, "що це означає для мене" (особисте повчання) і, нарешті, підійдемо з позиції другої особи і визначимо, "як поділитися з *тобою* тим, що це означає для мене" (проповідь)» [149, с. 11]. Псалтир, який є частиною Старого Завіту, мав великий авторитет як біблійний текст.

В той час як світські ренесансні митці шукають автентичності в класичних античних текстах та перетворюють їх сюжети на алегорії до сьогодення.

Підтримка спільноти віруючих: Спільнота протестантських віруючих активно використовувала Псалтир у своєму богослужінні. Заспівування псалмів допомагало створити єдність в молитві та спільноті, особливо під час релігійних служб. Цьому активно сприяв один з головних здобутків доби Відродження – поява і поширення книгодруку.

Біблійне вчення та освіта: Протестанти вважали освіту та осмислення біблійних текстів важливими. Використання Псалмів у богослужінні сприяло біблійній грамотності, оскільки вони відображають широкий спектр емоцій, ситуацій і взаємодій з Богом, а інтертекстуальність Псалтиря дозволяла філософам та проповідникам робити зв'язки псалмів з будь-якими темами та текстами.

Ренесансна увага до інтелектуального розвитку, підкреслення значення освіти та розуму, зростання інтересу до наук співзвучний ідеям протестантів щодо вчення осягнення Бога через Його Слово та твориво.

Культурна значущість і інструмент поширення ідей: Псалтир мав велику культурну значущість, адже він не лише відображав біблійне вчення, але і став частиною християнської культури та традиції. Використання Псалмів допомагало протестантам утверджувати свою ідентичність в релігійному і культурному контексті. При перекладі чи-то створенні парафраз на псалми відбувався неунікний інтерпретаційний процес, що додавав до основного тексту ідеї нових доктрин.

Психологічний аспект. Теоретики ренесансу акцентують увагу на чуттєве та почуттєве в музиці, намагаючись видалити з неї числові алегорії, містико-космічні поєднання, ідею музики сфер як віддаленої від дійсності теоретичної концепції Середньовіччя. Це, звісно, пов'язано з розвитком в музиці Пізнього Середньовіччя гілки інтимної лірики, з гуманістичними течіями в мистецтві Відродження.

Подібні установки змушують композиторів шукати адекватні тексти, у яких був би можливий показ настільки різної палітри психологічних станів та водночас, створювалось поступове розширення суворих канонічних рамок. В цьому відношенні біблійний псалом відповідає поставленим вимогам якнайбільше, особливо у порівнянні з іншими біблійними текстами.

Лірична спрямованість текстів псалмів, що передбачає більш інтимні діалогічні відносини між учасниками молитви-бесіди, концентрує увагу композиторів на двох основних образних сферах – семантичних центрах – Богові та людині. Водночас це є відгуком ренесансних соціокультурних трансформацій – руху до індивідуалізму та самовираження.

Музика і поезія. Музична-теоретична думка ренесансу та бароко наголошувала на тісний зв'язок музики і слова. У рамках ренесансу це мало прояв як відродження античної поезії. У межах цієї тенденції, як вказує В. Шестаков [26, с. 84], існувало три групи митців з різними поглядами. Перша (В. Галілей, Е. Боттрігарі, Ж. А. де Баїф, Дж. Б. Доні та інші) пропонувала реформувати сучасну музику за античним зразком і намагалася пристосувати систему квантитативних метрів вірша до музично-поетичних композицій; друга (Ф. де Салінас, П. Чероне, Ф. Гафурі,) – була вдоволена сучасним станом музики, і зосереджували свої пошуки у народній та танцювальній сфері. Проте, Ф. де Салінас, при аналізі народних мелодій та поезій, все ж таки пристосовує античну метрично-стопну систему шляхом заміни квантитативного принципу побудови стопи на квалітативний. І третю групу, склали вчення Дж. Царліно та Г. Глареана. Вони мали історичний погляд і вважали, що антична епоха мала певні переваги, але втрачена

назавжди і штучне її приладження буде тільки заважати розвитку музики як виду мистецтва. Проте, називали позитивною рисою античності близькість поета та композитора, як такої до якої треба прагнути.

Подібний вектор естетичних устремлінь привносить у музику цілий пласт поетичних прийомів та фігур, впливає на синтаксичні моделі музичних побудов, особливості образних сфер, вимагає використовувати ритмізовані інтонації, які до того були далекі від *cantus planus* хоралів/органумів.

Семантичний аспект глибоко впливає на організацію структури псалмів. Процес спілкування між Богом та людиною виявляється в конкретних етапах розвитку думки. Так, у якості основної тези можуть виступати усі образні площини, представлені різними формами звернення (див. підпункт 1.1.6). Далі еволюція ідеї може ґрунтуватися як на розвитку (тотожному, градаційному – повтори, секвенції, імітації) основної тези, так і на висловленні протилежностей — антитезі (зміна теми чи протиставлення мелодій у контрапункті).

Така структура пояснює найбільш природний спосіб її вираження у давньоєврейській поезії через використання синтаксичного паралелізму та різноманітних поетичних фігур, таких як анафора, епіфора, акровірш, хіазм, алегорія, метафора, гіпербола та інші, що надзвичайно приваблювали композиторів Ренесансу. Ця різноманітність виразних засобів дозволяє поглиблювати смислове наповнення та емоційний вимір псалмів, роблячи їх більш виразними та динамічними, а протягом Бароко на підґрунті духовної та світської (а на думку багатьох літературознавців [41; 43; 60; 169] та мистецтвознавців [64; 76; 82] світська лірика була під значним впливом псалмів та інших біблійних текстів) музики розв'ється у теорії афектів.

Музика та риторика. Ідея поєднання музики і риторики, як наслідування мови Цицерона, Горація, Вергілія, отримує розвиток у практиці Ренесансу та своє теоретичне осмислення на систематичній основі у барокових трактатах Й. Бурмайстера («*Musica poetica*», 1606) , М. Мерсенна (1636), А. Кирхера («*Musurgia universalis...*», 1650), К. Бернхарда («*Tractatus*

compositionis augmentatus», бл. 1657), Й. Ф. Бенделера («Melopoeticum Aerarium», 1688), Й. Маттезона («Der vollkommene Capellmeister», 1739), Й. Й. Кванца (11 розділ трактату «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», 1752), К. Ф. Д. Шубарта (1784). Заслуга названих трактатів полягає в тому, що риторичні закони розглядаються теоретиками музики вже на основі домінування власне музичного чинника, порівняно з більш давніми роботами де музика трактувалась як «прислужниця» слова.

Отже, у процесі поширення Псалтиря в музиці генералізуються дві основні тенденції:

1) гармонізовані та негармонізовані віршовані Псалтирі. Більшість віршованих варіантів були створені протягом часу становлення Реформації у Європі та представляли собою збірники хоралів та гімнів у одноголосному вигляді або у «хоральній» гармонізації. Мелодика цих наспівів мала різномірну природу: тут використовувались особливості мелодичної будови і григоріанських хоралів, і світських (як міських, так і селянських) пісень. Тексти таких псалтирів являли собою віршовані (римовані та/або метризовані) переклади біблійних псалмів на національні мови, що відповідало їх призначенню, як творів для співу усією церковною громадою. У англіканських, пресвітеріанських, реформатських церквах виникли особливі різновиди віршованих псалтирів – метричні, тексти яких не були прив'язані до конкретних мелодій і могли виконуватись на будь-яку з них, якщо вони співпадали за метром.

2) мотетні / концертні композиції. Такі твори були більш вільними, бо вони були створені на прозаїчній основі та дозволяли змінювати текст Біблії, тобто надавали композиторам більше поле для тлумачення змісту. Псалмові мотети, концерти, а згодом і кантати були продовженням практики поліфонічних шкіл сформованих на латинській літургічній традиції. Ці композиції зазвичай розташовувались у месі між читанням Апостолів та Євангелії та в протестантському середовищі отримали назву «проповідницького мотету» [188, с. 41].

2.2. Псалтир в контексті богословських поглядів Реформаторів

2.2.1. Псалтирні гімни лютеран.

М. Лютер неодноразово у своїх працях підкреслював роль музики у службі та житті християнина. «І моє найдосконаліше переконання – я не боюся це стверджувати, – що після теології немає такого мистецтва, яке могло б дорівнювати музиці, бо після теології лише вона одна створює те, що викликає одна теологія, а саме спокійний і ясний стан духу; це тому, що диявол – збудник тяжких турбот і неспокійних блукань – біжить так само від звуків музики, як від слова теології. Звідси вийшло те, що пророки ніяким мистецтвом не займалися такою мірою, як музикою, оскільки вони богословські знання поширювали ні на арифметику, ні на астрономію, а на музику, так що у них теологія і музика були тісно пов'язані і вони сповіщали істину у псалмах та співах.

Мартин Лютер. Кобург, 4 жовтня 1530 [року]». (Цит. за [145, с. 381]).

М. Лютер ставив в обов'язки пастора чи проповідника вибір того чи іншого псалму або гімну, антифону чи респонсорія для співу його разом з громадою на богослужінні. При цьому він не відкидає можливості співу старих наспівів григоріанської меси, але пропонує відсторонити її на певний час для очищення «бо на них налипнуло багато жахливого бруду». Одним з таких очищень був їх переклад німецькою, задля кращого розуміння.

Річард Шпільман [30, с. 70] вказує, що хоча структура богослужіння залишалась вірною римському обряду, Лютер вносив зміни, керуючись своїм характерним принципом відкидання того, що не відповідало його уявленню. Відмітні зміни включали збереження передпричастя (попереднього), за винятком вилучення *Gloria in Excelsis*, перетворення *Cyrie* з дев'ятикратного на потрійне, заміну Нікейського Символу віри Апостольським Символом віри та введення німецьких гімнів для використання замість латинського псалму інтроїту на початку служби та градуалу між читаннями Послань та Євангелії. Спів німецьких гімнів супроводжував також і роздачу причастя.

Новий (порівняно з середньовічним) підхід до Святого Писання бачимо у богословів-реформаторів. Наприклад, у праці «На захист перекладу Псалтиря» (1531) М. Лютер наводить кілька ситуацій в своїй роботі, коли «перекладацькій комісії» прийшлося подати до друку не дослівний переклад текстів Псалтиря з давньоєврейської, а герменевтично адаптований заміник: «У Псалмі 62 ми раніше перекладали вірш 6 таким чином: "Так наповниться душа моя лярдом і туком, щоб радісним гласом вихваляли Тебе уста мої". Але "лярд і тук" у євреїв означають радість, подібно до того як здорова і вгодована тварина радісна, і навпаки, радісна тварина товстішає, а сумна тварина втрачає у вазі і худне, і худа тварина сумна. Однак оскільки жоден німець не може зрозуміти цього виразу, ми відмовилися від єврейських слів і перевели фрагмент ясною німецькою мовою: "Радість і веселощі мого серця – Тебе славити радісними вустами"» [123, с. 112].

Прагнення наблизити біблійний текст до серця й розуму вірян відбилося у лютеровській гімнічній творчості. Більшість гімнів створених М. Лютером є парафразами на псалмові тексти, мелодії до яких писав як сам реформатор, так і музиканти, що були його прибічниками.

Найбільш відомий гімн «Ein feste Burg ist unser Gott» складений М. Лютером, що став «гімном реформації»⁷, створено як переспів Псалму 45(46). У архівах існує дві його версії (різні варіанти наводяться у каталозі Йоганнеса Цана (Johannes Zahn) [39]). У західній протестантській практиці метричних псалмів їх відрізняють за метричною формулою: мелодія за метром 87.87.55.56.7 (Zahn №. 7377a) вважається раннім варіантом та іноді позначається як «ритмічна» версія, щоб відрізнити її від пізнішої ізометричної варіації у метрі 87.87.66.66.7 (Zahn №. 7377d), яка є більш відомою та використовується в християнському світі. Вона не увійшла у найперші лютеранські збірки, адже створена, за припущеннями, між 1527 і 1529 роками. Найдавніша відома публікація – це збірник гімнів Ендрю

⁷ Філіпп Шафф [186, с. 305] дає цікавий коментарій у своєму дослідженні історії християнської церкви (1888): «Гейне назвав цей гімн «Марсельською» Реформацією, хоча він так же сильно відрізняється від «Марсельези», як німецька Реформація від безбожної Французької революції».

Раушера 1531 року. Джон Джуліан (John Julian) [15, с. 322-325] наводить чотири теорії походження від інших авторів:

1) Генріх Гейне: «Ein feste Burg ist unser Gott» заспівали Лютер і його товариші, коли вони в'їжджали до Вормса 16 квітня 1521 року на сейм;

2) доктор К.Ф.Т. Шнайдер (K.F.T. Schneider) у 1856: це була данина поваги другу Лютера Леонгарду Кайзеру, якого стратили 16 серпня 1527 року;

3) Жан-Анрі Мерль д'Обіньє (Jean-Henri Merle d'Aubigné): її співали німецькі лютеранські князі, коли вони входили до Аугсбурга на сейм у 1530 році, на якому було представлено Аугсбурзьке віросповідання; і

4) Деякі вчені вважають, що Лютер склав його у зв'язку зі Шпайерським сеймом (1529), на якому німецькі лютеранські князі подали свій протест імператору Священної Римської імперії Карлу V, який хотів виконати свій Вормський едикт 1521 року.

Гімн став основою для хорових та інструментальних композицій сучасників та послідовників М. Лютера: Штефан Маху (до 1544); Йоганн Вальтер (1544); Мартін Агрікола (1544); Джон Еккард, Ганс Лео Хаслер; Йоганн Герман Шайн; Мельхіор Франк (чотири випадки у 1602, та п'ять у 1631); Йоганн Філіп Крігер (1688); Міхаель Преторіус; Дітріх Букстехуде (ВухWV 184), Йоганн Себастьян Бах (BWV 720), тощо.

2.2.1.1. *Achtliederbuch*⁸ (1523/24)

Одне з перших видань німецьких гімнів. Повна титульна назва – «Etlich Cristlich lider / Lobgesang und Psalm / dem rainen wort Gottes gemeß / auß der heyligh schrift / durch mancherley hochgelerter gemacht / in der Kirchen zu singen / wie es dann || zum tayl berayt zu Wittenberg || in übung ist»⁹. У збірку увійшло 8 композицій: три – Пауля Шператуса, чотири – Мартін Лютера та

⁸ «Восьмипісенника» – коротка умовна назва.

⁹ «Деякі християнські пісні / гімни та псалми / складені згідно чистого Слова Божого / зі Святого Письма / створені вченими мужами для співу в Церкві, як це практикується, зокрема, у Віттенберзі».

одна за анонімним авторством. З них, один Шператуса та три лютеровські гімни є парафразами на псалми:

4. Hilf Gott, wie ist der Menschen Not (Шператус) Псалом 2 (тільки текст);
5. Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Лютер) Псалом 11(12) (з нотами);
6. Es spricht der Unweisen Mund wohl (Лютер) Псалом 13(14) (текст);
7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Лютер) Псалом 129(130) (текст);

Цікава характерна риса лютеровських (і лютеранських в подальшому) видань, що до парафраз він додає їх латинські відповідники назв.

Брошура, що містить вісім пісень (п'ять мелодій) на дванадцяти окремих аркушах з титулом, була надрукована Йобстом Гуткнехтом у Нюрнберзі (хоча з міркувань безпеки на титульному аркуші значиться Віттенберг).

2.2.1.2. *Erfurt Enchiridion (1524)*

Збірка «Eyn Enchiridion oder Handbuchlein eynem yetzlichen Christen fast nutzlich bey sich zuhaben / zur stetter vbung vnnnd trachtung geystlicher gesenge / vnd Psalmen / Rechtschaffen und kunstlich vertheuscht»¹⁰ майже одночасно у Ерфурті (Тюрінгія) 1524 року видана двома конкуруючими друкарями: Йоганнесом Лоерсфельдом і Маттесом Малером.

Обидві книги ідентичні, за винятком однієї пісні, за винятком відсутньої в Малера композиції № 7 «Gott sei gelobet und gebenedeiet». Збірка була надрукована у форматі фоліо ін-октаво (приблизно А5 розміру) і мала неабиякий попит. Пісні, що поширювались окремими листівками та вже містились у «Восьмипісеннику», були зібрані окремою книгою.

Композиції у збірці мають приблизне групування. На початку містяться «10 заповідей» (№ 1) та загальноєвангельські тексти (№№ 2-8), перефразований символ віри (№ 9), дві пісні Е. Крусігер та лютеровський

¹⁰ «Маленький посібник / дуже корисно мати при собі для сучасного християнина, для постійного використання та роздуму над духовними піснями та псалмами, правильно та майстерно перекладеними».

парафраз на слова Я. Гуса, що прославляють Христа (№№ 10-11), сім псалтирних пісень:

12. Wohl dem, der in Gottes Furcht steht (Лютер) Псалом 127(128). *Beati omnes qui timent Dominum* (текст);
13. Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Лютер) Псалом 11(12). (з нотами) *Saluum me fac*;
14. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (Юстус Йонас Старший / Justus Jonas d. Ä.) Псалом 124(125);
15. Es spricht der Unweisen Mund wohl (Лютер) Псалом 13(14); *Dixit insipiens in cor*. Співати на тон *Saluum me fac* (текст)
16. Es wollt uns Gott genädig sein (Лютер) Псалом 66(67). *Deus misereatur* (текст);
17. Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Лютер) Псалом 129(130). *De profundis* (з нотами);
18. Erbarm dich mein, o Herre Gott (Ерхард Хегенвальд / Erhard Hegenwald) Псалом 50(51). *Miserere mei Deus*, (помилково позначений як Псалом 1); та шість гімнів до Великодня та П'ятидесятниці (№№ 19-24); одна оповідає про страту двох монахів і мучеників Реформації Хендріка Воса та Йоганнеса ван Ессена в Брюсселі (№25); та завершальна анонімна пісня з «Восьмипісенника».

П'ять пісень є німецькими римованими версіями латинських літургійних пісень. Тільки 16 пісень надруковані з нотним рядком, всі композиції викладені одноголосно. На думку Л. Духан [5] (Lilianne Doukhan), хоча пісні Енхирідіона можна було використовувати в церквах, вони призначалися переважно для співу в інших місцях, наприклад, вдома, при дворі та на зборах цехів.

2.2.1.3. *Geystliche Gesank Buchleyn 1524*

Після одноголосих «*Achtliederbuch*» (1524) та «*Erfurt Enchiridion*» (1524), «*Geystliche Gesank Buchleyn*» 1524 року є третім виданням німецьких

гімнів Мартіна Лютера та першим хоровим канціоналом із такими піснями. Передбачається, що з цим *Gesank Buchlein* Йоганн Вальтер претендував на посаду музичного директора при дворі Фрідріха Мудрого, відомого як одного із найвпливовіших захисників Мартіна Лютера.

Цей поліфонічний збірник був набором книг-поголосників: від трьох до п'яти голосів – *Discantus, Altus, Tenor, Vagans i Bassus*. Він спочатку містив 38 німецькомовних мотетів-гімнів та 5 латинських мотетів.

До Віттенберзького співаника увійшли перекладені німецькою тексти ординарія меси та окремих григоріанських хоралів, віршовані парафрази псалмів та духовні пісні різних поетів в тому числі й самого М. Лютера. Перед зародженням нової віршованої версії Псалтиря стояли різні завдання:

- 1) прославлення Бога через спів;
- 2) входження співця у певний стан благоговіння;
- 3) очищення духу;
- 4) повчання (дидактичні функції).

У стилістичному плані цей міні Псалтир орієнтувався не тільки на народну музику і григоріанську монодію, але й на професійну мотетну творчість. Відомо, що Лютер високо цінував твори Ж. Дебре та фламандської поліфонічної школи.

Його популярність і гостра потреба новій богослужбовій літературі спричинила його часте перевидання, яке від редакції до редакції розширювалось, так що на 1551 рік у його складі вже було 74 німецькі гімни та 47 мотетів латиною, і з них є дев'ять на псалмові парафрази:

Перша редакція «*Geystliche gesangk Buchlein*¹¹», видана у 1524 році у Віттенберзі Йозефом Клюгом, була передрукована 1525 року у Вормсі Петером Шеффером під назвою «*Geystliche Gsangbüchlin*»¹².

Друга редакція «*Wittenbergische Gsangbüchli durch Johan. Walthern, Churfürstlichen von Sachsen senger meystern uff ein newes corrigiert, gebes sert*

¹¹ «Книжечка духовних пісень».

¹² «Духовний співаник».

und gemeret»¹³ вийшла у 1534 році у Віттенберзі, перевидано в Страсбурзі Петером Шеффером і Матіасом Апіаріусом у 1537 році.

Третя (1544) і четверта (1551) редакції, хоч і мали відмінності, але вийшли під одною назвою «Wittembergisch deudsch Geistlich Gesangbüchlein. Mit vier vnd fünff stimmen. Durch Johan Walthern, Churfürstlichen von Sachssen Sengermeistern, auffs new mit vleis corrigirt, und mit vielen schönen Liedern gebessert und gemehret»¹⁴.

Зрештою, така кількість перевидань свідчить не тільки про амбіції Й. Вальтера, але й про те, що збірники користувались попитом у вірян як у німецьких територій, так і у прибулих за прихистком у Віттенберг протестантів-гугенотів та й за кордоном.

М. Лютер не раз переглядав свої парафрази та вдосконалював їх, про що свідчать його передмови до багаточисельних перевидань. Проте, найдосконалішим переспівом вважав Псалом 129(130) (див. Малюнок 0.6 у Додатках).

Мелодія М. Лютера написана у фрігійському ладі (E^{phr}), що за тих часів обирався для показу образів жалю, скорботи. Про належність цього покаюнного псалма до поховальних обрядів свідчить також і тональність мінорного за нахилом ладу – висота E у багатьох композиторів, навіть у пізніші часи асоціювалася із втратою, неможливістю повернути щось, тугою за людьми, мріями, часом, Батьківщиною та інше.

У мотетній версії Й. Вальтера мелодія М. Лютера покладена у тенорі (як і в інших композиціях). Басова партія майже дублює ритмічні малюнки основного наспіву, у той час як альт та дискант розфарбовують помірний рух, що нагадує *cantus planus*, прохідними та допоміжними звуками. І якщо у крайніх точках форми ритмічні сторони збігаються, то при русі до кульмінаційної зони кожної стопи відчутна інтенсифікація звучання.

¹³ «Віттенберзький пісенник, скоригований, вдосконалений та випущений знову під керівництвом Йоганна Вальтерна, курфюрстенського саксонського капельмейстера».

¹⁴ «Віттенберзький німецький духовний пісенник. З чотирма та п'ятьма голосами. Під керівництвом Йоганна Вальтерна, курфюрстенського саксонського капельмейстера, знову з великою увагою виправлений та розширений, із багатьма прекрасними піснями».

В одну строфу входить сім рядків, з яких третій та четвертий точно повторюють перший та другий, що відповідає формі бар (A:ab-A:ab-B:cde), що майже точно повторює риму вербального тексту (A:ab-A:ab-B:ccd).

Таблиця 2.1. Гармонічний амбітус. М. Лютер-Й. Вальтер. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, 1525¹⁵

2	1	0	1	2	3	4
-	F	C	G	D	-	E
-	F ⁶ ₃	C ⁶ ₃	-	-	-	-
-	a ⁶ ₃	-	h ⁶ ₃	-	-	
-	d ⁶ ₃	a ^{6<} ₃	-	-		
-	d	a	e			
14 конкордів, 16 випадків неакордових тонів						

2.2.1.4.Г. Шютц, «Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen» op. 5

Прикладом втілення псалмових віршованих текстів у Г. Шютца є німецький псалтир «Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen»¹⁶ op. 5 SWV 097-256, Де представлені гармонізовані зразки для загального співу церковної громади на слова лейпцігського лютеранського пастора, богослова Корнеліуса Беккера (1561–1604).

Генріх Шютц створив чотириголосні обробки мелодій, які він опублікував декілька раз протягом свого життя (1628 та 1661 – перероблене і доповнене). Майже всі мелодії написані самим Г. Шютцем, решта з них запозичені з попередніх німецьких псалтирів. Збірка складалася зі вступу, парафраза на всі 150 псалмів та заключного респонсорія.

На відміну від багатьох видань того часу, де окремі голоси видавались окремими книгами-поголосниками, перше ж видання подає всі чотири голоси компактно зібраними на суміжних сторінках.

¹⁵ Аналіз проводився за транскрипцією Пітера Гілтона (Peter Hilton) [275].

¹⁶ «Псалтир за віршами Корнеліуса Беккера».

Копітку роботу композитора над текстами можна прослідкувати на показовому прикладі Псалма 129(130) «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»¹⁷. До «Псалтиря Беккера» Г. Шютца входить два варіанти обробки цього хорального псалма. Автором оригінальної хоральної мелодії та німецького поетичного варіанта тексту псалма є Мартін Лютер (1524) (див. Малюнок 0.6, ДОДАТОК В).

Г. Шютц дещо переглядає ладове вирішення цієї мелодії. Тон «е» він трактує як реперкусу, тому основний лад обох хоральних обробок стає домінантовий A^{sol} лад. Таким чином, строфа ніби починається та закінчується не основним тоном, що надає звучанню нестійкості, створює ситуацію риторичного питання.

У мелодичному русі переважають низхідні інтонації. Ходи у висхідному напрямі в основному беруться стрибками на кварту, квінту, терцію.

Дві обробки досить різні за своїм фонічним рішенням. Перший варіант використовує більш різноманітні фарби з переважанням великих терцквінт (10 конкордів¹⁸: F; C; G; D; E; H; C⁶₃; d; a; e). Видно, що конкорди попарно зв'язані між собою функційно та нагадують автентичні звороти (D-T). Цим можна пояснити появу великих терцквінт D, E, H – навіть з виходом з повної системи до 5 сигнатур.

¹⁷ «З глибини я взиваю до Тебе».

¹⁸ Конкорди (результуючі співзвуччя) позначені басовим звуком та інтервалами від нього. З повною палітрою конкордів для визначення гармонічного амбітуса повної модальної системи можна ознайомитись в роботі Ю. М. Холопова [179].

Нотний приклад 2.1. Г. Шюцу. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, 1628

1. { Aus tie = fer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, er = hör mein Ru = fen, } Dein so du willst
dein gnä = dig Oh = ren fehr zu mir, und mei = ner Bitt sie öff = ne. }

das se = hen an, was Sünd und Un = recht ist ge = tan, wer kann, Herr, vor dir blei = = ben?

Таблиця 2.2. Гармонічний амбітус. Г. Шюцу. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, 1628

2	1	0	1	2	3	4	5
-	F	C	G	D	-	E	H
-	-	C ⁶ ₃	-	-	[-	-]	
-	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-			
-	d	a	e				
10 конкордів, 4 випадки неакордових тонів							

Друга версія гармонізації – аскетичніша, довше зберігає один емоційний стан. Гармоніки повністю вкладаються в межі повної модальної системи. Переважає мінорний нахил у звучанні (8 конкордів: F; C; G; E; h⁶₃; d; a; e).

Різниця проглядається і у використанні прохідних звуків та затримань. Якщо у варіанті першовидання п'ять з семи рядків мали у каденції «неакордовий» тон (C⁸⁻⁷; E⁴⁻³; D⁴⁻³; a^{8-7-6-5-#6}), то післявоєнна гармонізація позбавлена «гармонічних пристрастей», використовує цей прийом одноразово у третьому рядку.

Нотний приклад 2.2. Г. Шютц. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, 1661

1. { Aus tie = fer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, er = hör mein Ru = fen, } Denn so du willst
dein gnä = dig Oh = ren fehr zu mir, und mei = net Bitt sie öff = ne. }

blei = ben? —

das se = hen an, was Sünd und Un-recht ist ge = tan, wer kann, Herr, vor dir blei = ben?

Таблиця 2.3. Гармонічний амбітус. Г. Шютц. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, 1661

2	1	0	1	2	3	4	5
-	F	C	G	-	-	E	
-	-	-	-	-	[-	-]	
-	-	-	h^6_3	-	-	-	
-	-	-	-	-			
-	d	a	e				
8 конкордів, 1 випадок неакордових тонів							

Цікавим моментом є те, що Г. Шютц навіть при мінімальних ресурсах, які надає жанр гармонізації хоралу, протиставляє основні семантичні центри: якщо образна сфера людини характеризується нестійкістю, мінорним фонізмом, то на словах «Herr Gott», «du» («Ти» по відношенню до Бога), де образ Бога постав конкретно – з’являється мажорний колорит. Навіть там, де йдеться про «беззаконня», мажор інтерпретується як поява Бога Справедливого, Закону як осудження.

У епоху Просвітництва та навіть до XIX століття німецькі переспіви псалмів починають використовуватись не тільки у протестантських церквах, але й у так званих «німецьких месях» та «німецьких вечернях» австрійських католиків, проте, за словами О. Зосім [100, с. 150], не набули такої популярності літургійного використання, а стали передусім частинами

паралітургійних відправ і позалітургійних практик – громадських і приватних молебень.

2.2.2. Цвінґліанство, кальвінізм та реформатські Псалтирі

Ульріх Цвінґлі з Цюріху (Швейцарія) більш радикально змінює хід богослужіння. Він заміняє Євхаристичну службу на службу Проповіді. Саме ж причастя стає додатком до Проповіді і проводилося щоквартально. Служба проповіді проводилася служителем з кафедри, що замінила собою вівтар.

У зв'язку зі своїми теологічними установками У. Цвінґлі не тільки відмінює обрядові частини богослужіння, але й забороняє музику в церкві. Цвінґлі виступав проти розкішності та розпусти, які, на його думку, іноді виявлялися у музичному виконанні у церковному контексті. Він прагнув до простоти та стриманості, які відзначали релігійне життя його прихильників. Таким чином, громада повністю була відсторонена від участі в службі. Навіть відповіді «Амін» перейшли до помічника служителя. Хоч у службі самого У. Цвінґлі немає музики, але при прийнятті Причастя громада антифонно читала Пс. 112(113).

Пізніше більшість переформатованих церков відновили церковну музику, проте вже «не з таким євангельським запалом як у лютеранських церквах» [30, с. 76].

Після смерті У. Цвінґлі 11 жовтня 1531 року у ході Другої Каппельської війни вплив цвінґліанства зменшився і влився у течію кальвінізму.

Жан Кальвін був біженцем з католицької Франції, і в ідейному плані став продовжувачем у франкомовних кантонах Швейцарії того, що почав У. Цвінґлі у німецькомовних її частинах.

Жан Кальвін приділяв музичній стороні літургії особливу увагу. В основній своїй праці «Повчання в християнській вірі» він прирівнює спів і молитву і фактично висуває до них однакові вимоги. Він вважає, якщо молитва рівно як і спів «не виходять з чистого почуття і з глибин серця» [16,

с. 109], то вони є образою для Бога та тільки викликають Його гнів на людину.

Виходячи з таких позицій він докоряє співцям, що приносять в церву «папську месу», яка на його думку є виявом лицемірства, викривлення Євангельського вчення. Реформатор говорить про неприпустимість в церкві співу іноземною мовою. Посилаючись на ап. Павла (1-Кор. 14:16-17) він ставить риторичне питання: «А тепер хто не здивується неприборканої зухвалості, яку проявили і все ще проявляють папісти, які всупереч забороні апостола розспівують і волають чужою і незнайомою мовою, якої найчастіше самі не розуміють ні слова і тільки хочуть, щоб розуміли інші?» [16, с. 110].

Виступає Ж. Кальвін і проти мелізматичного співу, та складних композиційних нагромаджень, «а такими є фіоритури і все музикування папістів, а також те, що іменується переривчастою (*ймовірно, мова йде про токет та ізоритмічні композиції – О.М.*) музикою і чотириголосним співом» [16, с. 110]. Основою для церковної музики він вважає виключно біблійні тексти, переважно псалми. Проте, щоб виконувала ці псалми громада мирян.

Також у розділі «Про церковні звання і чини (про священство)» він засуджує поручення співу псалмів, який має лунає тільки з освячених вуст, дітям. А як відомо, більшість протестантських церков вчать про освячення через хрещення в свідомому віці. Саме тому, більшість Псалтирів кальвіністської течії має в основі чотириголосся з мелодією в тенорі, а верхні голоси – сопрано і альт – написані для співу жіночими, а не дитячими голосами, або ж і зовсім викладалися одноголосно, як наприклад, Женевський Псалтир.

2.2.2.1. Поява метричних псалтирів

Ж. Кальвін сприймає лютеранський досвід, що здобуває під час перебування у Віттенберзі та Страсбурзі, та переусвідомлює його.

Саме у середовищі кальвінізму виникають своєрідні парафрази Псалтиря для громадського вжитку – метричні псалтирі, які згодом переймуть і англіканські і скандинавські церкви.

Метричні псалтирі – це вид перекладу Псалмів, при якому оригінальний текст переноситься в метричну форму, тобто адаптується до певної метричної схеми чи ритму, щоб легше використовувати у віршованих текстах або для спільного використання у групі віруючих. Кожна мелодія супроводжувалась цифровою формулою метричної будови вірша (наприклад, 8.8.6.6.), і якщо певна громада не знала конкретної мелодії, але метричний розмір був тотожний, то підставлялась інша відома пісня, навіть суто світського походження.

Отже, основні риси метричних псалтирів стали відповіддю на основні вимоги Ж. Кальвіна до церковної музики:

- *Збереження смислу:* Дозволялось співати лише тексти на основі псалмів. Незважаючи на те, що текст переробляється, основний зміст Псалмів має залишатися непорушеними.
- *Метрична структура:* Оригінальний текст Псалмів переосмислюється в метричній формі, щоб відповідати певній ритмічній схемі чи кількості слів та складів у рядку. Для ритму допускалися тільки два основних значення на один склад: один удар і два удари (чверть і половинна ноти в сучасній нотації). Було бажано ритмічне заспокоєння в кінці рядків.
- *Зручність для співу:* Метричні псалтирі мають бути зручні для співу або читання віршованими текстами під час богослужінь чи інших релігійних заходів, у групових молитвах. Діапазон мелодії не перевищував октави. Мелізми не допускалися. Після кожного рядка обов'язкова пауза для дихання.
- *Акцент на мелодійність:* Метричні псалтирі можуть бути спеціально створені таким чином, щоб легше було придумувати або підставляти мелодії для співу.

2.2.2.2. «Souterliedekens» – Антверпенський псалтир

«Souterliedekens»¹⁹ – голландський метричний псалтир, виданий у 1540 році в Антверпені, який залишався дуже популярним протягом усього століття. Метричні римовані псалми були, ймовірно, аранжовані утрехтським дворянином Віллемом ван Зуйленом ван Нієвельтом (пом. 1543). Для мелодій він використовував народні нідерландські пісні (хоча деякі мають німецьке чи французьке походження). Це видання має велику цінність, оскільки видавець (Саймон Кок) не лише додав вислів «співається на мелодію...», а й подав власне музику (мелодію) до текстів.

Нині багато мелодій народних пісень, відомих у той час, можна реконструювати лише тому, що вони збереглися в «Souterliedekens». Такі композитори, як Якоб Клеменс де Папа, Герардус Мес (Gerardus Mes) і Корнеліс Боскуп (Cornelis Boscoop) створили поліфонічні обробки на основі мелодій одноголосного «Souterliedekens», де найчастіше вони функціонують як *cantus firmus* в тенорі. Антверпенський друкар Тільман Сузато (Tielman Susato) присвятив чотири томи своїх музичних книг «Musyck Boeckens»: томи IV-VII (1556-1557) містили триголосні «Souterliedekens» Я. Клеменса де Папи та Г. Меса та чотириголосні у VIII томі (1561). Чотириголосні обробки 50 псалмів з «Souterliedekens» К. Боскупа вже вперше, ймовірно, вийшли у 1562 році, але, принаймні, збереглися у публікації з Дюссельдорфа 1568 року.

2.2.2.3. Женевський псалтир та його вплив

В період вигнання Ж. Кальвіна з Женеви, він знайомиться з ідеями М. Лютера, щодо церковного укладу та музичного супроводу богослужінь. Він так само приходиться до думки, що наспіви мають бути прості, легкозапам'ятовувані, а тому пристосовує біблійний прозовий текст до сучасної французької поезії, тобто ритмізує та наближує до народних

¹⁹ «Псалтирні пісеньки»

наспівів. Для виконання поставленої мети Ж. Кальвін сам створював парафразні тексти. Як зазначає Ф. Шафф, це були «віршовані переклади 24²⁰, 35, 42, 45, 90, 112, 119, 137, 141, а також віршовані переклади пісні Симеона і Десяти Заповідей» [187, с. 238].

У 1536 при дворі герцогині Феррарської, а пізніше у Женеві у 1542 Ж. Кальвін зустрічається з великим французьким придворним поетом Клеманом Маро й замовляє йому написання псалмів. Перше видання 1541 р. складалось з 30 поетичних перекладів псалмів, а також переклади молитви «Отче наш», ангельського вітання, символу віри та Десяти Заповідей. Декілька видань вже з 50 псалмами вийшли у 1543 році у Женеві, одне – у 1545 році у Страсбурзі. Нажаль через смерть поета всі 150 псалмів не були перекладені і Ж. Кальвін довершував цю роботу самотійно. Остаточне його видання побачило світ у 1562 році з музикою Луї Буржуа. Ці переклади були основою не тільки різноавторських (Женевської) але й авторських музичних псалтирів.

Коли після смерті Ж. Кальвіна було дозволено чотириголосий спів, переклади К. Маро, доповнені перекладами Теодора Бези (наступника Ж. Кальвіна не тільки як перекладача, але й як керівника гугенотів), лягли в основу 150 хорових псалмів Клода Гудімеля («Les Pseavmes de David nouvellement mis en Musique à quatre parties par Claude Goudimel»²¹, 1564; «Les Pseavmes mis en rime francoise. par Clement Marot et Théodore de Beze. mis en mvsiqve a qvatre parties par Claude Goudimel»²² 2-а ред. 1565).

З іншого боку титульного аркуша зазначалось автором «Nous avons adiousté au chant des PSAUMES en ce petit volume, trois parties [chant donné ou mélodie, donc harmonisé à 4 voix], non pour induire à les chanter en l'Église, mais pour s'esjouir en Dieu particulièrement ès-maisons. Cela ne doit pas être mauvais,

²⁰ Нумерація псалмів тут, очевидно, за Вульгатою.

²¹ «Псалми Давида, недавно викладені в музику на чотири голоси Клодом Гудімелем».

²² «Псалми, перекладені французькою римою, Клеманом Маро та Теодором де Безе. Поставлені в музику на чотири голоси Клодом Гудімелем».

d'autant que le chant duquel on use en l'Église demeure comme s'il estoit seul»²³. О. Зосім вбачає причиною було те, що «згідно з доктриною кальвіністів, на богослужінні не могла звучати багатоголосна музика» [100, с. 151]. Проте, завдяки цим простим гармонізаціям Женевський псалтир став широко використовуватися в реформатських церквах.

Е. Уілсон-Діксон [174, с. 88-89] зазначає, що мелодії К. Гудімеля ставали популярними і як обробки для лютні й голосу для виконання у приватній обстановці.

Менш відомі сучасникам, 150 псалмів у досить простих гармонізаціях для 4-5 голосів Клода Ле Жона (Claude Le Jeune), що були опубліковані посмертно у 1608 році. Видані у трьох книгах, деякі з цих псалмів стали надзвичайно популярні та перевидані в кількох європейських країнах протягом XVII століття.

Клеман Жанекен поклав на музику 82 псалми Давида та «Приповіді Соломона» (*selon la verité Hébraïque*²⁴), «що спонукає нас до припущення, що він можливо, став, як Гудімель, наверненим до реформованої церкви, як вважає Фетіс, або що він взагалі ніколи не був християнином, а мав єврейське походження і написав лише кілька мес як неминучі випробування своєї контрапунктичної майстерності» [31].

Під час Вюртемберзької Реформації Зигмунд Гіммель (Sigmund Hemmel) вперше уклав чотириголосий Псалтир з німецьких псалмів різних авторів близько 1560 року.

Переклад Амбросіуса Лобвассера (Ambrosius Lobwasser) у 1573 році «*Psalter des königlichen Propheten Davids*»²⁵ незабаром став головним гімнічним пісенником для реформатських конгрегацій у Німеччині протягом понад двохсот років. Псалми співалися а capella у гармонізаціях К. Гудімеля.

²³ «Ми додали до співу ПСАЛМІВ у цьому невеликому томі три партії [наспів, поданий яко мелодія, отже, гармонізований на 4 голоси], не для того, щоб спонукати до їхнього співу в церкві, але для того, щоб радіти Богу особисто вдома. Це не повинно вважатися поганим, оскільки спів, яким користуються в церкві, залишається таким, ніби він сам по собі».

²⁴ «Згідно з істинністю івритською»

²⁵ «Псалтир короля і пророка Давида».

Цей збірник став зразком для чеських та угорських перекладів Женевського Псалтиря. Псалми Лобвассера все ще використовуються в конгрегаціях амішів у Північній Америці, які разом зі швейцарськими збірниками гімнів перенесли їх у Новий Світ.

2.2.3. Англіканські, пресвітеріанські, анабаптистські, пуританські псалми

Рухи реформації в період з 1532 по 1534 роки призвели до створення Англійської Церкви. Згідно з Актом про верховенство 1534 року, король Генріх VIII став її главою. Ця подія мала не лише доктринальний, але і політичний характер.

Під час правління Генріха VIII літургія мала небагато відмінностей від римської. У наступний період Едуарда VI, коли влада перейшла до королівської ради, що включала три групи:

- 1) архієпископ Кентерберійський Томас Кранмер та консервативні християни латинської традиції;
- 2) герцог Сомерсет Едуард Сеймур та помірковані протестанти;
- 3) граф Уорік Джон Дадлі на чолі крайніх протестантів, які відзначались доктринальними позиціями Ж. Кальвіна та літургічними принципами У. Цвінглі.

У 1544 році Кранмер розробив Англійську літанію, а у 1548 році встановив Порядок причастя. Інтроїт псалма став початком Порядку Причастя.

2.2.3.1. «Книга спільних молитов» Т. Кранмера

Під час цього періоду частини літургії, такі як Послання та Євангеліє на Великій месі, почали виконуватися народною мовою, що призвело до створення першої англійської *«Book of Common Prayer»*²⁶ 1549 року. Цей молитовник, руки Томаса Кранмера, містив тексти, для якого архієпископ

²⁶ «Книга спільних молитов».

взяв ідеї з численних джерел. Усюди в книзі відзначаються риси протестантської теології Кранмера; проте, служби залишають традиційні форми та мову таїнств, утримані від середньовічних католицьких літургій. У цій книзі встановлюється ранкова та вечірня молитва для всіх вірян у Церкві (на основі скорочених Середньовічних традиційних чернечих служб) для співу псалмів, повчання та молитви. Проте, цей літургічний експеримент не удався відносно всіх вірян, порядок ранкової та вечірньої молитви залишилися щоденними службами для англіканського духовенства.

Р. Шпільманн вказує, що «Кранмер прагнув досягти релігійної єдності в Англії через поклоніння. Він почав створювати Книгу спільних молитов, яка б була прийнятною для якомога більшої кількості англійців і яка б охопила якомога більше його співвітчизників в єдиній об'єднаній Церкві Англії. <...> архієпископ намагався створити молитовник, який був би доктринально поміркованим, таким чином звертаючись до більшої кількості англійських протестантів, і який був би літургічно консервативним, таким чином залучаючи англійських католиків на свій бік» [30, с. 101].

Висловлювалася критика з боку протестантів за те, що він занадто традиційний, і його замінили значно виправленою Книгою загальних молитов 1552 року. Так, одною зі змін було вилучення музики з початкової частини служби: антифону і псалму інтроїту, Kyrie та Gloria.

Друга редакція виявилась дуже фрагментована і заплутана, бо Кранмер намагався врахувати побажання протестантів і водночас зберегти традиційні частини літургії.

Повна назва молитовника 1552 року звучить як «The Book of the Common Prayer and Administration of the Sacraments, and other Rites and Ceremonies of the Church after the Use of the Church of England»²⁷. Саме назва вказує на три основні категорії богослужінь, які включали спільні молитви

²⁷ «Книга спільної молитви та відправлення таїнств, а також інших обрядів і церемоній Церкви після використання Церквою Англії».

(ранкову і вечірню), таїнства (хрещення і причастя) та «інші обряди і церемонії» [14, с. 21-38].

Переклади псалмів англійці почали перекладати і раніше. Один із перших, хто написав англійські метричні версії псалмів, був сер **Томас Вайат** (Thomas Wyatt). Він створив віршовані версії *шести покаючих псалмів* близько 1540 року.

Музика, представлена в «*The Psalter of Dauid newly translated into Englysh metre in such sort that it maye the more decently, and wyth more deleyte of the mynde, be reade and songe of al men*»²⁸ (1549) **Роберта Кроулі** (Robert Crowley), є першою повною англійською метричною версією Псалтиря, яка включала нотацію. Цей псалтир, виданий у 1549 році, був створений Робертом Кроулі та надрукований ним, Річардом Графтоном (Richard Grafton) і/або Стівеном Мірдманом (Stephen Mierdman).

Р. Кроулі також включив музичні нотації (див. Малюнок 0.13, ДОДАТОК В), наспіви схожі на григоріанські тони «the Latin Sarum Rite psalter»²⁹. Мета була викликати простоту і сприяти увазі до того, що співається, уникнувши складної вокальної орнаменталізації.

Крім псалмів, у псалтирі Р. Кроулі є англійські версії кантиків (Cantica Prophetarium): Benedictus, Magnificat, Nunc Dimittis, Benedicite, а також Te Deum та Quicumque Vult. Тексти Р. Кроулі головним чином ґрунтуються на «Biblia Sacrosancta» Лео Юда, яка була свіжим перекладом з івриту, що дотримувався ліричної інтерпретації. Р. Кроулі вивів усі псалми у простих ямбічних чотирнадцятистопних рядках, які відповідають одному короткому чотиричастковому написанню, що друкуються на початку псалтиря.

2.2.3.2. «Повна книга Псалмів» Т. Стернхольда та Дж. Гопкінса та інших.

«The Whole booke of Psalmes collected into Englysh meetre by Thomas Sternhold, John Hopkins, and other, conferred with the Hebrew, with apt notes

²⁸ «Псалтир Давида ново перекладений англійською метрикою таким чином, щоб він міг бути читаний та співаний усіма людьми більш достойно та з більшим задоволенням розуму».

²⁹ «Псалтир латинського Сарумського обряду».

*to sing them withall*³⁰, відома як «Стара версія» (Old Version), виникла на початку XVII століття та була популярною впродовж багатьох століть. У цей період, разом із випуском Біблії короля Якова, метричні аранжування Томаса Стернхольда (Thomas Sternhold) та Джона Гопкінса (John Hopkins) набули широкої популярності та були супроводжені друківаними мелодіями. Вони залишались, як зазначає Г. Гемлін [12], популярним конгрегаційним засобом співу псалмів у Церкві Англії аж до дев'ятнадцятого століття.

Т. Стернхольд та Дж. Гопкінс опублікували свій перший короткий збірник дев'ятнадцяти псалмів між середини 1547 та початку 1549 року. У грудні 1549 року було надруковано посмертний твір «Усі псалми Давида, які Томас Стернехольд... в період свого життя перетворив на англійську метрику», який містив тридцять сім псалмів Стернхольда та, окремим розділом в кінці, сім псалмів Джона Гопкінса. Цей збірник був вивезений на континент разом із протестантськими вигнанцями під час панування Марії I Тюдор, і редактори в Женеві як ревізували оригінальні тексти, так і поступово додавали нові псалми протягом кількох видань.

У 1562 році видавець Джон Дей (John Day) об'єднав більшість версій псалмів з женецьких видань та багато нових псалмів від Джона Гопкінса, Томаса Нортонна та Джона Марканта, створивши «Повну книгу псалмів...». Окрім метричних версій всіх 150 псалмів, у том включено віршовані версії Вірую, Магніфікату та інших біблійних текстів, а також кілька християнських нескриптурних віршованих молитов та довгий розділ прозових молитов, в основному позичених з «англійської форми молитов», використовуваної в Женеві.

Т. Стернхольд та Дж. Гопкінс написали свої псалми в «звичайному» або баладному метрі³¹. Їхні версії були досить поширені: псалми були додані до багатьох англійських видань Женевської Біблії та використовувалися в

³⁰ «Вся книга псалмів, перетворена в англійський метр Томасом Стернголдом, Джоном Хопкінсом та іншими, порівняна з івритом, з відповідними нотами для їх співання.»

³¹ Три метри, які тоді використовувалися: звичайний метр (8,6,8,6), довгий метр (8,8,8,8) та короткий метр (6,6,8,6), залишаються широко використовуваними в гімнах і сьогодні.

багатьох церквах. Також було видано музичні версії псалмів Т. Стернхольда та Дж. Гопкінса, багато з яких були запозичені з французького Женевського Псалтиря. Одна з таких композицій, що збереглася, це метрична форма Псалму 99(100), яка приписується Вільяму Кету, з мелодією, відомою як Old 100th, часто використовуваною як доксологія (див. Малюнок 0.19, ДОДАТОК В):

8.8.8.8

All people that on earth do dwell,
sing to the Lord with cheerful voice:
Him serve with fear, his praise forth tell,
come ye before him and rejoice.

Мелодії «Женевського Псалтиря» також було покладено англійський текст та видано у Лондоні під назвою «*All the French Psalm Tunes with English Words*» (1632).

У 1621 році **Томас Рейвенскрофт** (Thomas Ravenscroft) випустив розширене видання Псалтиря Т. Стернхольда та Дж. Гопкінса, додаючи багато нових мелодій до псалмів, деякі з яких були створені провідними англійськими композиторами кінця Тюдорського та початку Стюардського періоду, такими як Томас Морлі, Томас Талліс, Джон Дауленд та Томас Томкінс. Ще одним музичним співавтором цього тому був Джон Мільтон, батько однойменного поета.

Псалтир Т. Стернхольда та Дж. Гопкінса піддавався літературній критиці після шістнадцятого століття. У своїй «Історії англійської поезії» 1781 року британський поет-лауреат Томас Уортон (Thomas Warton) назвав його «застарілим і презирливим», «абсолютною пародією» і «повністю позбавленим елегантності, духу та пристойності». У 1819 році шотландський поет Томас Кемпбелл (Thomas Campbell) засудив їх «найгірший смак» і

«плоскі й домашні фрази». У 1757 році Джон Уеслі (John Wesley) описав вірш Стернхольда і Гопкінса як «скандальний доггерель³²» [256, с. 233].

1649-1658 Англія була під керівництвом пуританина Олівера Кромвеля. Англійське богослужіння цього періоду ґрунтувалось на «Директорії публічного поклоніння Богу». Це був час незалежної церкви пресвітеріанського типу, що приймала різні види протестантства, і заперечувало англіканство та римо-католицизм. З літургії були видалені всі традиційні частини. Громада у публічному богослужінні допускалась тільки до виконання метричних псалмів.

Пресвітеріанські служителі представили єпископам свої «Винятки щодо Книги спільної молитви». Серед вісімнадцяти таких вимог значилися наступні:

«I. Будь яка літургія, яка має отримати широке схвалення, не повинна містити жодних сумнівних матеріалів або спірних питань. <...>

III. Виняток становлять повтори, респонсорії та почергове читання псалмів і гімнів. Замість цього служитель має очолити богослужіння, “участь людей у публічній молитві має бути лише з тишею і благоговінням, щоб бути присутнім на ньому, і оголосити свою згоду наприкінці, сказавши ‘Амінь’.” <...>

XII. Оскільки спів псалмів є значною частиною публічного богослужіння, ми хочемо, щоб версії, викладені та дозволені для співу у церквах, були виправлені; або що ми можемо мати дозвіл на використання чистішої (purer) версії» [3, с. 147].

«*A New version of the Psalms of David: fitted to the tunes used in churches*»³³ відома як Нова версія (New Version) Псалмів Давида, опублікована вперше в 1696 році, була спільною працею Наума Тейта (Nahum Tate) (який пізніше отримав звання поета-лауреата) та Ніколаса Брейді (Nicholas Brady). Пізніше видання виходили у 1698, 1700, 1702, 1704

³² Комічний вірш, складений у неправильному ритмі.

³³ «Нова версія псалмів Давида: пристосована до мелодій, які використовуються в церквах»

(двічі) і 1708 роках. Ця версія відзначалася більш вишуканим літературним стилем порівняно з попередніми версіями з XVII століття. Ця метрична версія Псалмів виявилася популярною і витіснила попередні версії. Проте, мелодії до цих перекладів у виданнях не додаються, очевидно тому, що передбачається, заміна тільки текстів до «Старої версії».

2.2.3.3. Шотландський Псалтир

У 1556 році перший *англо-жєневський псалтир* був опублікований для використання конгрегацією Джона Нокса (John Knox) і містив 51 псалом, більшість з яких походить з англійського видання. Він ліг в основу першого шотландського Псалтиря 1564 року, який відтворював англо-жєневський Псалтир із більшістю його мелодій, завершуючи його за тим самим принципом, щоб умістити всі 150 псалмів.

Редакція псалтиря, випущена в 1564 році, зазнала численних змін, які завершилися версією 1635 року. Редагований Едвардом Мілларом (Edward Millar), Шотландський Псалтир 1635 року включав найкращі аранжування псалмів «Повної книги Псалмів». Тут містилися чотириголосні однорідні версії багатьох псалмів (ті, у яких не було власної мелодії, отримали мелодію з іншого псалму), кілька більш складних або поліфонічних версій псалмів (відомих як «Psalms in Reports»), а також аранжування багатьох так званих «Common Tunes», які використовувалися у XVII столітті.

Серед інших відомих гімнів у церквах Шотландії, створених на основі Псалтиря, можна відзначити Шотландський Псалтир та парафрази Ісаака Воттса.

«Шотландський Псалтир Шотландської Реформованої церкви» 1650 року відображав особливості богослужіння незалежних церков Англії та Шотландії. Вони відрізнялися відмовою від літургії, де розпорядження служби залежало від місцевої громади та священика. Головною частиною служби була проповідь. Відкинуті були обрядові елементи, церковний рік, а

також служби одруження і поховання, оскільки вони розглядалися як цивільні функції, не виправдані Святим Письмом.

У 1640-х роках англійські парламентарії Френсіс Раус (Francis Rous) та Уільям Бартон (William Barton) створили власні метричні парафрази Псалмів. Їх переклади були ретельно перевірені Вестмінстерською асамблеєю та значно відредаговані.

Після багатьох змін була схвалена значно відредагована версія на основі творчості Френсіса Руса, яку затвердила Генеральна Асамблея Церкви Шотландії і опублікована в 1650 році під назвою Шотландський Метричний Псалтир. Цей псалтир призначався для використання в усій Церкві Шотландії. Хоча відбулися певні поліпшення, але баладний метр залишався всеосяжним.

Таблиця 2.4. Версії Псалма 6 з Шотландського псалтиря, 1650 року.

Перша версія (LM) 8,8,8,8	Друга версія (CM) 8,6,8,6
¹ Lord, in thy wrath rebuke me not; Nor in thy hot rage chasten me. ² Lord, pity me, for I am weak: Heal me, for my bones vexed be.	¹ In thy great indignation, O Lord, rebuke me not; Nor on me lay thy chast 'ning hand, in thy displeasure hot.
³ My soul is also vexed sore; But, Lord, how long stay wilt thou make? ⁴ Return, O Lord, my soul set free; O save me, for thy mercies' sake.	² Lord, I am weak, therefore on me have mercy, and me spare: Heal me, O Lord, because thou know'st my bones much vexed are.
⁵ Because those that deceased are Of thee shall no remembrance have; And who is he that will to thee Give praises lying in the grave?	³ My soul is vexed sore: but, Lord, how long stay wilt thou make? ⁴ Return, Lord, free my soul; and save me, for thy mercies' sake.
⁶ I with my groaning weary am, I also all the night my bed Have caused for to swim; and I With tears my couch have watered.	⁵ Because of thee in death there shall no more remembrance be: Of those that in the grave do lie, who shall give thanks to thee?
⁷ Mine eye, consum'd with grief, grows old, Because of all mine enemies. ⁸ Hence from me, wicked workers all; For God hath heard my weeping cries.	⁶ I with my groaning weary am, and all the night my bed I caused for to swim; with tears my couch I watered.
⁹ God hath my supplication heard, My pray'r received graciously ¹⁰ Sham'd and sore vex'd be all my foes, Sham'd and back turned suddenly.	⁷ By reason of my vexing grief, mine eye consumed is; It waxeth old, because of all that be mine enemies.
	⁸ But now, depart from me all ye that work iniquity: For why? the Lord hath heard my voice, when I did mourn and cry.

	<p>⁹Unto my supplication the Lord did hearing give: When I to him my prayer make, the Lord will it receive.</p> <p>¹⁰Let all be sham'd and troubled sore, That en'mies are to me; Let them turn back, and suddenly ashamed let them be.</p>
--	---

«*The Scottish Gaelic Psalter*»³⁴ був створений 1658 року Синодом Аргайла. До 1658 року перших п'ятдесят псалмів було перекладено в баладному метрі завдяки праці Дугалда Кембелла (Dugald Campbell), Джона Стюарта (John Stewart) і Олександра МакЛейна (Alexander McLaine). Рукопис останніх 100 псалмів був створений у 1691 році, а весь гельський псалтир, з переглядом перших п'ятдесяти, був випущений у 1694 році. Гельські метричні псалми використовуються і до цього часу в пресвітеріанських церквах в шотландських високогір'ях, де застосовується практика поетапного читання, відповідно до Директиви Загальних Зборів Богословів Вестмінстеру для Громадського Богослужіння. Корпус мелодій зменшився протягом років, залишившись загалом близько двадцяти чотирьох в ужитку.

У XVIII столітті в Кірку, Шотландія почали виникати розходження між Євангеліками і Модерованими. Євангеліки наголошували на авторитеті Біблії, традиціях і історичних документах Кірки, тоді як Модеровані нахилилися до інтелектуалізму в теології, встановленої ієрархії Кірки та намагалися підвищити соціальний статус духовенства. У музиці євангеліки вважали, що в службі в церкві слід використовувати лише Псалми з Псалтиря 1650 року. З іншого боку, Модеровані вважали, що потрібна реформа та розширення псалмодії.

Цей рух мав своє початок під впливом англійського псалмодиста та гімнодиста Ісаака Вотса (1674–1748) і став спробою розширення псалмодії в Кірці Шотландії, включаючи гімни та спів псалмів інших скриптурних парафраз.

³⁴ «Шотландський гельський псалтир».

Ісаак Воттс створив метричний псалтир, в якому він виходить за межі баладного метру в своєму *«Псалмі Давида, імітованому мовою Нового Заповіту, та застосованому до християнського стану і богослужіння» (1719)*. Це було спробою інтерпретації, а не строгим перекладом псалмів.

Проте, коли в англійській церкві було створено кращі метричні псалми, віра в те, що кожен гімн, який співається в церкві, повинен бути перекладом Біблії, була відкинута Церквою Англії. Розквіт англійської гімнодії відбувся завдяки письменникам, таким як Ісаак Воттс і Чарльз Веслі, проте їхні гімни були вільними від обмеження, що кожен куплет повинен бути перекладом певного біблійного вірша.

Ця нова увага до літери Біблійного тексту зменшила привабливість попередніх версій псалмів; проте, ті, хто співав нові переспіви, більше не відчували, що співають Писання³⁵.

З кінця XVII століття у церквах Шотландії звичайним було використання «lining out»³⁶, коли прецентор³⁷ співав або читав кожний рядок, а потім його повторювала громада, на зразок респонсорного співу. З другої чверті XVIII століття висувалася ідея, що слід відмовитися від «lining out» на користь практики співу куплетами. Першою роботою стала праця Томаса Брюса «The Common Tunes, or, Scotland's Church Musick Made Plane» (1726), яка містила сім віршів. 30 мелодій в цій книзі позначили початок руху оновлення шотландської псалмодії.

Вводилися нові практики, репертуар розширювався, включаючи забуті фактурні форми XVI століття та нові. У другій половині XVIII століття ці інновації стали пов'язаними з хоровим рухом, який включав створення шкіл для навчання новим мелодіям і співу чотиголоссям, друк книг з мелодіями. Однак, поезія залишалася справою приватного розпорядження, якщо їй не було надано музичного супроводу для професійних хорів або для загального

³⁵ Тепер багато гімнальних книг містять біблійські посилання на рядки, які надихнули авторів, але мало їх є прямими перекладами Святого Писання, як метричні псалми.

³⁶ Специфічна практика рядкового (line) співу Шотландських церков.

³⁷ Найближче відповідник цієї посади – регент

співу. Замість ямбічного пентаметра в Англії та Шотландії у XVI та XVII століттях в сільських громадах переважав вибір на користь ямбічного тетраметра (8) та ямбічного трипентаметра (6)³⁸.

2.3. Мотети, концерти на псалмові тексти

Псалмові тексти у західно-європейській композиторській творчості XVI-XVIII століть отримали найяскравіше втілення саме у жанрі мотету, порівняно з іншими жанрами.

Серед основних жанрів поліфонічної музики у епоху Відродження (за І. Тінкторисом «Deffinitorium musicae», 1474) виділяли наступні: великий – месу, малий – пісню, та проміжний жанр – мотет.

Серед цих жанрів пісня представляла світську лінію вокальної поліфонії. Вона мала складні та різнобічні системи римування тексту та повторів («рефренів»). Взаємний вплив пісенних жанрів (шансон, лід, фротолі тощо) та віршованих перекладів псалмів вже відмічали у попередньому підрозділі.

Пізніше, до цієї лінії доєднується *мадригал*, що склався як світський музично-поетичний жанр, переважно ліричного вірша на теми кохання, а часом отримував еротичний чи іронічний характер. І хоч літературознавці називають поодинокі випадки впливу біблійного тексту на мадригали лірико-філософського жанрового типу, проте у музиці така поезія не стала популярною. Однак, як вказує Н. Симакова: «у мотетах XVI століття проникають і деякі особливості будови, елементи музичної мови жанру мадригалу, для якого характерні вільне чергування гомофонних і поліфонічних розділів, зміна метра, а головне – передача змісту тексту за допомогою музичної символіки (вираження змісту слів за допомогою певних музичних інтонацій, ритмічних рисунків, напрямку мелодичної лінії, особливої гармонії)» [168, с. 80-81].

³⁸ Несвідоме використання метру і музики були висміяні у «Сні літньої ночі» У. Шекспіра, де Нік Навій та інші «грубі механіки» одержимі потребою в пролозі «писати на вісім та шість».

До іншої групи відносяться меса та мотет. *Меса* – жанр культового музикування, що виконувався під час церковної служби. Меса переживала кризові часи, що почасти вирішились, а почасти ще більш загострилися Тридентським собором. Хід меси був чітко регламентований канonom, що не дозволяв настільки вільного використання псалмових текстів, окрім тих окремих віршів Псалтиря, які стали основою для її частин.

Мотети знаходились між двох традицій: їх основою певний час могли бути тексти як світського, так і культового походження. Проте, у XVI столітті починають переважати саме духовні: псалмові, євангельські, Богородичні тексти, а також тексти ранньохристиянської гімнографії, а також «священні писання для кожного дня літургійного року – слова, а разом з ними мотиви градуалів, фрагменти алілуй, інтроїтів, пізніше – псалмів, гімнів, проз, секвенцій, антифонів». [168, с. 57].

Вибір конкретного біблійного тексту (чи то один вірш, чи то повністю псалом) диктує композитору і тип композиції мотету. У залежності від структури віршів Давидових обирається тип композиції³⁹:

- мотети зі строго витриманою хоральною мелодією – *cantus firmus*⁴⁰ (*cantus planus*);
- мотети, стержнем багатоголосної фактури яких є канон;
- імітаційно-остинатні форми, витримані подібно ізоритмічним мотетум;
- мотети, виконані в техніці «простого контрапункту»;
- імітаційно-строфічні форми з використанням кварто-квінтових співвідношень голосів, що готують фугу.

³⁹ Типи мотетних композицій наведені за роботами Н. Симакової «Вокальні жанри епохи Відродження» [168] та О. Халєєвої «Мотет у європейській музичній практиці: шляхи розвитку» [177].

⁴⁰ Окрім звернення до духовних текстів спорідненість мотета і меси проявилась у подібності способу складання композицій – використання техніки роботи з *cantus firmus* (*cantus planus*). *Cantus firmus* (лат.: поставлений у завдання, попередньо встановлений, буквально «твердий», наспів) – мелодія в одному з голосів (частіше за все в тенорі) поліфонічного багатоголосся, на основі якої створювався весь твір шляхом приписування до неї інших контрапунктуючих голосів. Як *cantus firmus* використовувалися різні джерела, найчастіше відомі мелодії, завдяки чому принцип отримав назву *cantus prius factus* (лат. «перш створений наспів»; /з трактату Аноніма IV/). Таким був, перш за все, григоріанський хорал (*cantus planus*), що пов'язано з його використанням в жанрах церковної музики. Звуки *cantus planus* викладалися переважно рівними великими тривалостями.

Отже, мотет з одного боку не був жорстко регламентований церковним канонам, а з іншого боку вже мав певні стійкі жанрові риси, традиції, принципи форми, які дозволяли його відрізнити, використовувати, і які демонстрували його вплив на інші жанри епохи Відродження.

Протягом епохи Відродження франко-фламандська поліфонічна школа мала провідні позиції на Західноєвропейському просторі, особливо у сфері мотетної творчості. Низка нідерландських майстрів увійшла в інші національні культури, наприклад, Адріан Вілларт і Чіпріан де Роре стають представниками венеційської поліфонічної школи.

Багато композиторів проявляють у своїй творчості сліди впливу навчання у нідерландців. Особливо прославився своєю учительською місією Жоскен Дебре. Серед інших типових ситуацій, дослідники вказують і на випадки прямого або опосередкованого навчання у нідерландців представників провідних національних шкіл. Серед таких великих імен можна назвати класика французької поліфонії Жанекена та великого італійського композитора Палестріну, венеційців Джованні та Андреа Габріелі.

2.3.1. Псалмові мотети Жоскена Дебре

Творчість Жоскена Дебре настільки яскрава і самобутня, що більшість дослідників франко-фламандської поліфонічної школи виокремлюють його діяльність як окремий третій етап у розвитку школи. Популярність Жоскена Дебре та його псалмових мотетів [76, с. 83] підтримується фактами їх публікації. Наприклад, 17 мотетів, що містяться⁴¹ у Нюрнберзькому

⁴¹ Творчість Жоскена Дебре у тритомнику представлена найширше. Окрім мотетів та 24-голосної фуґи Жоскена Дебре у виданні представлені композиції: Адріана Віларта (1), Андреаса Сільви (1), Бальтазара Артопія (1), Бенедікта Дюка (3), Беніньюса Сібена (1), Еліазара Жене (2), Клодіна да Сермізі (5), Конрада Рейна (2), Денис Брайант (1), Фраческо де Лайоль (2), Генріка Ісаака (2) Нарди Мантуї (6), Жана Конселя (2), Жана Куртуа (1), Жана да Ла Фажа (1), Жана Мутона (3), Жана Рішафора (1) Жана Л'Ерїтьє (4), Йоганна Вальтера (2), Йоганна Галла (1), Йоганнеса Гойґеля (3), Йоганеса Урсінуса (1), Йоганнеса Ванненмахера (1), Леонхарда Пемінґера (4), Лоренцо Лемліна (3), Луазе П'єтона (1), Людвіґа Зенфля (3), Люпуса Хеллінка (3), Госсе Йонкерса (1), Ніколя Шампйона (1), Ніколаса Гомберта (5), Ніколаса Шіррентінґера (1), Пауля Вюрста (1), Руперта Унтерхольцера (2), Томаса Столцера (3), Ульріха Брателя (1) Вільгельма Нордвіґа (1), «Gloria Deo» о 36 голосах Йоганеса Окегема та 18 анонімних композицій.

третомному виданні «*Psalmorum Selectorum*» Йоганнеса Петреюса приписані Жоскену Дебре:

- Перший том псалмів, підібраних найвидатнішими музикантами, зведений до чотирьох-п'ятиголосих гармоній, 1538, Псалми 1-90, 7 з 36 композицій;
- Другий том чотирьох і п'яти вибраних псалмів, 1539, Псалми 92-136, 9 з 37 композицій;
- Третій том чотирьох і п'яти вибраних псалмів, а також деяких кількох голосів, 1542, різні псалмові тексти, № 1 з 40 композицій.

Проте, ще досі точаться дискусії щодо атрибуції авторства цих та інших мотетів, що яскраво показує Л. Перкінс у своїй статті. З 91 духовного мотету відомих раніше 24 були псалмові, а з 52 назв, що включені до Нового видання Жоскена 2/3 псалмових мотетів віднесені до сумнівного або неавтентичних авторства.

До псалмових мотетів атрибутованих Жоскену Дебре у Новому Словнику Гроува (*The New Grove Dictionary*) належать:

1. «*De profundis clamavi*» (п'ятиголосий) – одночастинний (Mot. v: 51, № 90 = NJE⁴² 15.13) – Псалом 129(130) + Реквієм, Отче наш;
2. «*Domine ne in furore tuo*» (чотириголосий) – двочастинний (Mot. ii: 21, № 39 = NJE 16.6) – Псалом 37(38): 2–4, 7, 11, 22–23;
3. «*In exitu Israel*» (чотириголосий) – тричастинний (Mot. iii: 36, № 51 = NJE 17.4) – Псалом 113(114, 115), доксологія та повторення вірша 27а, – *Nos qui vivimus* (як антифона?);
4. «*Miserere mei Deus*» (п'ятиголосий) – тричастинний (Mot. ii: 21, № 37 = NJE 18.3) – Псалом 50(51) повністю з повторюваною остинатно фразою «Господи, помилуй»;

⁴² NJE – New Josquin Edition, скорочене позначення за каталогом Нового видання творів Жоскена.

5. «*Misericordias Domini*» (чотириголосий) – тричастинний (Mot. ii: 25, № 43 = NJE 18.4) – контамінація з віршів Псалмів 88, 32, 85, 144, 122 та 30 (або 70) та Плачу Єремії 3:22;

6. «*Memor esto verbi tui*» (чотириголосий) – двочастинний (Mot. ii: 16, № 31 = NJE 17.14) – Псалом 118(119):49–64, коротка доксологія з поверненням до початкового вірша;

7. «*Qui habitat in adiutorio*» (чотириголосий) – двочастинний (Mot. iii: 37, № 52 = NJE 18.7) – Псалом 90 з поверненням до початкового вірша.

А також, «*Domine, non secundum peccata*» (дво-чотириголосий) у трьох частинах (Mot. i: 4, № 13 = NJE 16.10), для попільної Середи із текстом взятим з Псалмів 102(103):10 та 78(79):8–9. Твір не вважається псалмовим мотетом, але скоріше, поліфонічним обробкою григоріанського хоралу, призначеного для літургійного використання [26, с. 517].

Цікавим є факт, що тексти псалмів у даному випадку стають одним із параметрів (специфічна жанрова група) для пошуку аргументів в атрибуції тих чи інших творів: «”третій” стиль, ілюстрований псалмовими мотетуми, у яких мелодії наспіву рідко звучать, а подача тексту використовує різноманітні контрапунктичні процедури, включаючи гомофонну декламацію, всепроникну імітацію, дуети в регістрах, що чергуються, і стримані риторичні жести, які є прообразом мадригалізму наступного покоління» [26, с. 515].

«*De profundis clamavi*» (NJE 15.13), є незвичайним насамперед через його текст, повний зміст Псалма 129, який виконує літургійну функцію в Службі за померлих, до якого були додані частини «*Requiem*», «*Kyrie*», «*Pater noster*». Три з п'яти партій хору (*superius*, *bassus 2* і *altus*) є точною канонічною імітацією протягом всього твору. «Цю контрапунктичну процедуру, імовірно, було прийнято для риторичних цілей як символічне зображення підпису, знайденого в корпусі рукописів *Cappella Sistina MS 38* (1563 року): “*Les trois estas sont assemblés pour le soulas des trespasés*” (“Три стани зібрані, щоб утішити покійних”))» [26, с. 527].

2.3.1.1. Жоскен Денре. *Miserere mei Deus*, 1503/04. NJE 18.3

Дуже схожим на «*De profundis clamavi*» є мотет на Псалом 50(51), «*Miserere mei Deus*», що також належить до семи покаянних псалмів.

Н.О. Герасимова-Персидська вказує: «**Першим поліфонічним твором** слід вважати мотет Жоскена на 50 Пс. створений на замовлення Феррарського герцога⁴³ 1503 /чи 1504/ року. Як це доводить сучасний вчений⁴⁴, велика мотетна форма (понад 20 хв. звучання) виникла внаслідок спроби відтворити стан медитації. Сама ситуація, як і ряд музичних засобів у мотеті, свідчать про вплив такої важливої течії в релігійному житті Європи як «*Devotio Moderna*⁴⁵». Творчість Жоскена дала поштовх до розвитку жанру мотетів-псалмів /див. хоча б «*Salmi penitentiali*» Лассо/» [76, с. 83]. Л. Перкінс, в свою чергу, висловлює думку напроти, що цей мотет був натхненний роздумами монаха-домініканця і антимодерніста Джироламо Савонароли над цим псалмом.

Мотет оснований на повному тексті псалму, що переривається початковим звертанням «*Miserere mei, Deus*» у якості рефрену і виключно в ньому до чотирьох голосів хору доєднується п'ятий *Vagans*. У рефренах кожного разу оновлюється музичний матеріал, але зберігається інтонаційна спорідненість.

Імітаційний розвиток пронизує всю форму мотету, гомофонні фрагменти звучання дуже рідкісні. Середні строфи першої частини використовують канонічні проведення, мотивна свобода яких поступово

⁴³ Ерколе І д'Есте.

⁴⁴ Тут Н.О. Герасимова-Персидська посилається на Lester D. Brothers. *The Devotional Context for the Psalm Motet in the 16 c.* // *Acta musicologica. Musica Antiqua X.* Bydgoszcz, 1994. P. 58

⁴⁵ *Devotio Moderna* (лат. ; букв. «Сучасна відданість», «Нове благочестя») – рух у католицизмі за релігійну реформу, що викликав до апостольського оновлення через повторне відкриття справжніх благочестивих практик, таких як смирення, послух, простота життя та інтеграція в спільноту, виник наприкінці XIV століття. Головною фігурою цього руху був Герхард Грооте, і він розквітав у Нідерландах і Німеччині в XV столітті. Проте його завершення прийшло із поширенням протестантської Реформації. Сьогодні цей рух відомий найбільше через вплив на Тому Кемпійського, автора книги «Наслідування Христа», яка залишалася впливовою протягом століть.

Багато ідей «нового благочестя» з часом було взято на озброєння Реформацією та католицьким посттрідентським оновленням. Цей рух також виступав духовним принципом «*ars nova*», що виник у 1420-1430 роках на основі пізньої готики і став основою Північного Відродження.

«затискається»: переважна більшість рядків починаються з простих імітацій; на словах з 4 вірша «Amplius lava» виникає канонічне звучання з ритмічно-акцентними зрушеннями (див. Нотний приклад 2.3);

Нотний приклад 2.3. Жоскен. *Miserere mei Deus*, 1 частина. Початок вірша 4.

Semi-Chorus
Am - pli - us la - va me ab i - niqui - ta - te me - a:

Semi-Chorus
Am - pli - us la - va me ab i - niqui - ta - te me - a:

Semi-Chorus
Am - pli - us la - va me ab i - niqui - ta - te me - a:

Semi-Chorus
Am - pli - us la - va me ab i - niqui - ta - te me - a:

а на словах з 8 вірша «Ecce enim |veritatem| dilexisti; incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi» канон стає остинатним – один з улюблених прийомів Жоскена (див. Нотний приклад 2.4).

Нотний приклад 2.4. Жоскен. *Miserere mei Deus*, 1 частина.
Початок вірша 8

Semi-Chorus *pp* *foco* *a* *foco* *cresc.*
Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti: in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - a:

Semi-Chorus
Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti: in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - a:

Semi-Chorus *pp*
Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti: in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - a:

Цю композиційну особливість різні дослідники назвали по-різному. Так, Л. Перкінс наводить наступні: сам Л. Перкінс називає як «ітеративні процедури», Говард Майер Браун «різноманітним повторенням»; Джошуа Ріфкін «мотивністю» («motivicity»), яку визначає як «максимальне проникнення поліфонічного комплексу одним лінійним знаменником чи набором знаменників»; Мілсом як «комбінативний імпульс», звертаючи

увагу на «блочні повтори» та «нав'язливі» повторення; Джессі Родін вказав як «виразне повторення» [26, с. 530].

Таблиця 2.5. Структура мотету. *Miserere mei Deus*. Жоскен Дебре. Частина I

Латинський текст ⁴⁶	Виконавці	Каденції
³ Miserere mei, Deus, ↓ ↓ secundum magnam misericordiam tuam; Miserere mei, Deus! ♪	Soli: TB; SA+ SA tutti: VB-T	fis; fis ⁴⁷ h
et secundum multitudinem ↓ miserationum tuarum, ↓ dele iniquitatem meam. ↓ Miserere mei, Deus! ♪	SA tutti: VTB-SA	fis fis e e
⁴ Amplius lava me ab iniquitate mea: ↓ et a peccato meo munda me. ↓ Miserere mei, Deus! ♪	ST-AB AT-B-S tutti	h D
⁵ Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, ↓ et peccatum meum contra me est semper. ↓ Miserere mei, Deus! ♪	ST SB-T-A; SA tutti: V-B-A-S-T	h a; fis A
⁶ Tibi soli peccavi, ↓ et malum coram te feci; ↓ ut justificeris in sermonibus tuis, ↓ et vincas cum judicaris. ↓ Miserere mei, Deus! ♪	AT tutti: V-B-T-S-A	e; e e e h
⁷ Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: ↓ conceptus sum et in peccatis concepit me mater mea. Miserere mei, Deus! ♪	A+STB AB-ST-AB-S-T-B B-T-S tutti: AV-B-ST	Fis Fis fis
⁸ Ecce enim veritatem dilexisti; incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi. ↓ Miserere mei, Deus! ♪	SA+T tutti: VB-A-S-T	e e
⁹ Asperges me <i>Domine</i> ⁴⁸ hyssopo, et mundabor; ↓ lavabis me, et super nivem dealabor. Miserere mei, Deus! ♪	TS+BA S+B+T A+B SA+B+T tutti: VS-A-B-T	e fis Fis

З другої частини Жоскен Дебре дещо змінює композиційну стратегію співвідношення тексту і музики. Він залишає рефрени «Miserere mei, Deus» після кожного вірша, але, на відміну від першої частини, каденції їх не різнозначні. Композитор об'єднує по кілька рядків в одну строфу. Так, друга і третя частини стають тристрофними.

Фактура другої частини звучить прозоріше, більшість її матеріалу складають довгі рядки віддані дуетам голосів, а каденції рядків перед рефреном мелізматизуються, з поступовим розширенням діапазону (див.

⁴⁶ Тут та далі використовуються наступні позначення (за Ю. М. Холоповим): ↓ – піврядкові (у схемах каденції – прд), ♪ – рядкові (рд), ♪ – строфні (стф), ♪ – генеральні заключні каденції (заклуч. або генер. заключні). || – Кількість повторів тексту.

⁴⁷ Аналіз відбувався за транскрипцією Г. Ширмера (G. Schirmer) 1900 року.

⁴⁸ Додане слово.

Нотний приклад 2.5; Нотний приклад 2.6; Нотний приклад 2.7; Нотний приклад 2.8).

Нотний приклад 2.5. Жоскен. *Miserere mei Deus*, 2 частина. Суперіус, альт.
Каденція до 11 вірша.

ni-qui-ta - tes me - as de - le.
ta - tes me - as de - le.

Нотний приклад 2.6. Жоскен. *Miserere mei Deus*, 2 частина. Тенор, бас.
Каденція до 13 вірша.

spi - ri - tum - san - ctum tu - um ne au - fe - ras a - me.
et spi - ri - tum sanctum tu - um ne au - fe - ras a - me.

Нотний приклад 2.7. Жоскен. *Miserere mei Deus*, 2 частина.
Каденція до 14 вірша.

molto dolce legato me, con - fir - ma me. *rite*
molto dolce legato fir - ma me. *ppri*
molto dolce legato li con - fir - ma me. *rit*
molto dolce legato con - fir - ma me, con - fir - ma me. *rit*

Нотний приклад 2.8. Жоскен. *Miserere mei Deus*, 2 частина.
Каденція до 16а вірша.

dolce espress. us sa - lu - tis me - æ
p dolce espress. us sa - lu - tis me - æ
p dolce us sa - lu - tis me - æ *dolce espress.* us sa - lu - tis me - æ
us sa - lu - tis me - æ

Таблиця 2.6. Структура мотету. *Miserere mei Deus*. Жоскен Дебре. Частина 2

Латинський текст	Виконавці	Каденції
¹⁰ Audi tui meo dabis gaudium et laetitiam: ↓ et exultabunt ossa humiliata. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	T+B T+B tutti:S-V-A	fis fis fis
¹¹ Averte faciem tuam a peccatis meis, et omnes iniquitates meas dele. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	TB-A-S; B-A-T-S; BAT-S; B-A-ST; TBAS tutti: BT-V	h e
¹² Cor mundum crea in me, Deus, ↓ et spiritum rectum innova in visceribus meis. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	S-A tutti: BAS+VT	D fis e
¹³ Ne projicias me a facie tua, et spiritum sanctum tuum ne auferas a me. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	TB A+BTv	e h
¹⁴ Redde mihi laetitiam salutaris tui, ↓ et spiritu principali confirma me. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	T-BS-A; T-B-A-S S-B-A-T; S-A-B-T; S-T-B tutti: A-T-VB	h fis fis
¹⁵ Docebo iniquos vias tuas, ↓ Miserere mei, Deus! ↓	ST tutti: B-AVt	h D
et impii ad te convertentur. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	S-A + T-B tutti: A-S+V	e
¹⁶ Libera me de sanguinibus, ↓ Deus, Deus salutis meae, ↓ salutis meae, ↓ et exultabit lingua mea justitiam tuam. ↓ Miserere mei, Deus! ↓ Miserere mei, Deus! ↓	B-A+T-S A-BT-S S-T SB-TA tutti: SAVTB SAT B	e h e fis h Fis

У третій частині Жоскен Дебре дещо змінює загальний настрій звучання і засоби розгортання форми. Текст охоплює вірші 17-21. Симетрична композиція розпочинається вступним рядком, який нагадує церковні дзвони, адже чотири голоси імітують декламаційно-репетиційний мотив на звернення «Domine, labia mea» (див. Нотний приклад 2.9).

Нотний приклад 2.9. Жоскен. *Miserere mei Deus*, 3 частина.

Подальший розвиток відбувається за рахунок подвійних почергових імітації, що утворюють дублювання піврядків тексту. Яскраво виражені тут і

протипоставлені риторичні фігури *catabasis* (у першому рядку досягає діапазону октави) та *anabasis*, та несподіване переключення на гомофонну фактуру на словах «*sacrificium justitiae, oblationes*».

Остання строфа за музично-тематичним наповненням та силою каденції слугує завершенням не тільки для третьої частини, але й для всього мотету. Мотив *Vagans* робить інтонаційну арку до ініціального проведення «*Miserere mei Deus*».

Таблиця 2.7. Структура мотету. *Miserere mei Deus*. Жоскен Дебре. Частина 3

Латинський текст	Виконавці	Каденції
¹⁷ Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	A-S+B-T; S-A-B-T tutti: V-A-T-B	D D
¹⁸ Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem ↓ utique; holocaustis ↓ non delectaberis. ↓ Miserere mei, Deus! ↓	T-S; A-B T-S; A-B S-T; A-B ST; AB; ST; AB; ATB tutti: V-S-AT-B	D; D D; D A; e D; h; h; e; e A
¹⁹ Sacrificium Deo ↓ spiritus contribulatus; ↓ cor contritum et humiliatum, ↓ Deus, non despicias. ↓ ↓ Miserere mei, Deus! ↓	SA; TB SA; TB SA; TB A-T-B; ST; BTA tutti: V-A-T-B	A; e h; fis fis; A h; e; h h
²⁰ Benigne fac, Domine, ↓ in bona voluntate tua Sion, ↓ ut aedificentur muri Jerusalem. Miserere mei, Deus! ↓	T-S; B-A T-S; B-A S-T tutti: V-A-T-B-S	h; e fis; fis A A
²¹ Tunc acceptabis ↓ sacrificium justitiae, oblationes et holocausta; tunc imponent super altare tuum vitulos. ↓ Miserere mei, Deus! ↓ ↓	T-B-S-A; fugato tutti: SATB BA-S-T B-S-AT B-S-AT; STB+A tutti: VA-SB-T; A-SB-T	D A; A fis fis fis fis; H

В процесі огляду мотету «*Miserere mei Deo*», що Жоскен Дебре, будуючи форму, формально зберігає по-рядковий поділ біблійного тексту псалма 50(51). Проте, переслідує принципи симетрії, рівномасштабності рядків музичних, послідовного використання імітаційних прийомів, додавання рефрену, що не впливають зі змісту вербального тексту самого псалма, а продиктовані суто музичною стороною – композиторською технікою.

2.3.2. Псалми в мотетній творчості О. ді Лассо

Набагато частіше звертався у своїй творчості до Псалтиря представник останнього етапу нідерландської поліфонічної школи – Орландо ді Лассо.

У 1563 році О. Лассо-католик бере на себе керівництво капелю в Мюнхені при Альберті V. Його попередником на цій посаді був лютеранин Л. Дазер. Псалмові тексти для композитора на межі реформації і контрреформації стають можливістю втілювати свою музику переважно в емоційних текстах. Це дозволяє мінімально торкатися догматичних питань та водночас знаходитись у співзвуччі до ідей 22 сесії Тридентського Собору та традицій франко-фламандської школи – приділяти особливої уваги літературним текстам.

Орландо ді Лассо разом зі своїм сином Родольфо склав триголосні переспіви псалмів Каспара Уленберга, мелодії яких здебільшого базувалися на мелодіях Женевського Псалтиря.

Проте, головним жанром у його творчості став мотет, не зважаючи на те, що у сучасників О. ді Лассо провідною була меса. Протягом усього життя він писав мотети (загалом понад 750) на латинські тексти різного (головним чином, духовного) змісту, що були призначені як для церковного, так і для світського ужитку (в тому числі дидактичні і церемоніальні мотети).

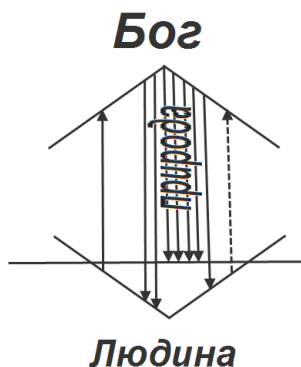
Майже всі мотети О. ді Лассо увійшли в «Magnum opus musicum», збірник виданий його синами, в якому налічується 516 мотетів, розташованих за ступенем складності від 2 до 12 голосів. Серед них, 12 – двоголосих, 24 – триголосих, 121 – чотириголосих, 181 – п'ятиголосих, 161 – шестиголосих, 27 – семиголосих, 6 – дев'ятиголосих, 3 – десятиголосих і 2 – дванадцятиголосих. В інших джерелах можна знайти цифри близько 700-800 мотетів, що, ймовірно, пов'язано з наскрізною нумерації частин у багаточастинних композиціях.

Образний світ музики його мотетів широкий і різноманітний: О. ді Лассо властиві настрої скорботи і гумору (в жанрово-побутових піснях), філософська заглибленість і драматично сильні пристрасті, тонка душевна

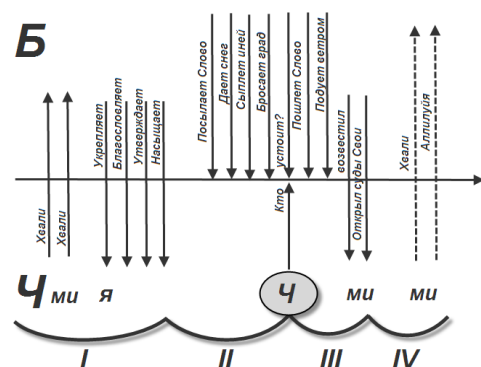
лірика. У тональному розвитку тем намічаються принципи фугової форми. О. ді Лассо віртуозно володів технікою канону, широко використовував різноманітні види вертикально-рухомого контрапункту, обернення та метроритмічні зміни теми, техніку написання на *cantus firmus* (варіації остинатного типу).

2.3.2.1. О. ді Лассо. «Lauda, Jerusalem, Dominum» № 437, 1565, Пс. 147

Мотет «Lauda, Jerusalem, Dominum» № 437 написано на текст Пс. 147. Цей мотет належить до середнього періоду творчості О. ді Лассо, його створено у 1565 році (на 33 році життя композитора). Літературний текст псалма має величальний характер. Перший та останній рядки псалма свідчать про дії людини, закликають до хваління, а майже вся основна частина псалма пояснює причину, що спонукає до прославлення: розповідає про дії Бога як Творця, Вседержителя, Законодавця, Отця, який обирає собі народ та відкриває йому Слово Своє. Тому ССМ, як ідею псалма, можна окреслити таким чином: (див. Рис. 1)



Малюнок 2.1. ССМ як ідея у псалмі 147
«Хвали Господа, Єрусалиме»



Малюнок 2.2. ССМ як процес у псалмі 147
«Хвали Господа, Єрусалиме»

У Пс. 147, написаному пророками Захарієм та Агеєм, є поділ на чотири частини із симетричною будовою усієї композиції. Це буде зручно простежити на схемі ССМ псалма 147 як процесу (див. Рис. 2), де кожна стрілка закріплена за певним дієсловом, які вживають псалмоспівці, та показують інтенсивність дії семантичних центрів протягом усієї композиції.

О. Лассо також будує свій мотет у формі чотиричастинного циклу, дещо змінивши розподілення тексту в бік симетрії музичної композиції, зрівнявши масштабно 2 та 3 частини (по 48 тактів).

Текст псалму в мотеті розподіляється наступним чином:

Таблиця 2.8. Структура тексту та каденцій мотету. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum*

I ч.	
lauda, Jerusalem, Dominum ↓ ↓	Хвали Господа, Єрусалиме,
lauda Deum tuum, Sion ↓ ↓	прославляй Свого Бога, Сіоне.
quoaniam confortavit seras ↓ portarum tuam ↓	бо зміцняє Він засуви брам твоїх,
benedixit fillius tuis in te ↓ ↓	синів твоїх благословляє в тобі,
quo posuit finestuos pacem ↓	чинить мир у границі твоїй,
et adipe frumenti satiat te ↓ ↓ satiat te ↓	годує тебе пшеницею щирою,
II ч.	
qui emittit eloquium suum terrae ↓	посилає на землю наказа Свого,
velociter currit sermo ejus ↓ ↓	дуже швидко летить Його Слово!
qui dat nivem sicut lanam ↓ ↓	Дає сніг, немов вовну,
nebulam sicut cinerem spargit ↓	розпорошує паморозь, буцім то порох,
mittit crystallum suum sicut buccellas ↓ ↓	Він кидає лід Свій, немов ті кришки,
ante faciem frigoris ejus ↓ ↓	і перед морозом Його
quis sustinebit ↓ ↓ ↓	хто устоїть?
III ч.	
Emittet verbum sum ↓	Та Він пошле Своє слово,
et liquefaciet ea, ↓	та й розтопить його,
flabit spiritus ejus ↓	Своїм вітром повіє,
et fluent aquae ↓	вода потече!
qui annuntiat verbum suum Jacob ↓	Своє слово звіщає Він Якову,
justitias et iudicia sua ↓ ↓	постанови Свої та Свої правосуддя
Israel ↓ ↓ ↓	Ізраїлю.
IV ч.	
non fecit taliter omni nationi ↓ ↓	для жодного люду Він так не зробив,
et iudicia sua ↓	той не знають вони правосуддя Його!
non manifestavit ↓ ↓	

Тобто, О. Лассо формує на основі цього псалму чотиричастинний мотетний цикл, кожна з частин якого поділяється на декілька розділів.

Для цього хвалебного псалму О. Лассо обирає урочисту тональність C^{mix} . Однак, значно розширює її у бік бемольних співзвуч. Кількість конкордів⁴⁹ у різних частинах мотету приблизно однакова ± 18 :

Таблиця 2.9. Гармонічний амбітус. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum, I частина*

3	2	1	0	1	2	3	4
Es	B	F	C	G	D ^{акц.}	A ^{акц.}	-
Es ⁶ ₃	B ⁶ ₃	-	-	-	-	[-	-]
-	-	a ⁶ ₃	e ⁶ ₃	-	fis ⁶ ₃ ^{акц.}	-	-
-	-	d ⁶ ₃	-	-	-		
c	g	d	-	-			
	g ⁷			d ⁶ ₄			
							16+2 конкордів

Таблиця 2.10. Гармонічний амбітус. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum, II частина*

3	2	1	0	1	2	3	4
Es	B	F	C	G	D ^{акц.}	A ^{акц.}	-
-	-	F ⁶ ₃	-	-	-	[-	-]
g ^{6>} _{3>}	-	a ⁶ ₃	e ⁶ ₃	-	-	-	-
-	g ^{6>} _{3>}	d ⁶ ₃	-	e ^{6<} ₃	-		
c	g	d	a				
		c ⁶ ₄	C ^{7>} ₃ ⁵				
							18+2 конкордів

Таблиця 2.11. Гармонічний амбітус. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum, III частина*

3	2	1	0	1	2	3	4
Es	B	F	C	G	D ^{акц.}	-	-
Es ⁶ ₃	-	F ⁶ ₃	C ⁶ ₃	-	-	[-	-]
-	d ^{6>} ₃	a ⁶ ₃	e ⁶ ₃	-	-	-	-
c ^{6>} _{3>}	-	d ⁶ ₃	-	-	-		
c	g	d	-	-			
			d ^{6>} ₃				
							18+1 конкордів

⁴⁹ Тут і далі при позначенні конкордів будуть вказуватись бас та інтервали від нього. Тобто D⁵₃ у даному випадку значить, що від баса «ре» звучать велика терція і квінта.

Таблиця 2.12. Гармонічний амбітус. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum*, IV частина

3	2	1	0	1	2	3	4	
Es	B	F	C	G	D ^{акц.}	A ^{акц.}	-	
-	B ⁶ ₃	F ⁶ ₃	-	-	-	[-	-]	
-	d ^{6>} ₃	a ⁶ ₃	e ⁶ ₃	-	-	-	-	
-	g ⁶ _{3>}	-	-	-	-			
c	g	d	-	-				
							18 конкордів	

О. Лассо майже не використовує дієзні співзвуччя, вони з'являються лише як акциденції у каденційних зворотах, та бемольні – навпроти, формують ще один ранг сигнатур у схемі конкордів (ліворуч). Крім того, у колористичному відношенні цей мотет представляється достатньо оригінальним: значне розширення фонічної палітри конкордів, з використанням квартсекст, конкордів із септимою, квартсекст. Розглянемо його музичну мову докладніше.

І ч. «*Lauda, Jerusalem, Dominum*» починається з урочистого вступу. Початкова інтонація (ядро) викладена тутійно з характерним ритмічним рисунком. Вже перший піврядок формує принцип розгорнення більшості подальших інтонацій: а) стримані інтонації ядра у «гармонічному» викладі; б) імітаційно-розспівне розгорнення з каденцією.

У першій частині три дворядкові строфи. Кожен рядок, у свою чергу, складається з двох піврядків (окрім цільного 5 рядка). У цій частині О. Лассо стверджує основну ладову висоту C^{mix} , при чому співвідношення каденційних тонів використовує кварто-квінтові зв'язки:

Таблиця 2.13. Структура форми. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum*, I частина

										Заключ. С, т.46-49	
стф. 1				стф. 2				стф. 3			
рд. 1		рд. 2		рд. 3		рд. 4		рд. 5		рд. 6	
прд. 1, F	прд. 2, C	прд. 3, g	прд. 4, C	прд. 5, g	прд. 6, F	прд. 7, g	прд. 8, g	прд. 9, F	прд. 10, D	прд. 11, C	
1-4 тт.	4-7 тт.	7-9 тт.	9-12 тт.	12-17 тт.	17-20 тт.	20-24 тт.	24-29 тт.	31-36 тт.	37-41 тт.	41-46 тт.	

Спочатку композитор утримує співзвуччя, та поступово починає вводити акцидентні конкорди, відводячи рух в сторону бемольності.

Музичний текст наповнений риторичними фігурами: поступова активізація «гармонічного руху» – *pathopoiia*, разом із висхідними закінченнями фраз передає захопленість почуттів, славлення; на слова з 2 вірша: «бо зміцняє Він засуви брам твоїх» – О. Лассо використовує фігури *circulatio* (знак Божої присутності) та *gradatio* (підсилення, зміцнення) як передача дії; у рядку «синів твоїх благословляє в тобі» виникає та кілька разів повторюється інтонація (*polillogia*) зчеплених в.2 та ч.4 у низхідному русі.

Остання з перелічених інтонацій стане не просто каденційною формулою, а інтонацією, що пов'язує частини мотету між собою (у данному випадку ця мелодична фігура регулює внутрішні границі форми). Такою ж інтонаційною аркою між частинами стає характерний каденційний зворот двох різнонаправлених квартових стрибків з синкопованим ритмом, що поступово формується протягом першої частини мотету та вперше у кінцевому вигляді з'являється у 10 піврядку. Ці два інтонаційні звороти скоріше можна віднести до характерних стилістичних особливостей саме цього мотету, тобто до тематизму у післялассівському розумінні цього слова.

Друга частина приносить пошвавлення в музичний рух. Перший рядок («посилає на землю наказа Свого») побудовано таким чином, що кожне співзвуччя – це новий конкорд (фігура *congeries* – накопичення). У порівнянні з I ч., колористичність якої можна в цілому назвати врівноваженою, II ч., завдяки постійному збагаченню “гармонічного” колориту, виступає контрастом для початкового матеріалу.

Піврядок «дуже швидко летить Його Слово» доволі прискорений за рахунок ритмічного подрібнення тривалостей до восьмих. Слово «*velociter*» («швидко») проводиться імітаційно у різних ритмічних варіантах (14 разів у першому піврядку другого рядка), що відповідає фігурам *hypotyposis* (зображення) та *fuga, alio nempe sensu* (біг).

О. Лассо тричі повторює другий рядок 4-го вірша літературного тексту, організовуючи другу частину строфи тричастинною, що призводить до масштабної розбіжності у часовому та композиційному планах: цільний

перший рядок звучить 7 тактів, та тричастинний 2 рядок також 7 тактів. Друга строфа має симетричну композицію, з цільним середнім та крайніми рядками, що діляться на два напіврядка кожен.

Доволі мальовничьо зображує О. Лассо подальший текст псалму про дію Бога до людини через природу. Двічі, з новою мелодією в кожному голосі, повторюються слова «дає сніг, немов вовну». Мелодичні фрази побудовані м'яко, майже без стрибків. Починаючи з середини композитор використовує у багатьох голосах широкі стрибки (фігура *saltus duriusculus* – жорсткий стрибок). Особливо показовою в цьому розумінні є партія Bassus I:

Нотний приклад 2.10. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum, II частина, Bassus I*

Bassus I

Qui dat ni - vem, qui dat ni - vem si - cut

la - nam, ne - bu - lam, ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem spar - git.

Остання строфа частини оформлена як переклички хорових груп. Цей фактурний ефект луни та незвичайні співзвуччя, що використовує О. ді Лассо у каденційних зворотах – послідовність двох секунд в одній парі голосів (83 т.), – направлені на змалювання холодного простору, морозу.

Протягом двох останніх піврядків акцентується питання «хто встоїть?», та від антифонного звучання музичний рух фактури переходить до тутійного завершення частини заключною каденцією. Питальну інтонацію та невпевненість, передані у тексті псалму, композитор відтворює за допомогою декількох риторичних фігур: використання зменшеної терцквінти, концентрація акциденцій – *patopoiia*, висхідний рух тенорової мелодії – *intergoratio* та зупинка на конкорді реперкуси без розв'язання – *abruptio*.

Загальна картина каденції виглядає наступним чином (див. Таблиця 2.14).

Таблиця 2.14. Структура форми. О. ді Лассо, *Lauda, Jerusalem, Dominum*, II частина

Заключ. G ⁵ ₃ (C), 45-48													
стф. 1				стф. 2				стф. 3					
рд. 1		рд. 2		рд. 3		рд. 4		рд. 5		рд. 6		рд. 7	
прд. 1, C	прд. 2, C	прд. 3, F	прд. 4, G	прд. 5, C	прд. 6, C	прд. 7, F	прд. 8, F	прд. 9, C	прд. 10, D	прд. 11, C	прд. 12, D	прд. 13, c	прд. 14, (C)
1-7	7-10	10-11	11-13	14-17	17-20	20-24	24-29	29-30	30-34	34-38	38-42	42-44	45-48

Третя частина викладена у триголосній фактурі перших та других сопрано і тенорів. Вона наповнена складними внутрішньоскладовими розспівами, м'якими звучностями. Композитор більшою мірою використовує саме співзвуччя недосконалих консонансів – терцоктав. О. ді Лассо зв'язує рядки між собою за допомогою накладання одного тексту на інший (104-106 тт.) та еліптичного звороту, появи фігури *anadiplosis* (подвоєння) між тенором та другим сопрано.

Ця частина є контрастною до попередньої музично-мовними засобами, що впливає з її образності. Можна побачити додаткову змістовність у описанні дій Бога у двох середніх частинах: у другій – опосередковано змальовується покарання, у третій – милість. Тому в контексті ідеї Божої милості слова тексту псалму про «звіщення слова Свого Якову, постанов Своїх та Свої правосуддя – Ізраїлю», можуть трактуватися в рамках теологічної теорії богообранності єврейського народу та спадковості християнства. О. Лассо підкреслює цю думку, звертаючи свою увагу майже на кожне слово з цих двох віршів.

Цікава змістовна лінія виникає на словах-розспівах, що складаються в окремий «текст»: **«Слово», «потече», «Ізраїлю»**. О. ді Лассо виокремлює ці слова, надає їм свою музично-теологічну трактовку. У тексті, йдеться про Слово Боже, композитор використовує канонічний виклад матеріалу, що символізує закон, неприступність цього Слова.

В основі широкого розспіву на слові «потече» лежить фігура *catabasis*, одне із значень якої розшифровується як подарована благодать, що сходить згори. Цей семант благодаті можемо бачити у широкій палітрі символів літературного тексту («Та Він пошле Своє слово, та й розтопить його, Своїм

вітром повіє, вода потече!» [19, Пс. 147:7]): «вода» у розумінні єврейського народу, що жив у горах та пустелі, трактується як цілюща волога, асоціюється із життям; крім того імітаційний виклад *catabasis*'у говорить про поширення цієї благодаті по землі; «слово» має значення рушійної сили світотворення, «словом» та «подихом» («вітер») була створена людина [19, Буття 2:7].

Схема каденцій третьої частини:

Таблиця 2.15. Структура форми. *О. ді Лассо, Lauda, Jerusalem, Dominum, III частина*

Заключ. G ⁵ ₃ (C), 46-48									
стф. 1					стф. 2				
рд. 1		рд. 2		рд. 3		рд. 4			
прд. 1, g	прд. 2, G	прд. 3, C	прд. 4, C	прд. 5, g	прд. 6, C	прд. 7, C	прд. 8, F	прд. 9, C	прд. 10, C
1-9	9-13	14-17	17-22	22-26	27-32	32-38	38-43	43-46	46-48

Четверта частина, як і перша, починається тутійним звучанням всього хору. Умовно гармонічний виклад поступово збагачується поліфонічними підголосками, та переходить до вільного імітаційного викладу.

Інтонаційно четверта частина є концентратом усіх попередніх – у ній повторюються не лише характерні мелодійні звороти та риторичні фігури, але й відтворюються усі використані раніше фактурні склади.

За формою ця частина складається лише з однієї дворядкової строфи, та, за рахунок використання фугованих імітацій («non manifestavit») у другому рядку, вона масштабно майже не поступається іншим частинам.

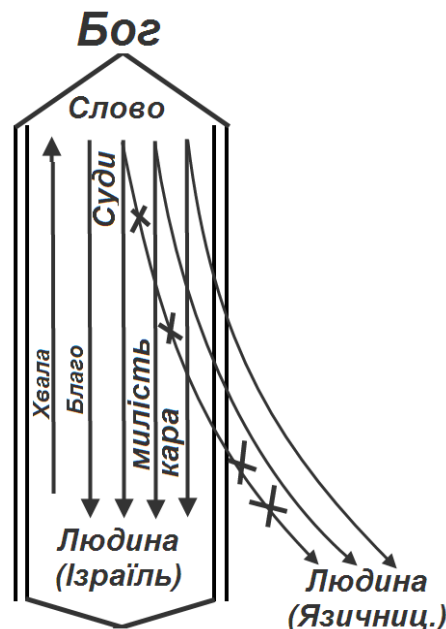
Таблиця 2.16. Структура форми. *О. ді Лассо. Lauda, Jerusalem, Dominum, IV частина*

Стф., Заключ. G, 33-37					
рд. 1			рд. 2		
прд. 1, F	прд. 2, C		прд. 3, F	прд. 4, C фугато	прд. 5, G
1-6	6-12		13-19	17-33	33-37

Якщо простежити за розгорненням ССМ у мотеті, то можна побачити декілька етапів. На кожному з етапів більш наявним постає образ Бога, Його дії по відношенню до людини як взагалі, так і до окремого народу (теза Б). Семант поетичного тексту, що концентрує всі риси образу Людини, умовно

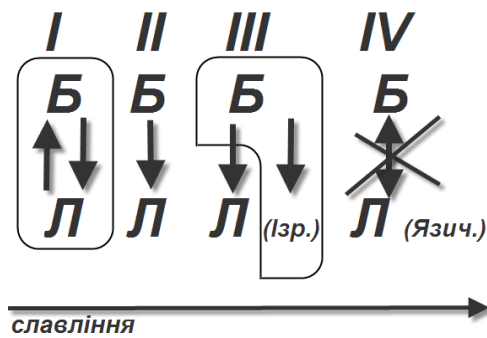
розпадається на дві частини – Ізраїль та Інші народи. У музичному відношенні О. Лассо виокремлює та висвітлює лише образ Ізраїлю. Там же де мова іде про Інші народи, композитор звертає більшу увагу на слова «судів Своїх», використовуючи фугатно-імітаційний виклад.

Активна дія з боку людини виявляє себе лише у першій частині у наказі хвалити (теза А), і ця дія немовби зберігається протягом всього твору. У інших же частинах Людина є пасивною, чи її дія висловлена опосередковано. Тобто у цьому випадку можна говорити про постійний розвиток двох тез. Причому процеси їх розвитку не автономні, пов'язані між собою⁵⁰. О. Лассо виключає з тексту останнє слово “Алілуя!”, але зберігає його значення у музиці всього мотету.



Малюнок 2.3. ССМ як ідея мотету «Lauda, Jerusalem, Dominum»

⁵⁰ Якщо порівняти з розвитком музичного тематизму, то тут буде скоріше не поліфонічне зіставлення декількох тем, а великий гармонічний зворот, що звучить на тлі органного пункту, де кожен новий акорд взаємодіє з фоном.



Малюнок 2.4. ССМ як процес мотету «Lauda, Jerusalem, Dominum»

2.3.2.2. О. ді Лассо. «Benedic, anima mea, Domino» № 418, 1570, Пс. 102

Найбільш уживаний Псалом 102 «Благослови, душе, моя, Господа» покладено в основу 418 мотету О. Лассо для шостиголосого хору. Насичений багатьма емоційними відтінками та складною семантичною конструкцією, цей псалом отримав у фламандського майстра вигляд складної імітаційно-поліфонічної п'ятичастинної форми, з не менш насиченим тематизмом та палітрою фактурних прийомів його розвитку.

Організовані в одну строфу перші чотири вірші псалму формують п'ять майже симетричних за масштабом рядків:

Таблиця 2.17. Структура форми. О. ді Лассо. *Benedic, anima mea, Domino*

										Стф. G, 62-65		
7,5+4,5+4 тт.			5,5+3,5+5 тт.			7+4+7 тт.			5 тт.	7+3+(3,5+3,5) тт.		
рд. 1, 12-15			рд. 2, 25-29			рд. 3, 39-45			рд. 4, 45-50	рд. 5, 62-65		
прд. 1, g	прд. 2, C	прд. 3, g	прд. 4, D	прд. 5, D	прд. 6, B	прд. 7, F	прд. 8, g	прд. 9, A	прд. 10, g	прд. 11, D	прд. 12, g	прд. 13, D
1-8	8-12	12-15	16-21	21-24	25-29	29-35	36-39	39-45	45-50	50-56	56-59	59-62

О. Лассо коментує новою мелодією кожен рядок тексту, відокремлюючи їх один від одного піврядковими каденціями. Така частота каденцій дає композиторові змогу частій зміни фактурних прийомів розвитку.

Вже перше initio «Benedic» з пунктиром окреслює характерну для цієї частини мотету особливість – присутності «перехресних» мотивів: а) поява мотиву разом із інвертованим варіантом в імітаційних голосах (такти 1-4, 37-38); б) одночасне звучання поступових гамоподібних рухів в об'ємі квінти

(частіше від звука «d» до «a») у різних голосах (такти 3-4, 10-11, 31-32, 34-35, 48-49). Подібні «перехресні» мотиви більшою мірою супроводжують у тексті згадку про людину: «душе моя», «що у мені», «беззаконня твої», «життя твоє».

Таким чином, О. Лассо не лише окреслює присутність основного суб'єкта хваління – Людини, але й закріплює за цим персонажем певні музичні лексичні комплекси, тим самим підкреслюючи його активну дію протягом усієї першої частини.

Другий образ – образ Бога як об'єкта хваління, також постійно присутній та проявляється через різні мовні комплекси: октавні стрибки чи гамоподібний рух в об'ємі октави – як ідея Всюдисутності, Всеохопності Божественного ества; ритмічна формула малого пунктиру на словах «Domino» («Господь») та «nomini» («Ймення»), що закріпилась у багатьох мотетах. Окремим символом присутності Творця ми вбачаємо підкреслена О. Лассо симетрія, що проявляється як у «перехресних» мотивах образу Людини за «подобою Божою», так і у розташуванні каденцій. Текст перших чотирьох віршів псалму у першій частині мотету ділиться наступним чином:

Таблиця 2.18. Структура тексту та каденцій. О. ді Лассо. *Benedic, anima mea, Domino*

Benedic, anima mea : Domino : ↓ Et omnia, quae intra me sunt ↓ nomini sancto ejus. ↓	Благослови, душе моя, Господа, і все нутро моє святе Ймення Його!
Benedic, anima mea, Domino ↓ Et noli oblivisci ↓ Omnes retributiones ejus. ↓	Благослови, душе моя, Господа, і не забувай за всі добродійства Його!
: Qui propitiatur : omnibus ↓ Iniquitatibus tuis ↓ qui sanat omnes infirmitates tuas. ↓↓	Він прощає, Всі провини твої всі недуги твої вздоровляє.
Qui redimit de interitor vitam tuam, ↓ : Qui coronat te : ↓ In misericordia : et miserationibus : . ↓ ↓ ↓	Від могили життя твоє Він визволяє, тебе коронує Він милістю та милосердям

О. Лассо у цій першій частині висвітлив основні семантичні центри та їх взаємно активну дію щодо один одного, певну рівноправність сторін у діалозі та композиційно висвітлив характерну композиційну стрункість псалмового тексту. Мабуть з причин деякої «самодостатності» ця перша частина має своє окреме концертне життя у виконавській площині, що

підтверджується і її окремим виданням у сучасній нотній редакції. Вона виступає як свого роду репрезентуюча від усієї п'ятичастинної композиції мотету.

2.3.2.3. О. ді Лассо. «Deus iudex justus» № 266, 1571, Пс. 7

Мотет № 266 /13/ написано на текст Пс. 7:12-16. О. Лассо обирає найбільш характерні для цього псалму рядки, конспективно викладаючи всі основні ідеї і образи.

Композитором повністю опущено текст, що описує Людину-псалмоспівця. Образ Бога Судді, що подається у 12-14 віршах псалму, втілюється у першій частині мотету; Його суд над Нечестивцем, що «зачав беззаконня» з 14-16 віршів змальовані у другій частині.

Автор мотету виключив усі мотиви плачу, звузивши семантичне наповнення тексту до більш простої ідеї:



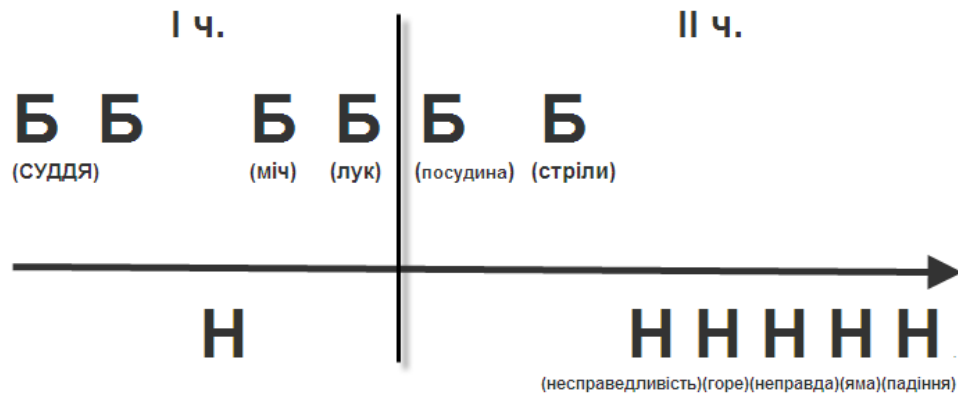
Малюнок 2.5. ССМ мотету «Deus iudex justus» як ідея

За допомогою музичних засобів О. Лассо показує контрастність образів – основних семантем («Бог» та «Нечестивець»). Так перша частина, що висвітлює образ Судді викладена більшою мірою тутійно. Мелодичне ядро, кожного нового рядка отримує у різних голосах спорідненні, але різні варіанти свого розгорнення. При цьому композитор користується переважно великими внутрішньоскладовими розспівами широкого діапазону, що як ідея «судів Його» виникають і у другій частині. За допомогою точно повтореної

риторичної фігури Ноета на словах «fortis et patiens⁵¹» («могутній та довготерпеливий») О. Лассо акцентує увагу слухачів, і тим самим розширює семантичне поле образу Божого.

Напроти, образ людини-Нечестивця охарактеризовано малооб'ємними мелодичними мотивами, у пониженій динаміці, частіше у триголоссі та умовно гармонічному викладені, часто з виокремленням сольного голосу. Вперше з'являючись у першій частині на словах «Nisi conversi fueritis» («коли хто не навернеться») цей образ закріплює за собою мелодичний зворот оспівування певного звуку.

Таким чином, розгорнення ССМ цього мотету постає у наступному вигляді:



Малюнок 2.6. ССМ мотету «Deus iudex justus» як ідея

О. Лассо підкреслює нерозривність обох частин, як єдиної лінії розгорнення думки через ладо-тональні зв'язки, виконуючи першу частину у C^{mix} (як реперкуса), а другу у F^{ion} (як фіналіс).

Особливістю цього мотету з семантичної сторони є те, що автор фактично знімає у літературному тексті псалмові, молитовну ситуацію, проте у музичній тканині розгортає могутній потік прославлення, що відповідає розумінню псалма як пісні хваління.

⁵¹ Цікавим є факт, що слово «довготерпеливий» відсутнє у інших перекладах книги Псалтир.

2.3.2.4. *O. di Лассо. «De profundis clamavi ad te, Domine» // Psalmi Davidis poenitentiales, № 6, 1584, Пс. 129*

«De profundis clamavi ad te, Domine» йде шостим номером у циклі «Psalmus Poenitentialis» О. Лассо. Псалом 129, на який написано мотет, має заголовок «Пісня сходження». Дослідники не прийшли до єдиної думки в трактуванні цього визначення. Трактуючи «пісню сходження» як пісню «ходи», вони припускають, що мова йдеться про шлях паломництва від Кедрона до Єрусалимського Храму. У другому варіанті, ця пісня співається левітами при «сходженні» сходами Храму [44]. Але в обох варіантах пісня передає етапи руху душі до досконалості, внутрішнє каяття, сповідь людини, що йде зробити жертву, або левіта, що проходить духовне очищення під час служіння.

Можливо, для передачі цих етапів зміни станів внутрішнього світу людини О. Лассо обирає в мотеті форму варіацій на *cantus firmus*, а також посилює величальний елемент поетичних рядків, додаючи текст «Слава Отцю і Сину, і Святому Духові і нині і повсякчас, і навіки вічні. Амінь», що сприймається як свого роду епілог.

Поділ на строфи в мотеті відбувається наступним чином:

Таблиця 2.19. Структура тексту мотету. О. ді Лассо, *De profundis*

1	De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi, vocem meam.	¹ З глибини я закликав до Тебе, Господи. ² Господи, почуй же мій голос!
2	Fiant aures tuae intendentes, intendentes in vocem deprecationis deprecationis meae	Нехай уші Твої будуть чулі на голос благання мого!
3	Si iniquitates observaveris, observaveris Domine: Domine, quis sustinebit	³ Якщо, Господи, будеш зважати на беззаконня, хто встоїть, Владико?
4	Quia apud te propitiation propitiation est: et propter legem tuam sustinui te Domine.	⁴ Бо в Тебе пробачення, щоб боятись Тебе... ⁵ Я надіюсь на Господа,
5	Sustinuit anima mea in verbo eius: speravit anima mea in Domino, in Domino.	має надію душа моя, і на слово Його я вповаю. ⁶ Виглядає душа моя Господа
6	A custodia matutina usque ad noctem, usque ad noctem Israel, speret Israel in Domino.	більш, ніж поранку сторожа, що до ранку вона стереже. ⁷ Хай надію складає ізраїль на Господа,
7	Quia apud Dominum misericordia et copiosa, et copiosa apud eum redemption	бо з Господом милість, і велике визволення з Ним,
8	Et ipse redimet Israel	⁸ і Ізраїля визволить Він

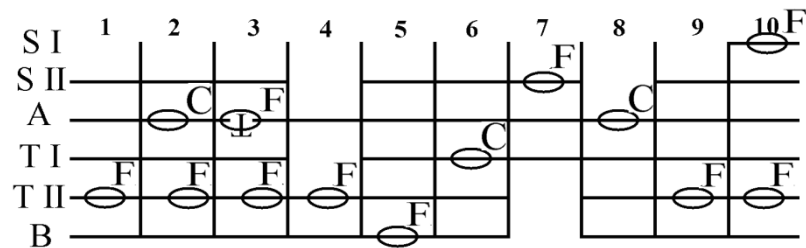
	ex omnibus iniquitatibus eius.	від усіх його прогріхів!
9	Gloria Patri et Filio, Et Spiritui Sancto.	Слава Отцю і Сину, І Святому Духові.
10	Sicut erat In principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen.	і нині і повсякчас і навіки віків. Амінь.

У кожній строфі-варіації проходить мелодія *cantus planus* (мелодія григоріанського хоралу повністю, без сегментації та рівними тривалостями):

Нотний приклад 2.11. О. ді Лассо, *De profundis, cantus firmus*



При цьому, за нижче наведеною схемою руху *C. pl.*, можна помітити організацію форми, що нагадує варіації на *basso ostinato*. У перших чотирьох варіаціях *C. pl.* зберігається у другого тенора на одній і тій же висоті. Частина, в якій мелодія розробляється тонально і звучить в усіх голосах крім другого тенора і першого сопрано (кантуса), представлена строфами 5-8. Дві останні строфи «реприза» всього мотету.



Малюнок 2.7. Схема проведення *cantus firmus* по голосах. О. ді Лассо, *De profundis*

Логіка проведення *C. pl.* у різних голосах мотету нагадає трихвильову структуру самого хоралу і, можливо, пливає на сприйняття цілої форми як тричастинної. О. Лассо підпорядковує не тільки композиційну структуру мотету принципу варіаційних перетворень, але й вибудовує драматургічну лінію, підкоряє музичну мову змістовній стороні літературного тексту: 1 строфа – експозиційна, вперше звучить мотив *cantus planus*; 2 строфа –

О. Лассо вводить канон у квінту між другим тенором і альтом⁵², що вносить риси діалогічності, розмови між людиною, що молиться, і Творцем; 3 строфа – питальна інтонація «хто встоїть?» підкреслена висхідними інтонаціями, що виникли в оберненні мелодії *cantus planus*, і посилена в першому рядку імітаціями у контрапунктуючих голосах: поява теми *cantus planus* (стійкої ритмічно), в оберненні можна трактувати як тлумачення тексту псалма: ніхто не може встояти перед справедливістю Бога;

Таблиця 2.20. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 1 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	G	-	-
-	-	-	-	-	[-
-	a ⁶ ₃	-	-	-	cis ⁶ ₃
-	-	-	-	-	
g	d	a	-		

Таблиця 2.21. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 2 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	-	-	-
-	-	C ⁶ ₃	-	-	[-
-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	
g	d	a	-		

Таблиця 2.22. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 3 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	-	-	-
-	F ⁶ ₃	-	-	-	[-
-	a ⁶ ₃	-	-	-	-
-	-	-	-	-	
g	d	a	-		

4 строфа – для створення ефекту камерного звучання - благоговійного звернення до Бога – залишаються тільки голоси альта, другого тенора, баса (низькі голоси у своїх регістрових групах). Основна тема знаходиться в

⁵² Альтовий тембр, як відомо, у багатьох творах символізує душу людини, що кається, у її переживаннях. Цей семантичний прийом використовував Й. С. Бах (сольні номери в месгах, арія каяття Петра з «*Matheus passion*»).

центрі фактури, її обрамляють голоси, які у багатьох місцях рухаються за стрічковим принципом, що позбавляє їх самостійності по відношенню один до одного та другого тенору. Слід зазначити, що ця строфа мотету у драматургічному відношенні постає етапною – сила Господня у її дії (символ прощення) поєднуються тут з образом грішника у дії (символ каяття), що повідомляє цьому фрагменту синергічну характеристику;

Таблиця 2.23. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 4 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	-	-	-
B ⁶ ₃	-	C ⁶ ₃	-	-	[-
-	a ⁶ ₃	-	-	-	cis ⁶ ₃
-	-	-	-	-	
g	d	a	-		

у 5 та 6 строфах представлені особиста надія («Sustinuit anima mea» – «має надію душа моя») і надія багатьох у єдності («speret Israel» – «Хай надію складає Ізраїль»): широкі розспіви на слова «anima mea» і ритмічна єдність всіх голосів на «A custodia matutina usque»; 7 строфа показує ідеал поклоніння, предмет надії – тріо високих тембрів, тема cantus planus у кантуса, на тлі дуету альта і першого тенора;

Таблиця 2.24. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 5 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	-	G	-	A
-	-	-	-	-	-
-	a ⁶ ₃	-	-	-	-
-	-	-	-	-	
g	-	a	-		

Таблиця 2.25. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 6 строфа

1	0	1	2	3	4
-	F	C	G	-	-
-	-	-	-	-	[-
-	a ⁶ ₃	-	-	-	-
-	-	a ^{6<} ₃	-	-	
g	d	a	e		

Таблиця 2.26. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 7 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	-	-	-
-	-	C ⁶ ₃	-	-	[-
-	-	-	-	-	cis ⁶ ₃
-	-	-	-	-	
g	d	a	e		

8 строфа ладово замикає коло поліфонічних варіацій перед кодою-епілогом та заключною каденцією до всього циклу – 9 і 10 строфам-варіаціям.

Таблиця 2.27. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 8 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	-	-	-
B ⁶ ₃	-	-	-	-	[-
d ^{6>} ₃	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	
g	d	a	-		

Таблиця 2.28. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 9 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	-	D	A
-	-	-	-	-	[-
-	a ⁶ ₃	-	h ⁶ ₃	-	-
-	-	-	-	-	
g	d	a	-		

es⁶₃ – наслідок мутації: Гармонічний фіналіс – B

Таблиця 2.29. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*. 10 строфа

1	0	1	2	3	4
B	F	C	G	D	A
-	-	-	-	-	[-
-	a ⁶ ₃	-	-	-	cis ⁶ ₃
-	-	-	-	-	
g	d	a	-		

У кожній з варіацій О. Лассо обирає нову палітру співзвуч. Скупо, часом навіть аскетично забарвлюючи основний наспів (наприклад 5 строфа майже вся звучить на співзвуччях тону A), у результаті збирає повну гаму конкордів, розкриває можливості ладу F^{ion}. Ладове оновлення вносить

тимчасова мутація в лад B^{ion} (9 строфа) перед генеральної каденцією (10 строфа).

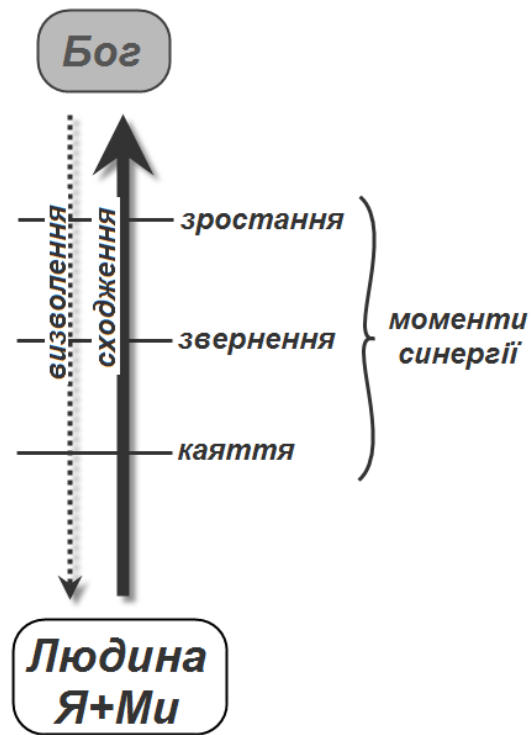
Таблиця 2.30. Гармонічний амбітус. Звідна таблиця. О. ді Лассо, *De profundis*

3	2	1	0	1	2	3	4
-	B	F	C	G	D	A	-
Es^6_3	B^6_3	F^6_3	C^6_3	-	-	[-	-]
-	$d^{6>}_3$	a^6_3	-	h^6_3	-	cis^6_3	-
-	-	-	$a^{6<}_3$	-	-		
-	g	D	a	e			
19 конкордів							

Отже, семантичні центри в мотеті розташовані в дещо іншому вигляді, ніж вони подаються в псалмовому тексті. О. Лассо акцентує увагу не стільки на образних полюсах молитовно-комунікативної ситуації (Бог – Людина), скільки на процесуальній стороні – моменті зв'язку між ними. Тема григоріанського хоралу виступає тут втіленням ідеї завіту, зв'язку між Господом та грішником, то й найважливішими моментами форми мотету стають саме синергічні моменти (композитор навіть перекомпоновує біблійний текст так, що фрагменти, пов'язані з образом надії та звертання як зв'язку опиняються на гранях строф).

Таким чином ідейна ССМ в мотеті значно ускладнюється. У ній з'являється вже три синергічні моменти, що можна порівняти з основними етапами розвитку духу (за теологічним розуміння, так би мовити «Лествиця» духовна):

- каяття як проявлення віри;
- відвернення – надії;
- перебування в праведності – втілення любові та Божественної милості.



Малюнок 2.8. ССМ як ідея у мотеті «De profundis»

Якщо подивитися на мотет взагалі, то присутність в ньому мелодії багато разів повторюваного незмінюваного григоріанського хоралу вказує на застосування логіки ССМ на однорідних тезах. У той же час «надбудова» над хоралом, виразні зміни поліфонічних принципів, виходять з логіки дериваційної системи роботи з С. f..

У цілому можна сказати, що у даному масштабному творі використовується складна комбінаційна ССМ (деривантно-альтерантна по горизонталі; та подоба однорідної по вертикалі).

Таблиця 2.31. ССМ як процес у мотеті «De profundis»

Фактурно-тематичні зв'язки. Каденційний інтервал	А ч.5	В ч.5	С(А') ч.4	А ₂ ч.4	С ₂ ч.5 (в.3)	В ₂ ч.5	А ₃ ч.4	В ₃ ч.5	С ₃ ч.4	А ₄ ч.4
Сценарій моделі	Л (я)		Л		Л (ми)		Л (ми)		Л	
№ строф	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Використання рядків Біблії	1	2	3	4	5	6	7	8	Молитва-закінчення	

2.3.2.5. *O. di Лассо. «Super flumina Babylonis» № 103, 1585, Пс. 136*

В основі 103 /21/ мотету «Super flumina Babylonis» з «Magnum opus musicum» покладено традиційний для літургій текст Пс. 136:1 [19]: «Над річками Вавилонськими, – там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона».

Мабуть, найбільш зручним у даному випадку став вибраний О. Лассо тип композиції з наскрізним імітаційним розвитком, де одна й та ж музична думка, що звучить у кожного голосу – немов би виникає в голові у кожної людини, організується в єдиний потік, загальний стан.

Рядки в мотеті розташовуються наступним чином (за сопрано):

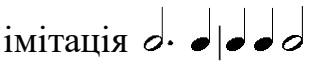
Таблиця 2.32. Росташування каденцій в тексті мотету *Super flumina Babylonis* О. ді Лассо.

Super flumina Babylonis,	↓	illic sedimus, illic sedimus	↓
super flumina Babylonis,	↓	et flevimus,	⇓
Babylonis, Babylonis,	⇓	illic sedimus, illic sedimus	↓
super flumina Babylonis	⇓	et flevimus,	⇓
		dum recordaremur tui, Sion,	⇓
		dum recordaremur tui, Sion.	⇓

Зі схеми видно, що кожен рядок і навіть окремі слова рядків повторюються подібно плачевним текстам. Крім цього, в музиці знаходимо і безліч імітаційних повторень.

Мотет написаний у a^{col} . Причому *initio* всього мотету не відразу дає орієнтир на його ладову основу: починається з реперкуси у тенора, далі в октаву вступає сопрано, і лише зі вступом альту і баса з'являється фіналіс. Однак, розвиток відразу відводить рух до каденції на реперкусі і строфної каденції D^5_3 .

Друга строфа вирішена більш строго, немов відображаючи ситуацію «сиділи ми і плакали». Мелодія в партії сопрано явно виділяється за рахунок уніфікованого ритму нижніх голосів, що створює враження орієнтації на

гомофонний склад. Між сопрано і нижніми голосами виникає своєрідна ритмічна імітація  – illic sedimus («там сиділи ми»). На словах «et flevimus» («і плакали») у верхніх голосах виникають широкі внутрішньоскладові розспіви, що призводять до каденції великої терцквінти на реперкусі.

Завершує всю композицію третій розділ: новий елемент виникає в стретному викладі (2 стрети – строфна і заключна каденції).

Загальне співвідношення каденцій утворює наступний план:

Таблиця 2.33. Структура форми. О. ді Лассо. *Super flumina Babylonis*

						Заключ.=А, тт.40-43		
стф.1=D, тт.16-17			стф.2=A, тт.30-32			стф.3=A, тт.40-43		
рд.1=a, тт.11-12		рд.2=D, тт.16-17	рд.3=E, тт.24-25		рд.4=A, тт.31-32		рд.5=Fd, тт.37	рд.6=A, тт.40-43
прд.=А, тт.6-7	прд.=а, тт.11-12		прд.=F, тт.21-22	прд.=E, тт.24-25	прд.=d, тт.30	прд.=А, тт.31-32		

При цьому в композиції на інтонаційно-тематичному рівні утворюється тричастинна композиція, де крайні частини (1 та 3 строфи) викладені імітаційно, а середня частина гомофонно-поліфонічна, як своєрідна фігура Ноета (думка). Мотет 103 створено у пізній період творчості О. Лассо (1585 р.). У зв'язку з цим в ньому відчувається близькість до тональної музики через форму, що підтверджують й каденційні формули S^6_3 -D-T (т. 17), а також співвідношенням D-G як вторгнення кадансу на межі 1 та 2 строф, ланцюг великих терцквінт у тт. 24-27: E-A-D-G як утворення «золотої секвенції», а у т. 14 виникає послідовність $D^6_5 \rightarrow T^5_3$ (C). Таке «нагнітання» гармонічної подієвості в середньому розділі мотету може сприйматися як риторична фігура Pathoroia – «збудження пристрастей» («сиділи ми і плакали»).

Таким чином, гармонічний амбітус даного мотету широкий і використовує не тільки всі основні співзвуччя, але і шість терцсекст.

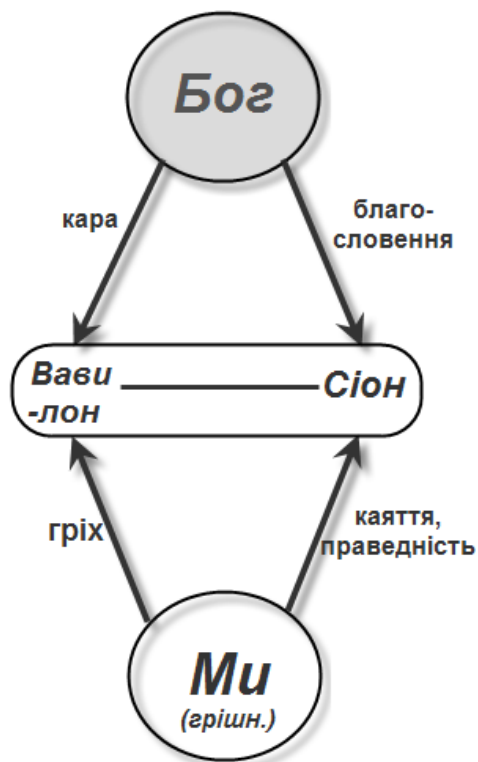
Таблиця 2.34. Гармонічний амбітус. О. ді Лассо. *Super flumina Babylonis*

2	1	0	1	2	3	4
B	F	C	G	D	A	E
B ⁶ ₃	F ⁶ ₃	C ⁶ ₃	G ⁶ ₃	-	[-	-]
-	a ⁶ ₃	e ⁶ ₃	-	-	-	-
-	-	-	-	-		
g	d	A	e			

О. Лассо чітко слідує за текстом. Так, саме два символи Вавилон і Сіон відзначені імітаційної технікою, слова «*Super flumina*» («на річках») він буквально мальовничо передає рух хвиль, об'єднуючи в мелодійних лініях *anabasis* та *catabasis* в одну фігуру. Причому, після *initio* (теми), розвиток постає щоразу іншим, але спільним є дві хвилі розгортання мотиву (див. тенор тт. 2-4).

Отже, СК організація даного поетичного тексту (точніше першого виокремленого з псалму рядка) базується на двох основних образах: народу («Ми») та Господа. Образ народу показаний в процесі наочної дії, однак він не вичерпується цим: згадка про Вавилон додає образу трагічного відтінку (народ згадує про свої гріхи), а про Сіон – відтінок жалю про загублену чистоту душ. Образ Вищого Ідеалу наданий метафорично, немов «з-за куліс», але ж цікавим є те, що про наявність даного образу свідчать ті ж самі слова – Вавилон та Сіон. Однак тепер вони приймають дещо іншого значення: відповідно – кара Господня та Його благословення.

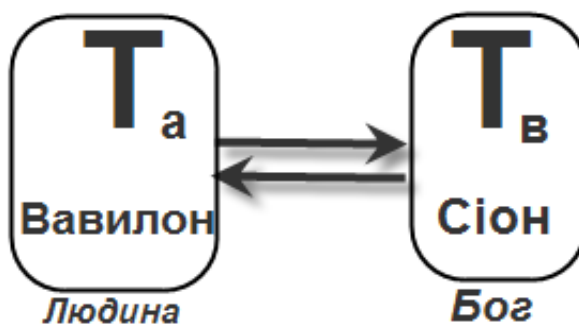
Таким чином, ми ніби маємо два полюси, що синергічно поєднуються у єднальній змістовній зоні (див. Малюнок 2.9).



Малюнок 2.9. ССМ як ідея у псалмі «*Super flumina*»

З точки зору філологічного аналізу, даний рядок представляє собою двочастинну ССМ (див. Малюнок 2.10).

ССМ як процес у псалмі «*Super flumina*»



Малюнок 2.10. ССМ як процес у псалмі «*Super flumina*»

Таблиця 2.35. Схема форми «*Super flumina*»

Т _а	Т _в
«Над річками Вавилонськими, там ми	«коли згадували про Сіона!»

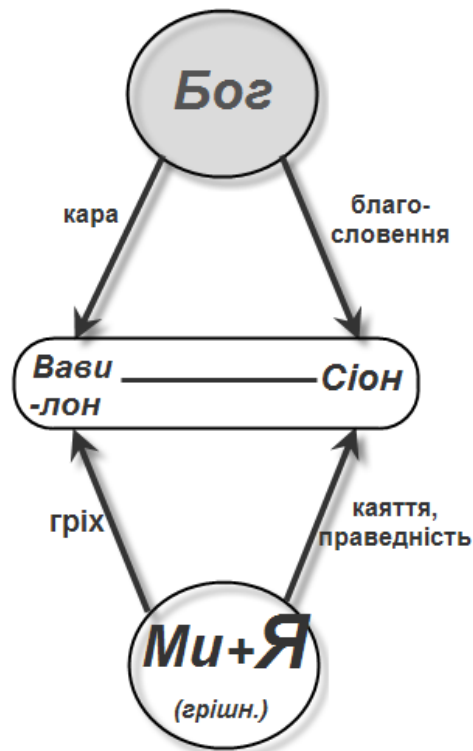
сиділи та й плакали,»	
-----------------------	--

Звернемо увагу на обрані композитором семантичні одиниці поетичного тексту та оперування ними у структурі мотету. Перша його частина «Super flumina Babylonis» – «над річками Вавилонськими» вирішена автором досить цікаво: імітаційні повтори основного наспіву в різних голосах асоціюються не тільки з зображенням течії «рік Вавилону», але й «річками сліз» грішників. Таким чином музика О. Лассо розкриває подвійну семантику тексту псалма: з одного боку течія – символ невідворотності, постійної присутності у житті людини Вищого Розуму, з іншого – розуміння своєї гріховності. Але ж є ще додаткова грань – зображальний момент, пейзажна замальовка. На наш погляд, цей невеличкий розділ в цілому можна віднести до образу людини (а точніше до образу «Ми»), а образ Божий наданий тут приховано.

Далі О. Лассо акцентує увагу на складовій «Я» в загальному образі людства, тобто залишаючись у християнській традиції, він поглиблює семантику цього рядка (у поетичному тексті вживається тільки займенник «ми»). Слід зазначити, що даний фрагмент завершується пікардійською терцією, яка ніби передбачає світле, мажорне завершення мотету. На наш погляд, дане «просвітлення» асоціюється зі спогадами про втрачене благословення та надією на порятунок, тобто музична семантика деякою мірою передує тут поетичній (слово «Сіон» ще не з'являлось).

Завершує мотет епізод, у якому вперше з'являється слово «Сіон». Зазначимо, що, вочевидь, розуміючи кару та благословення («Вавилон» та «Сіон») як дії однієї «Господньої руки», О. Лассо супроводжує дані слова подібними каденційними мотивами, які відрізняються лише ладовим нахилом. Остання мажорна терція, ще раз нагадує про всепрощення.

ССМ музичного тексту у її ідейній природі можна зобразити наступним чином (див. Малюнок 2.11).



Малюнок 2.11. ССМ як ідея у мотеті «Super flumina»

Становлення ж ССМ виливається у тристрофну структуру, логіка якої може бути відображена у наступній схемі (Малюнок 2.12).



Малюнок 2.12. ССМ як процес у мотеті «Super flumina»

Як ми бачимо, у цій невеличкій хоровій мініатюрі О. Лассо, як справжній майстер та віруюча людина, зміг показати найглибшу християнську ідею – спасіння через каяття.

2.3.2.6. О. ді Лассо. «Miserere mei, Domine» № 106, 1585, Пс. 50

Мотет «Miserere mei, Domine» № 106 /22/ має в основі текст лише вступного вірша (в. 3), де сконцентровано основний зміст 50 псалма. Якщо

розглянутий вище псалом «Super flumina Babylonis» можна назвати плачем общинним, то текст в основі даного мотету – це зразок індивідуального плачу (за класифікацією Г. Гункеля). Однак, О. Лассо інакше трактує рядки Писання: він вводить в музичний текст елементи імітації і поділяє хорові партії попарно, подібно до антифонної псалмодії, що, при оповіді від однієї особи в поетичному тексті псалма, надає музичному звучанню риси общинного плачу (в мотеті). Тобто змістовний рівень літературного тексту коригується композитором мовними властивостями музики. Вочевидь композитор використовує цей прийом, добре знаючись на поетичному тексті 50 псалма, який завершується проханням про благословення для всього народу. Можливо й тому, що О. Лассо створює «музичний конспект» всього псалму, він скорочує змістовно дубльовані висловлення (виключає слова «і з великого милосердя Свого»).

Вірш ділиться О. Лассо на три рядки, які доволі чітко відокремлені один від одного каденціями.

Таблиця 2.36. Схема структури тексту та каденцій О. ді Лассо. *Miserere mei, Domine*

1 :Miserere mei,: Domine, ♪	Помилуй мене, <i>Господи</i> ,
2 :secundum magnam: misericordiam tuam; ♪	з великої милости Твоєї,
3 :dele, Domine,: :unuquiatem meam: ♪	загладь, <i>Господи</i> , беззаконня мої!

Кожен рядок засновано на новому мотиві (принцип мотетної композиції). Звернення «Miserere mei, Domine» і «dele, Domine» виокремлені фактурно і тематично. Перший рядок засновано на двох мотивах (initio та його варіанті):

Нотний приклад 2.12. *Initio 1^a*.
О. ді Лассо. *Miserere mei, Domine*

Mi - se - re - re me - i, Do[mine]

Нотний приклад 2.13. *Initio 1^b*.
О. ді Лассо. *Miserere mei, Domine*

Mi - se - re - re me - i, Do - mi - ne

Виникаючи в порядку А-В-Т-S в хорових партіях у кварто-квінтовому співвідношенні, ці два мотиви утворюють стрету. Таким чином, даний мотет можна віднести до кількох типів композиції: 1) імітаційно-остинатних форм, витриманих подібно до ізоритмічних мотетів та 2) імітаційно-строфічних форм з використанням кварто-квінтових співвідношень голосів.

Другий рядок «*secundum magnam, misericordiam tuam*», що говорить про «велику милість», побудований на послідовному розвитку нового мотиву. У басу виникає фігура повторення *gradatio* («масштаб, величина» – повторення із зсувом за висотою, на зразок секвенції), що немов заміняє пропущений рядок літературного тексту «і з великого милосердя Свого».

Мотив «*dele, Domine*» можна виявити, перетворивши *initio 1b* в ракоході та оберненні. Він звучить у пар голосів, розділених регістрово: Т-В, А-S. Організовується рух у вигляді подвійного канону, де ріспоста повторює три відділи з контрапунктичними перестановками голосів. Перші два відділи канону моноритмічні у парах голосів, третій же ускладнюється за рахунок імітації. Розвиваючи дану думку у теологічному контексті, можна пояснити даний прийом спробою композитора надати музичний еквівалент такого складного образу, як образ Божий, у одній з його характеристик – Єдиний.

Вихід з канону й організація нового етапу розвитку музичного матеріалу побудовані на перетворенні мотиву третього відділу та продовженні імітаційного викладу. Причому новий мотив «четвертого рядка» (23 т.), що звучить в тривалій стретній октавній імітації, є ніщо інше, як скорочений варіант *initio 1a*, і протягом останнього розділу постає в чотирьох різних видах.

Гармонічний амбітус A^{col} мотету багатий, здебільшого звернений убік дієзних сигнатур – до «просвітлених» тонів (див. Таблиця 2.37).

Таблиця 2.37. Гармонічний амбітус. О. ді Лассо. *Miserere mei, Domine*

2	1	0	1	2	3	4
-	F	C	G	D	A	E
-	F ⁶ ₃	-	G ⁶ ₃	-	-	-
-	a ⁶ ₃	e ⁶ ₃	h ⁶ ₃	-	cis ⁶ ₃	gis ⁶ ₃
-	-	-	-	-	-	-
-	d	a	e	-	-	-

Надія на прощення передана О. Лассо незвично – мотет завершується зупинкою на терцквінті реперкуси (*morendo, diminuendo*), грішник, що кається завмирає в очікуванні, але слухач так і не дізнається відповіді.

За змістом тексту цей псалом асоціюється з рядками із традиційної заключної частини меси – «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Miserere nobis*», що акцентують момент каяття з уст багатьох грішників.

2.3.2.7. О. ді Лассо. «*Domine, labia mea aperies*» № 120, 1585, Пс. 50

Малий за масштабами мотет «*Domine, labia mea aperies*» № 120 /23/ є музичним втіленням одного вірша з Пс. 50:17. Та, якщо мотет «*Miserere me, Domine*» у повній мірі відображує основну семантичну направленість 50-го псалму, то ця невелика композиція для 4-голосного складу розвиває виокремлений з нього мотив прославлення.

Форма мотету являє собою одну кількарядкову строфу. Активний імітаційний розвиток основних музичних думок-тем породжує множинність піврядкових та внутрішньорядкових каденцій. Загальна схема каденцій наступна:

Таблиця 2.38. Схема розташування каденцій. О. ді Лассо. *Domine, labia mea aperies*

Domine, ↓	тт. 1-5 C	Господи,
labia mea aperies ↓	тт. 6-11 C	відкрій мої уста,
et os meum ↓	тт. 12-16 D	і язик мій
: annuntiabit : ↓ ↓ ↓	тт. 17-22 DD d	звістить
: laudem tuam : ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	тт. 22-34 d, F, C, F, a, d, C, a, a, a, a	Тобі хвалу.
: laudem tuam : ♯	тт. 34-37 C	Тобі хвалу

ССМ цього мотету відповідає найбільш простій загальній схемі псалмів, з представленими двома семантичними полюсами і взаємоспрямованості їх дій:



Малюнок 2.13. ССМ як ідея у мотеті «Domine, labia mea aperies»

Причому О. Лассо акцентує увагу саме на процесі хваління, значно збільшуючи цей розділ за допомогою повторів та імітацій парними голосами.

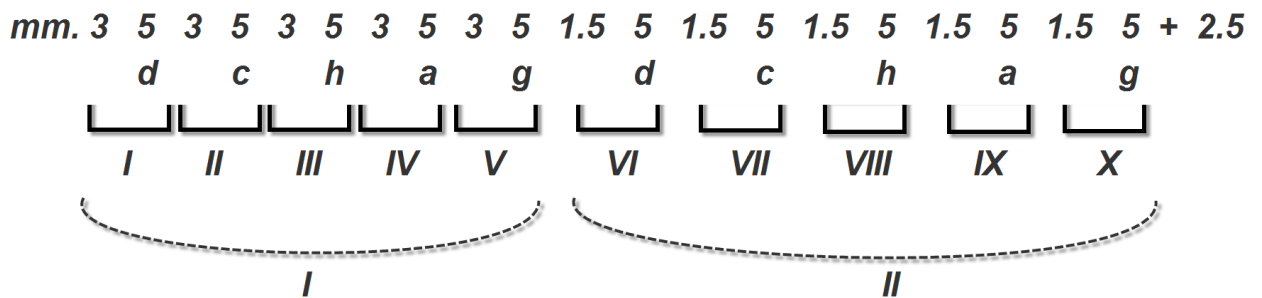
2.3.2.8. О. ді Лассо. «Congregati sunt inimici nostri» № 289, 1597?, Пс. 67

Мотет «Congregati sunt inimici nostri» № 289 /40/ написаний для п'ятиголосого мішаного хору. В його основі О. Лассо поклав два тексти: один рядок з Пс. 67:31 та близький за змістом текст одного з хоралів, що іноді виступає як *cantus firmus*.

Текстовою особливістю даного мотету є те, що О. Лассо міняє місцями тексти: слова с. f. «Congregati sunt inimici nostri ...» – звучить у всіх голосах як основний; а текст з Псалтиря (переклад з грецької) «dissipa gentes quae bella volunt», переміщується в с. f. розглянутого мотету. Тобто, О. Лассо відновлює статус с. f., у якому за правилами політекстових мотетів у хоралі виражена основна думка твору, а інші голоси-тексти – роз'яснюють його зміст. Таким чином, текст псалму – «розпорош ті народи, що воєн бажають!»

– треба розуміти як основу мотету, а текст хоралу – «**Наші вороги** зібралися разом і славляться своєю могутністю; **Зломи їх силу, Господи, і розпороши** їх, щоб вони пізнали, що нема іншого, хто воює за нас, крім Тебе, Боже наш; розжени їх силою Твоєю і знищи їх, захиснику наш, Господи»⁵³ – як допоміжний, роз'яснювальний текст, що спирається на ті ж поняття. Крім того, даний текст являє собою рідкісний приклад використання псалма-прокляття у церковній музиці.

О. Лассо доволі символічно відбудовує форму цього мотету. Його композиційною особливістю є повторення мелодії хоралу на новій висоті. З кожним своїм проведенням тон наспіву спускається на один ступінь, утворюючи дві хвилі *catabasis* на ладово-композиційному рівні. Схема форми (див. Малюнок 2.14).



Малюнок 2.14. Схема форми. О. ді Лассо. «*Congregati sunt inimici nostri*»

Як зазначає Т. Дубравська, у даному мотеті: «усередині першої малої структурної одиниці – співвідношення за принципом золотого поділу (3:5). Усередині першої укрупненої структурної одиниці – аналогічне (15:25). Між першими членами малих структурних одиниць I та II групи утворюється співвідношення 2:1» [26, с. 132].

Як і в інших мотетах, О. Лассо доповнює зміст псалмового тексту музичними фігурами, більшість з яких засновані на ладо-мелодичних та фонічних особливостях. Слова «*in virtute sua*» («у хоробрості своїй») автор

⁵³ Латинський текст хоралу: «*Congregati sunt inimici nostril et gloriantur in virtute sua; contere fortituinem illorum, Domine, et disperge illos, ut cognoscant, quia non est alius, qui pgnnet pro nobis, nisi tu, Deus noster\$ disperde illos in virtute tua et destrue eos, protector noster, Domine.*»

мотету підкреслює характерним мелодичним зворотом у баса з висхідними квартою та октавою, а згодом, можливо навіть з гумором, у цій строфі подає каденцію з еліптичним закінченням, тим самим нівелюючи зміст щойно проспіваних слів. Фраза «et destrue eos» («і знищ їх») супроводжується використанням низхідного малосекундового допоміжного ходу з пунктирним ритмом у всіх голосах, що призводить до появи багатьох акцидентних змін, неспокійного руху у ладі. Подібний образ прохання про покарання у двох наступних строфах – «contere fortituum illorum, Domine» – та «et disperge illos» – та далі, показаний через нестабільність каденційних зворотів, через нечітку ритміку, появу перелічення.

Крім того, саме на словах де згадується Господь, образ Бога зображується у більш стабільних мелодичних структурах, які виникають як музичні коментарі, уточнення до слів «qui pugnet pro vobis» – у доволі тривалому ході catabasis. Слова ж неймовірно красивої, спокійної, врівноваженої заключної каденції «protector noster» («Захиснику наш») відмічені рівним ритмічним та мелодичним рухом:

Нотний приклад 2.14. О. ді Лассо. *Congregati sunt inimici nostri*. Заключна каденція

vo - lunt. rit. mor.

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Bassus

pro - tec - tor no - ster, Do - mi - ne.

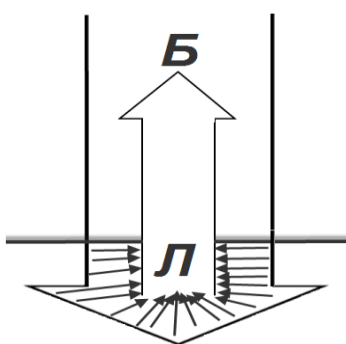
Низхідний рух *catabasis*, що виникає не лише у мелодичних зворотах голосів, але й на рівні усієї композиції, може трактуватися у декількох сенсах: по-перше, як проявлення сили Бога до ворогів (подібну використання ми зустрічаємо пізніше у багатьох творах Й. С. Баха); та як показ направлення дії «зломи» у низ, а розірваність хоральної мелодії *s. f.* – «розпорощ». Крім того, *s. f.* звучить не у тенора, а в кантуса (сопрано), що немов тяжіє над усією фактурою із вказівкою *Cantus firmus sempre forte*.

2.3.2.9. О. ді Лассо. «*Multae tribulationes*» № 389, 1604?, Пс. 33 і Лк. 21:19

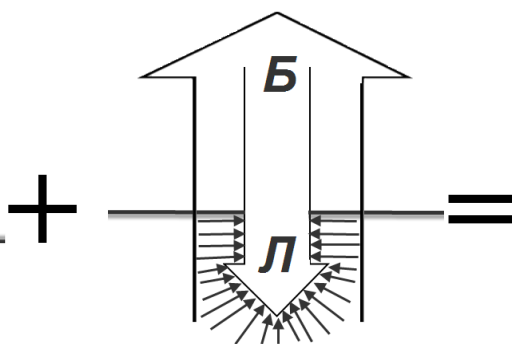
Для мотету «*Multae tribulationes*» №386 /41/ О. Лассо обирає два тексти:

- 1) поетико-музичний: григоріанський хорал «*in patientia vestra possidebitis animas vestras*» («Терпеливістю вашою душі свої ви здобудете» [Лк 21:19]);
- 2) поетичний: «*multae tribulationes justorum, et de his omnibus liberavit eos Dominus*» («Багато лихого для праведного, та його визволяє Господь з них усіх» [Пс. 33:20]), що також існує як текст григоріанських хоралів.

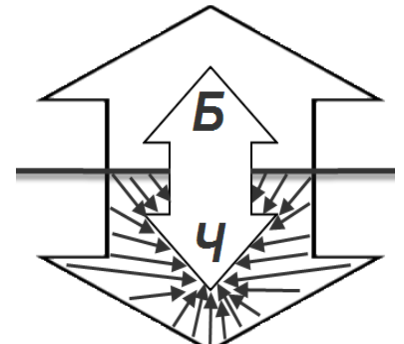
Обрані композитором тексти мають різноспрямовані ідейні ССМ. Перша – відображає слова Христа з Євангелії та показує дію людини; друга – навпаки, відображає слова псалмоспівця, та говорить про дію Бога (див. Малюнок 2.15, Малюнок 2.16, Малюнок 2.17).



Малюнок 2.15. ССМ як ідея *s. f.*

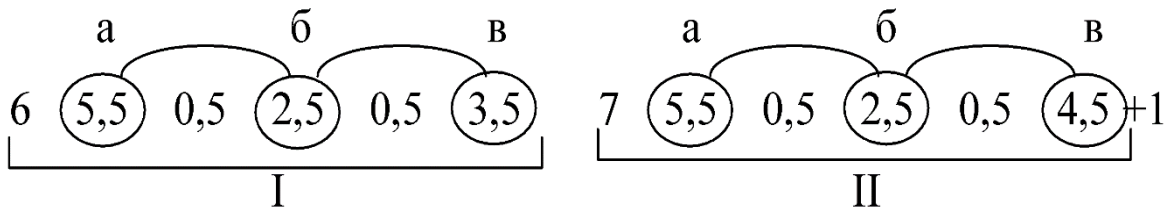


Малюнок 2.16. ССМ як ідея псалма



Малюнок 2.17. ССМ як ідея мотету

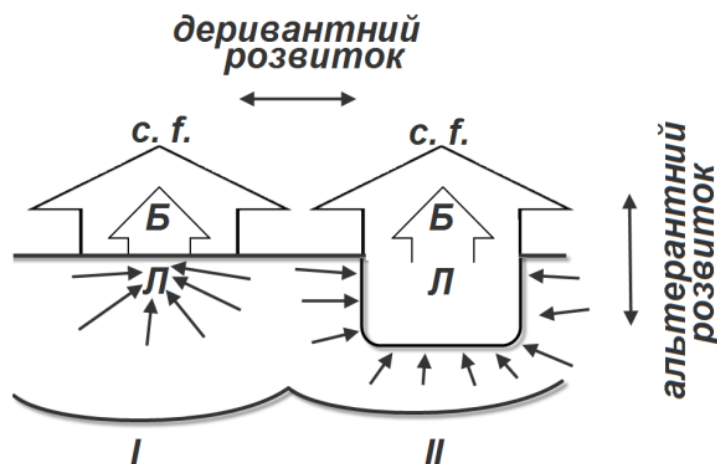
Обидва тексти є самостійними тезами, що піддаються розвитку як окремо, так і у взаємодії між собою, вибудовуючи доволі складну та виважену конструкцію форми. В мотеті с. f. складається з трьох фраз, розділених паузами. Крім того, є вступ та інтермедія. Схема форми приймає наступний вигляд:



Малюнок 2.18. Схема форми. О. ді Лассо. «*Multae tribulationes*»

«Усередині першої структурної одиниці – співвідношення золотого перетину (11,5:7), те саме – всередині другий (12,5:8), між структурними одиницями (I та II) – приблизна рівність» [27, с. 133].

С. f. традиційно звучить в партії другого тенора в A^{col} ладу, своїм плавним рухом і стійкістю ритму створює образ Утішителя («Терпеливістю вашою душі свої ви здобудете»). Голоси, які оточують його фактурно, розкривають основний текст псалма «Багато скорбот у праведника».



Малюнок 2.19. ССМ як процес мотету. О. ді Лассо. «*Multae tribulationes*»

Каденції контрапунктуючих голосів постійно випереджають хорал на одну долю. Взаємодія с. f. та імітаційно розвиваючих матеріал голосів, відображене у їх образному протиріччі, підкреслене і поліладовістю

(загальний лад мотету D^{dor} , хоралу A^{col}), і навмисним зіставленням діатонічності в хоралі та хроматизмів, гармонічної варіантності в інших голосах.

Таблиця 2.39. Гармонічний амбітус. О. ді Лассо. «*Multae tribulationes*»

2	1	0	1	2	3	4
B	F	C	G	D	A	E
-	-	-	-	-	[-	-]
$d^{6>}_3$	a^6_3	e^6_3	-	fis^6_3	cis^6_3	-
-	-	$a^{6<}_3$	-	-		
g	d	a	e			

17 конкордів

Гармонічний амбітус доволі широкий і займає весь можливий «діапазон», як у бік бемольних, так і у бік дієзних сигнатур. Велика частина співзвуч виникає в першій строфі та на початку другої строфи, де мова йде про «скорботи». На словах «*liberavit eos Dominus*» («позбавить Господь») виникає низхідна мелодійна фігура (*catabasis*) і гармонічний розвиток приймає більш спокійний вигляд, задовольняючись кількома конкордами, приводить до співзвуччя з пікардійською терцією.

Таблиця 2.40. Схема розташування каденцій в тексті. О. ді Лассо. «*Multae tribulationes*»

||: multae ||: tribulationes :|| justorum :|| ↓G ↓a ↓G ↓a ↓G
et de his omnibus ↓A

2.3.3. Псалтир у хорovій творчості Дж. П. Палестріни

В епіцентрі обговорення ролі музики в католицькому богослужінні та загрози багатоголосному складу опинилась творчість Джованні П'єрлуїджі да Палестріни та композиторів римської школи. Музика римської школи вважалась сучасниками та наступниками «консервативною», і багато в чому була інспірована етико-естетичним каноном, що задана Тридентським собором.

Особливості стилю *Stile antico* або *Prima pratica*⁵⁴, як стилю Палестріни та інших композиторів раннього бароко, був кодифікований Джозеффо Царліно як контрастуючого до *Stile moderno* або *Seconda pratica* (до якого відносили творчість венеційців, неаполітанців тощо). Якщо спершу це стосувалось тільки специфіки використання (підготовки та розв'язання) дисонансів, то пізніше зауважували і інші параметри – уникання відверто інструментального тематизму і фактури, широкого орнаментування; використання переважного хорового складу а *cappella*.

Творчість Дж. П. да Палестріни та композиторів римської школи є продовжувачами традиції франко-фламандців. Проте, вони чітко впорядковують фонічні співвідношення між голосами та відмовляються від політекстовості.

Повне видання творів Дж. П. да Палестріни («*Opera omnia Ioannis Petraloysii Praenestini*») вийшло протягом 1862-1907 років у лейпцизькому видавництві Breitkopf & Härtel у 33 томах. Музика композиторів Римської школи складалася, перш за все, на латинські традиційні тексти ординарія та проприя меси або офіція (антифони, гімни, респонсорії та інші) – біблійні, а також молитвослівні або віршовані парафрази Св. Писання. Текстовою основою для мотетів Дж. П. да Палестріни стали чотири залишені Тридентським собором секвенції, гімни Амвросія Медіоланського, Томи Аквінського, псалми, Пісня пісень (окремий 4 том мотетного зібрання), тексти з Євангелій, Дій апостолів, 1 послання до Коринтян, а також пророчих книг Даниїла, Ісаї, Плачу Єремії тощо.

Більшість мотетів було видано ще за життя композитора у декількох томах:

- «*Motecta festorum totius anni*», 4-голосні, Дж. Берічі (J. Verichi), Рим, 1563, 36 мотетів; перевидання Ал. Гардано, 1571 та 1590;

⁵⁴ Вважається, що цей термін ввели брати-композитори Клаудіо та Джуліо Монтеверді.

- «Motettarum liber primus», 5–7-голосні, спадкоємці Доріко, (Dorico), Рим, 1569, 33 мотети;
- «Motettarum liber secundus», 5,6,8-голосні, Джироламо Скотто (Girolamo Scotto), Венеція, 1572, 29 мотетів;
- «Motettarum liber tertius», 5,6,8-голосні, Дж. Скотто, Венеція, 1575, 33 мотети;
- «Motettarum liber quartus», 5-голосні, Алесандро Гардано (Alessandro Gardano), Рим, 1584, 29 мотетів;
- «Motettarum liber quintus», 5-голосні, Ал. Гардано, Рим, 1584, 21 мотет;

Пізніше були перевидані кілька разів у 1571-1622 у чотирьох книгах «Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum ... quaternis vocibus», Антоніо Гардано (Antonio Gardano) Венеції.

Тексти Псалтиря широко представлені у цій колекції. У зв'язку з тим, що в українському музикознавстві немає в обігу цих творів, бо увага дослідників сконцентрована на Месі п. Марчелло (месех) [172] та мотетному томі (4) на слова Пісні пісень [139; 80], ми перерахуємо їх з вказанням на текстове першоджерело.

Таблиця 2.41. Псалмові мотети з «Motettorum liber». Дж. П. да Палестріни

Мотет	Псалом в основі	Кількість голосів	Том у повному зібранні
Ad Dominum cum tribularer. Sagittae potentis	Пс. 120:1-3	4	5
Ad te levavi oculos meos. Miserere nostri Domine	Пс.122:1-2,3-4	4	5
Confitemini Domino	Пс. 117:1 та Alleluia	4	5
Dies sanctificatus	Пс.117:24	4	5
Ecce nunc benedicite Dominum	Пс. 134	4	(дві версії) 5 та 7
Fundamenta ejus. Numquid Sion dicet	Пс. 87	4	5
Haec dies quam fecit	Пс. 107:1-3; 118:1-2, 24	4	5
Sicut cervus desiderat. Sitivit anima mea	Пс. 41:1; 2-3	4	5
Super flumina Babylonis	Пс. 136	4	5
Exsultate Deo	Пс. 80:2-4	5	4
Jubilate Deo, omnis terra. Laudate nomen ejus	Пс. 99	5	3
Memor esto verbi tui servo tuo	Пс. 119	5	2
Cantabo Domino in vita mea. Deficiant peccatores	Пс. 103:33-34	6	2

Haec dies, quam fecit Dominus	Пс. 107:1-3, 118:1-2, 24	6	3
Judica me, Deus, et discerne	Пс. 43	6	3
Tribularer si nescirem. Secundum multitudinem dolorum	переспів Пс. 50, в обох частинах доданий рядок «Miserere mei Deus» у Sextus (Altus II).	6	2
Viri Galilaei quid statis. Ascendit Deus in jubilatione	1 частина Дії 1:11; 2 частина на Пс. 46:5; 102:19а	6	1
Domine in virtute tua. Magna est gloria ejus	Пс. 20:1-8	8	2
Haec dies, quam fecit Dominus	Пс. 107:1-3, 118:1-2, 24	8	7
Jubilare Deo	Пс. 99	8	3
Laudate Dominum omnes gentes	Пс. 116	8	2
Laudate pueri Dominum. Quis sicut Dominus Deus	Пс. 112	8	2
Ecce nunc benedicite Dominum	Пс. 133	12	7

Особливу групу складають багатоголосні (від 8 до 12 голосів) мотети Палестріни, які наближаються до звучання двоголосих композицій венеційських майстрів. Більшість цих творів ґрунтується на простому принципі чергування двох хорів. Н. Симакова наводить як приклад, такі мотети як «Lauda Sion Salvatorem» та «Veni sancte Spiritus», що будуються за принципом, де спільне звучання усіх голосів хору майже відсутнє, або з'являється в завершальному розділі після чергування викладання музичного матеріалу в різних групах хору [167, с. 87].

До 26 тому разом з літаніями увійшло чотири 12-голосні твори з жанровим визначенням «псалом» з рукописних джерел:

Таблиця 2.42. Псалми-мотети Дж. П. да Палестріни

Ad te levavi oculos meos	Пс. 122(123)	12	26
Beati omnes, qui timent Dominum	Пс. 127(128)	12	26
Domine, quis habitabit	Пс. 14(15)	12	26
Jubilare Deo omnis terra. Laudate nomen ejus	Пс. 99(100)	12	26

Майже всі 68 п'ятиголосих оферторіїв, опубліковані в 9 томі, написані на вибрані вірші Псалтирі з Вульгати. Перша їх публікація відбулась 1593 року Франческо Коаттіно (Francesco Coattino) у Римі двома томами «Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem»⁵⁵.

⁵⁵ «Оферторій року відповідно до звичаю Священної Римської Церкви».

Книги містили по 40 та 28 оферторійів на 5 голосів на всі неділі та великі свята церковного року. Перевидані посмертно у 1596 у Венеції Анджело Гардано (Angelo Gardano), а окремі твори можна зустріти у багатьох мультиавторських збірках «Sacrae symphoniae» від різних видавців.

Таблиця 2.43. Оферторії на тексти псалмів Дж. П. да Палестріни

Ad te, Domine, levavi	Пс. 24:1-2а
Afferentur regi virgines	Пс. 44:15-16
Anima nostra sicut	Пс. 123:7
Ascendit Deus in jubilatione	Пс. 46:6; 102:19а
Benedicam Dominum	Пс. 15:7-8
Benedicite gentes	Пс. 65:8-9, 20
Benedictus Domine	Пс. 118:12-13
Benedixisti Domine	Пс. 84:2-3
Bonum est confiteri	Пс.91:2
Confessio et pulchritudo	Пс. 95:6
Confirma hoc Deus	Пс. 67:29-30
Confitebor tibi Domine	Пс. 118:7, 17, 25б
Confitebuntur coeli	Пс. 88:6
Constitues eos principes	Пс. 44:17б-18а
De profundis	Пс.129:1-2
Deus tu convertens	Пс. 84:7-8
Deus, Deus meus ad te	Пс. 62:24
Dextera domini fecit	Пс. 117:16-17
Diffusa est gratia	Пс.44:3
Domine convertere	Пс. 6:4
Domine Deus, in simplicitate	текст псалму записаного у 1 Книзі Хронік 29:17-18
Domine in auxilium	Пс.39:14б-15
Exaltabo te Domine	Пс. 29:2-3
Expectans expectavi	Пс. 39:2, 3а, 4
Illumina oculos meos	Пс. 12:4б-5а
Immittet angelus	Пс. 33:8-9
Improperium expectavit	Пс. 68:21-22
In omnem terram exivit	Пс. 18:5
In te speravi	Пс. 30:15-16
Inveni David	Пс. 88:21-22
Jubilate Deo omnis	Пс. 99:2-3а
Jubilate Deo universa	Пс. 65:1-2, 1б
Justitiae Domine rectae	Пс. 18:9а, 11б-12а; (дві версії)
Justus ut palma	Пс. 91:13, 3, 14, 2; (дві версії)
Laetamini in Domino	Пс. 31:11
Lauda anima mea	Пс. 145:2
Laudate Dominum quia	Пс. 134:3, 6
Meditabor in mandatis	Пс. 118:47-48а
Mihi autem nimis	Пс. 138:17
Perfice gressus meos	Пс. 16:5, 6б, 7
Populum humilem	Пс. 17:28,32
Reges Tharsis et insulae	Пс. 71:10-11
Scapulis suis	Пс. 90:4-5
Si ambulavero	Пс. 137:7
Sperent in te omnes	Пс. 9:11, 12а, 13б
Super flumina Babylonis	Пс. 136:1; (дві версії)
Terra tremuit	Пс. 75:9-10
Tui sunt coeli	Пс. 88:12, 15а
Veritas mea	Пс. 88:25

У збірнику композиції «Cantiones sacrae»⁵⁶ (том 30, зібраний з різних списків):

Таблиця 2.44. Псалмові композиції з «Cantiones sacrae». Дж. П. да Палестріни

Plumina oculos (канон на три голоси)	Пс. 12:46-5а
Laudate Dominum in sanctis eius (8-голосий мотет)	Пс. 150
Miserere mei, Deus (чотириголосна псалмодія)	Пс. 50

Дж. П. да Палестріна звертається до тексту псалма 99(100) кілька раз протягом творчої діяльності. Мотети на 5, 8, 12 голосів та п'ятиголосий оферторій «Jubilate Deo omnis».

2.3.3.1. *Jubilate Deo omnis terra, 1593, Offertorium, IGP 441*

Оферторій «Jubilate Deo omnis terra», виконувався у восьму неділю після Богоявлення. Текст Пс. 99(100):2-3а в оферторії дещо змінений:

Таблиця 2.45. Схема розташування каденцій в тексті. Дж. Палестріна.
Jubilate Deo omnis terra, 1593, Offertorium

Jubilate Deo, omnis terra; ♪
servite Domino in lætitia. ♪
Intrate in conspectu eius in exsultatione, ♪
quia Dominus ipse est Deus. ♪

Радуйся в Бозі, вся земле;
служить Господу в радості.
Увійдіть у його присутність у радості,
бо сам Господь є Бог.

Поліфонічна п'ятиголоса мініатюра звучить трохи більше двох хвилин складена з кількох імітаційних хвиль-рядків. З ініціального мотиву розгортається ледь не вся партитура. Вперше пройшовши у Cantus, цей мотив починає свої трансформації і в імітаціях інших голосів – респости одразу дають інвертований варіант початкового мотиву (див. червоні позначки у Нотний приклад 2.15), і в самому кантусі – рух по опорних тонах e-g-a-h-e мелізматизується, обігрується ритмічно тощо (див. зелені позначки у Нотний приклад 2.15). Вступ голосів низхідний як і інвертований ініціальний мотив: C-A-T-V-Q.

⁵⁶ «Духовні пісні».

Другий рядок звучить із застосуванням вертикально-рухомого контрапункту до два піврядка «servite Domino» – низхідний рух у парі голосів; та «in lætitia» – швидкий гамоподібний мотив вгору, що протиставляються один одному. Подібний прийоми імітування та мотиви є і на «Intrate», і на «in exsultatione». А от останній рядок «quia Dominus» повертає ініціальний мотив (Cantus) та мотив «servite Domino» і на їх сплаві звучить заключна каденція.

Прозорість і легкість фактури, стрункість форми цього offertoрія створює хвалітний настрій, навіть попри основний лад E^{phrig} .

Нотний приклад 2.15. Дж. П. да Палестрина. *Offertorium. Jubilate Deo omnis terra.*

Musical score for the first system, showing five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are: Ju - bi - la - te De - o om - nis ter - ra, ju - bi - la - te De -

Musical score for the second system, starting at measure 7. The lyrics are: o om - nis ter - ra, om - nis ter - ra, ju - bi - la - te De - o om - nis ter - o om - nis ter - ra, ju - bi - la - te De - o om - nis ter -

2.3.3.2. *Jubilate Deo omnis terra, 1575, восьмиголосий мотет, IGP 186*

Мотет для двох чотириголосих хорів (№33) переслідує ефект луни. Перший рядок «*Jubilate Deo*» починає урочисте звучання в тиші, а отже перше відлуння другого хору звучить як точний повтор, на яке одразу ж накладається «*omnis terra*» і відбувається спільне кадансування.

Кожна наступна фраза повторюється, проте вже не точно, а з інтонаційними змінами в голосах та/або транспозицією матеріалу, а також «відлуння» відтворює тільки закінчення фраз.

У рядку «*Scitote quoniam*» ініціатива пропости переходить до другого хору, а з «*atria ejus in hymnis*» повертається до першого. Таким чином, за допомогою фактурних та синтаксичних засобів формується умовна тричастинна форма.

Другий розділ мотету складає доксологія «*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto!..*», який супроводжується традиційним перемиканням з імперфектного дводольного метру на перфектний тридольний як більш урочистий і досконалий. В доксології пропадає ефект відлуння, а фактурна набуває антифонного звучання. Текст між переключками хорів не повторюється до генеральної каденції.

Для передачі славильної ситуації Дж. П. да Палестріна обирає і відповідний етос ладу – вишуканий і урочистий – D^{dor} , що підкреслюється і кварто-квінтовым підпорядкуванням піврядкових каденції – переважно A-D.

Кварто-квінтові співвідношення зустрічаються і у вступі імітуючих голосів. Н. Симакова [168] вбачає у цьому етап формування майбутньої фуґи з тональною та реальною відповіддю, адже у поданні та розвитку музичного матеріалу у творах Палестріни, подібно до його попередників, широко використовуються кварто-квінтові імітації з двома видами «відповідей», пов'язаними з практикою відношення ладів – основного і гіполада (що пояснює заміну V ступеня на I).

У цьому мотеті помітна тяглість прийомів від нідерландської школи особливо у фактурно-синтаксичній роботі з матеріалом, проте фонічна

сторона набагато світліша через дотримання принципів використання дисонансів, а в роботі з мелодикою композитор прагне до поступового розгортання, мелодичного зв'язку мотивів. Проте, у Дж. П. да Палестріни ми не зустрінемо великих контрастів як у його сучасника О. Лассо (на що звернув увагу і Л. Локвуд [19]). Наприклад, навіть при використанні зациклених ритмічно-інтонаційних мотивів (як у Жоскена Дебре) в останній каденції першого розділу (див. Нотний приклад 2.16), звучать правильні розв'язання затриманих кварт до терцій у терцквінтових співзвуччях.

Нотний приклад 2.16. Дж. П. да Палестріна. *Jubilate Deo omnis terra*, восьмиголосий мотет. Заключна каденція першого розділу.

ge-nera-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - - jus e - -
 ge-nera-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - -
 ge-nera-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas
 ge-nera-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - - jus e - -
 et ge-nera-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - -
 et gene-ra-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - -
 et ge-nera-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - -
 et ge-nera-ti o-nem ve-ri-tas e - - jus ve-ri-tas e - -

2.3.3.3. Дж. П. да Палестріна, «*Jubilate Deo, omnis terra*». 1575,
 п'ятиголосий, IGP 185

П'ятиголоса інтерпретація озвучує весь текст псалму та доксологію як і у восьмиголосій версії. Проте, композитор розподіляє текст на дві частини:

1. Пс. 99(100):1-4а, «*Jubilate Deo, omnis terra*», А^{aeol.};

2. Пс. 99(100):46-5, «Laudate nomen ejus» та доксологія «Gloria Patri», D^{dor}.

Цей мотет створено як суто імітаційну форму. Дж. П. да Палестріна не використовує ту ані ефекту відлуння, ані антифонних чи респонсорних перекличок. Починається мотет поступовим низхідним вступом голосів простої імітації: С-А-Т-Q-В. Всі межі каденційних зон максимально згладжені накладанням мотивів наступного рядка. Щільність фактури майже постійно зберігається, в окремих епізодах вимикаються окремі голоси, проте завжди лишається звучання триголосся.

Переключення на тридольний метр, гомофонну фактуру є в кінці обох частин (див. Нотний приклад 2.17 та Нотний приклад 2.18), що підкреслює їх зв'язок. Крім того, подібний і ритмічний малюнок початкових мотивів «урочистих» частин.

Нотний приклад 2.17. Дж. П. да Палестріна. Jubilate Deo. П'ятиголосий мотет. Початок заключний рядок 1 частини.

The image shows a musical score for five voices in 3/2 time. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The lyrics are: a - tri - a e - jus in hy - - - mnis, con - fi - te - mi - ni il - - li. The music is a five-part setting of a psalm, with each voice part having its own line of music. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Нотний приклад 2.18. Дж. П. да Палестріна. *Jubilate Deo*. П'ятиголосий мотет.
2 частина. Доксологія

Glo-ri-a pa-tri et fi-li-o

Glo-ri-a patri et fi-li-o.....

Glo-ri-a pa-tri et fi-li-o et

Glo-ri-a pa-tri et

Glo-ri-a pa-tri et

Композитор так організовує голосоведення, що часто контрапунктують групи голосів, які вступають з невеликою ритмічною різницею, але в середині фрази синхронізуються. Наприклад, на початку 2 частини чітко чути дві групи з трьох верхніх та двох нижніх голосів (див. Нотний приклад 2.19).

Нотний приклад 2.19. Дж. П. да Палестріна. *Jubilate Deo*. П'ятиголосий мотет.
Початок 2 частини.

SECUNDA PARS.

Cantus. Lau-da-te nomen e-jus lauda-te nomen e-jus, quo-ni-am su-

Altus. Lau-da-te nomen e-jus lau-da-te nomen e-jus, quo-ni-am su-

Tenor. Lau-da-te nomen e-jus lau-da-te nomen e-jus, nomen e-jus,

Quintus. (Tenor.) Lau-da-te nomen e-jus, quo-ni-am su-

Bassus. Lau-da-te nomen e-jus, quo-ni-am su-

У повному виданні творів Дж. П. да Палестріни, міститься ще один мотет «*Jubilate Deo, omnis terra*», дванадцятиголосий, IGP 779. Проте, з

дванадцяти поголосників книги для чотирьох партій третього хору були втрачені, а надруковані у додатковому томі «Повного зібрання» разом з літаніями є ймовірними реконструкціями Міхаеля Галлера (Michael Haller).

За збереженими партіями (рукописів немає у вільному доступі) ми не можемо враховувати всі особливості побудови партитури, проте можемо прослідкувати приблизний поділ тексту у формі і розташування каденцій.

Достеменно невідомо коли саме був створений цей псалмовий мотет, адже за життя композитора він не був опублікований.

Аналіз тексту показує його близькість, щодо розташування тексту, поділу його на розділи, і навіть метричної трактовки, до п'ятиголосії версії.

Побачити і порівняти тексти трьох повнотекстових мотетів на текст псалму 99(100) можна за

Таблиця 2.46.

Таблиця 2.46. Порівняльна таблиця структури тексту і каденції мотетів Дж. П. да Палестрини на Пс. 99(100)

П'ятиголосий	восьмиголосий	дванадцятиголосий
I. ¹ <i>Psalmus in confessione.</i> ² 2/2 Jubilate Deo, omnis terra; ↓ servite Domino in laetitia. ↓ Introite in conspectu ejus ↓ in exultatione. ↓ ³ Scitote quoniam Dominus ipse est Deus; ↓ ipse fecit nos, et non ipsi nos: ↓ ↓ populus ejus, ↓ et oves pascuae ejus. ↓ ⁴ Introite portas ejus ↓ in confessione; ♪	¹ <i>Psalmus in confessione.</i> ² Jubilate Deo, ↓ ↓ omnis terra; ↓ servite Domino in laetitia. ↓ ↓ Introite in conspectu ejus ↓ in exultatione. ↓ ³ Scitote quoniam Dominus ↓ ipse est Deus; ↓ ipse fecit nos, ↓ et non ipsi nos: ↓ populus ejus, ↓ et oves pascuae ejus. ↓ ⁴ Introite ↓ portas ejus ↓ in confessione; ♪	I. ¹ <i>Psalmus in confessione.</i> ² 2/2 Jubilate Deo, ↓ omnis terra; ↓ servite Domino ↓ in laetitia. ↓ Introite in conspectu ejus in exultatione. ↓ ³ Scitote quoniam Dominus ↓ ipse est Deus; ipse fecit nos, et non ipsi nos: ↓ populus ejus, et oves pascuae ejus. ⁴ Introite portas ejus in confessione; ♪
3/2 atria ejus in hymnis: confitemini illi . ↓ ♪ <i>confitemini illi</i> ♪	atria ejus in hymnis: confitemini illi. ↓	3/2 atria ejus in hymnis: confitemini illi. ♪
II. 2/2 Laudate nomen ejus, ↓ ↓ ⁵ quoniam suavis est Dominus, ↓ in aeternum misericordia ejus, ↓ et usque in generationem et generationem veritas ejus. ♪	Laudate nomen ejus, ↓ ↓ ↓ ⁵ quoniam suavis est Dominus, ↓ in aeternum misericordia ejus, ↓ et usque in generationem ↓ et generationem ↓ veritas ejus. ejus. ♪	II. 2/2 Laudate nomen ejus, ↓ ⁵ quoniam suavis est ↓ Dominus, in aeternum misericordia ejus, ↓ et usque in generationem et generationem ↓ veritas ejus. ♪

3/2 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: ↓ 2/2 Sicut erat in principio, ↓↓ et nunc, et semper, ↓ et in sæcula sæculorum. Amen. <i>sæculorum. Amen.</i> ↓↓ Ψ	3/2 Gloria Patri, et Filio, ↓ et Spiritui Sancto: ↓ Sicut erat in principio, et nunc, et semper, ↓ et in sæcula sæculorum. Amen. ↓↓ <i>sæculorum. Amen.</i> Ψ	3/1 Gloria Patri, et Filio, ↓ et Spiritui Sancto: ↓ 2/2 Sicut erat ↓ in principio, ↓ et nunc, et semper, ↓ et in sæcula sæculorum. Amen. Ψ
---	---	---

2.3.4. *Salmi spezzati* Венеційської школи

Музика венеційської школи на чолі з А. Віллартом, А. та Дж. Габріелі менш підпала під вимоги Тридентського собору, адже Венеційська республіка мала своє внутрішнє управління і не завжди виконувала всі вимоги Римської церкви.

Серед творів які здобули слави по всій Європі стали мотети та концерти на псалмові тексти – так звані *Salmi spezzati*.

Венеційська школа музики, представлена в італійській термінології як «Scuola veneziana», стала визначальним напрямком композиторського мистецтва протягом епохи Відродження та раннього бароко. Її розвиток охоплював період від середини XVI до середини XVII століття, і мала вагомий вплив не лише на італійську музичну культуру, але і на загальноєвропейський контекст.

Засновником цієї школи вважається фламандський композитор Адріан Вілларта, який активно працював у Італії. венеційську школу також збагатили талановиті композитори, серед яких Чипріано де Роре, Джованні Кроче, Клаудіо Меруло, Андреа та Джованні Габріелі, Клаудіо Монтеверді та Джованні Бассано.

Школа внесла значущий внесок у розвиток інструментальної музики, зокрема в органних токатах та інших чисто інструментальних формах. Однак найвизначнішою інновацією стала концепція музикування у приміщеннях, яка розвивалася через впровадження так званої багатохорності. Це відзначалося поліфонією, відмінною від поліфонії «першої практики», та

стало стимулом для зародження нового стилю – «концертато» або «другої практики». Цей стиль відрізнявся розділенням соло та акомпанементу, їх взаємостосованням, яке починалося в вокальній музиці, зокрема у творчості Клаудіо Монтеверді, і закінчувалося інструментальною музикою у формі «сонати».

Венеційська школа композиторів відіграла ключову роль у формуванні музичної ідентичності Венеції та стала важливим ланком у ланцюжку розвитку європейської музичної традиції. Її вплив перетинає кордони часу, залишаючи слід у творчості та розумінні музики.

В історії італійського пізнього Ренесансу венеційська сторінка займає особливе місце. Більше ніж п'ятдесят років (друга половина XVI – перше десятиріччя XVII століття) яскравого композиторського спадку склали композитори так званої «*венеційської школи*». В цю добу розквіт композиторських винаходів (а саме так можна, на наш погляд, назвати сміливі як для часу пізнього Відродження композиторські рішення) дослідники пов'язують зі стінами католицької *церкви Сан-Марко* (іт. San Marco). При чому «зі стінами» в прямому значенні цього слова.

Церква Сан-Марко має статус *базиліки*, що надається католицькій церкві Папою Римським. Проте базилікою також називають і архітектурний план будівлі, яка має прямокутну форму, що всередині розділяється рядами колон на три і більше частин, які називаються навами або нефами. Саме таку структуру з трьома навами має церква Сан-Марко. Проте її головною архітектурною особливістю, яка вплинула на появу нових композиторських рішень, стала наявність двох місць для хору (капел), які розташовані над вівтарем з його двох боків. Крім того, біля кожної капели було встановлено по одному органу⁵⁷.

Не менш важливим фактором став величезний розмір самої церкви (висота центрального купола 28 метрів), через який збільшується час від

⁵⁷ Детальний аналіз партитур на предмет звукової щільності у багатохорних композиціях венеційців та зв'язку їх з архітектурою базиліки Сан-Марко робить І. Барсова [52].

моменту звуковибудови до віддзеркалення звуку і, як результат, призводить до його затримки. На поведінку звуку впливає й наявність п'яти куполів, які додають багатократне й неоднчасне віддзеркалення звукових хвиль, що призводить до різнофазового накладання однієї хвилі на іншу. Все це потребує уважного ставлення до вибору тембрів, артикуляції, темпів, динаміки, співзвуч (що утворюються між поліфонічними голосами) при виконанні або написанні твору, якщо такий твір (як це і було у творчості композиторів венеційської школи) створюється спеціально для церкви Сан-Марко.

Такі архітектурні умови стали ґрунтом для появи так званої *поліхоральності*, яка вперше у Венеції⁵⁸ простежується у творах *Адріана Вілларта* (прибл. 1490 – 1562). Нідерландський композитор з 1527 року був керівником капели церкви Сан-Марко, де став вчителем таких яскравих прізвищ серед представників венеційської композиторської школи, як *Андреа Габріелі* (1533 – 1585) та *Джозеффо Царліно* (1517–1590).

У творчому доробку Адріана Вілларта нараховують 175 мотетів від чотирьох- до восьмиголосих, які складають основну частину його композиторської творчості. Проте знаковим твором Адріана Вілларта є опублікований у 1550 році «*Salmi spezzati*» (з іт. «Розділені псалми»), роком появи якого ознаменувався початок венеційської композиторської школи. У «*Salmi spezzati*» Адріан Вілларт використовує принцип розділення восьмиголосого хору на дві частини, тобто два окремих хори, які, крім того співають з використанням антифонного стилю.

Одним з найвідоміших учнів Адріана Вілларта став *Андреа Габріелі*⁵⁹, якого називають першим представником венеційської композиторської школи. В своїй творчості композитор підхопив прийом поліхоральності від вчителя Адріана Вілларта. «Новим словом» в поліхоральних творах Андреа

⁵⁸ Слід зазначити, що Адріан Вілларт був не першим у світі, хто використав цей прийом. До нього поліхоральність була використана у творчості франко-фламандських композиторів Домініка Фіно (прибл. 1510 – прибл. 1556) та Йоганнеса Мартіні (прибл. 1440 – прибл. 1498).

⁵⁹ Андреа Габріелі працював у різних вокальних і інструментальних жанрах, серед яких меси (7), мотети і псалми (120), мадригали (184), канцони для органу та інші інструментальні твори.

Габріелі стало більш уважне ставлення до ролі тембру, в якій збільшується значення драматургічних чинників (наприклад, ступінь контрасту, темп і частота тембрових змін творі).

Його племінник *Джованні Габріелі*⁶⁰ (1555 – 1612), який продовжив традиції венеційської школи розвинув ідею набуття самозначущості інструментального тембру, відмовившись від можливості виконавцям самостійно обирати інструментальний склад твору і почавши зазначати в партитурах твору назву конкретного інструменту. Все це, з одного боку, обмежило свободу для виконавців, але з іншого – виокремило тембр в важливого, так би мовити, «самостійного героя» в драматургії твору, закріпивши певну драматургічну «роль» за обраним композитором тембром, зміна якого трансформує або порушить концепцію твору.

Використання поліхоральності справило потужний ефект не тільки тому, що підхопилося плеядою композиторів і зберігало свою популярність протягом десятиріч, але й тому, що сформувався в певний *стиль* «*salmi spezzati*», який був вже описаний в теоретичних роботах того часу (Джозеффо Царліно «*Le istituzioni harmoniche*» («Основи гармоніки») 1558 року.) Звичайно мова іде не про формальне поділення хору на дві частини.

Поєднання архітектури церкви Сан-Марко з подвійним хором надало композиторам можливість для відкриття нових виконавських прийомів, які б не тільки використовували простір споруди церкви з просторовою організацією музичного твору (як-от наявність двох хорів, які розташовані на певній відстані один від одного та по різні сторони від слухача), але й вплинули на суто музичну організацію твору, яка формується його *фактурою і формою*. **Фактура** в цьому аспекті розуміється як параметр характеристики процесу вибудови «архітектури» музичного твору, а **форма** – є планом загальної архітектури твору. Технічним *інструментом* такої вибудови є прийоми *антифонного та респонсорного співу*, які надали

⁶⁰ В композиторському доробку Джованні Габріелі мотети (93), магніфікати (7), мадригали (30) інші інструментальні твори.

можливість залучити в *рельєф просторовий ще й рельєф музичний* (фактурний). Все це збільшило його виразність і надало можливість розглядати простір не тільки як ефект підсилення, але й констатувати його *багат шаровість*. Це дозволяє виокремити його окремі складові та визначити функції кожного шару в процесі вибудови як фактури, так і форми музичного твору.

Проте багат шаровість такого рельєфу є більшою та не обмежується тільки простором споруди і музичною фактурою. Одним з найважливіших таких шарів є *тексти Псалмів*, структура цих текстів, що має двокомпонентну форму, впливає на загальну музичну і просторову організацію. Синтаксичний паралелізм псалмових текстів, фактично виступає фундаментом для майбутнього музично-просторового рельєфу. У такий спосіб текст і його організація знаходиться в ядрі цього нашарування та не тільки впливає на такі музичні чинники як форма і фактура, але й диктує сам процес їхньої вибудови.

Розглянемо детальніше факти звернення композиторів Андреа і Джованні Габріелі до *текстів Псалтиря*.

Серед 120 мотетів Андреа Габріелі, більше 30 написані на тексти Псалмів. Жанровий аналіз текстів показав, що найчастіше композитор звертався до хвалебних (11) та благальних текстів (10). Крім того, шість мотетів написані на тексти покаючих псалмів, чотири на псалми навчального жанрового нахилу, і один гімн (Псалом 118(119)), до якого Андреа Габріелі звернувся двічі.

Джованні Габріелі звертався з 93 мотетів до псалмових текстів у 21 мотетах. Серед них 7 разів до хвалебних Псалмів (до Псалма 54(55) і 99(100) по два рази), 5 – до благальних (два рази до Псалму 25(26) і 54(55)), два – до навчальних, а також одноразово до покаючого (Псалом 50(51)), до гімну (Псалом 118(119)) і пісні сходження (Псалом 127(128)).

Для демонстрації прояву особливостей стилю «*salmi spezzati*», оберемо приклади для аналізу з творчості двох композиторів Андреа та Джованні

Габріелі, що допоможе прослідкувати сталі характеристики стилю на початку і в кінці «венетійського розквіту» Для дослідження специфіки впливу псалмового тексту на музичну форму оберемо два мотети цих композиторів, які були написані на текст **одного Псалму 99(100) «Jubilate Deo, omnis terra»**, який є царським Псалмом, що прославляє Бога. Аналіз двох мотетів дозволить також порівняти втілення однієї псалмової структури в творчості різних композиторів, і визначити факти наслідування текстової структури в різних музичних творах.

2.3.4.1. Андреа Габріелі «Jubilate Deo»

Мотет Андреа Габріелі «Jubilate Deo» був опублікований у 1587 році в збірці «Concerti, il primo libro». Мотет написаний **для восьми голосів**, які поділені на два хори.

Саме другому хору, до складу якого входять чотири низькі голоси (Altus, Tenor, Octavus, Bassus), доручені слова **першого і початку другого вірша**. Спільність конкорду (G) в двох перших каденціях (лад мотету G^{ion}), а також тематичне ядро початку другого вірша (*servite Domino* «служіть Господу»), яке копіює ядро першого (*Jubilate Deo* «Вижукуй Господу») і уявляє собою трикратний повтор одного звуку однакових тривалостей («мінімум») зі слабкої долі, вступ яких в кожному з чотирьох голосів по черзі утворюють фугато, виступають доказом **за об'єднання першого і другого вірша в одну синтаксичну паралель**, що презентує семантему «Господь».



Малюнок 2.20. Тенор другого хору. Андреа Габріелі, *Jubilate Deo*, 1587
 Джерело: <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071868>

(Stimme: T, Seite 33)

Другий хор, який складається з чотирьох переважно високих голосів (Cantus, Quintus, Septimus, Sextus) презентується в другій половині другого вірша (*Introite in conspectu ejus* «з'явиться перед Ним»). **Градаційне посилення тексту в музиці проявляється** в появі:

- нового тембру (високі голоси);
- просторового ефекту від поліхоральності;
- нового тематичного матеріалу, а не його повторенні від другого хору;
- бурхливого, в порівнянні з другим хором, гармонійного руху, що призводить до зменшення масштабу структурних одиниць, що завершуються каденцією: від строфних і рядкових до піврядкових і нагромадження каденцій при повторенні одного слова (наприклад, “in exultatione” (укр. дослівно «в радості»);
- текстових акцентів, які виражається через повторення певного слова, як вище зазначений приклад в кінці другого вірша. Повторення до того ж підсилено «фактурним крещендо», адже при кожному повторі поступово збільшується кількість голосів від двох до чотирьох;
- висока щільність каденцій на зазначених раніше словах (чотири рази з квінтоктавами d, G, C, d) на відносно невеликій ділянці тексту (кінець другого вірша);
- зміни каденційного тону на рівні строфних каденцій (з G на d);
- використання більш дрібних тривалостей.

Перша половина *третього вірша* (*Scitote quoniam Dominus* «Знайте, що Господь є Бог») знову розкриває семантему «Господь». Ця «презентація» семантеми, як і в першому вірші, повністю доручається другому хору і завершується рядковою каденцією (G). Проте будується на новому тематичному матеріалі. Градаційне посилення тексту в музиці передається появою конкорду (C) в каденції на словах “*ipse fecit nos*” («Він створив нас»). Текстова ж протиставлення («Він, а не ми») в музиці не отримує відповідних засобів, що підтверджує ідею саме градаційного посилення, а не протиставлення цієї синтаксичної паралелі, відображеної у схемі текстового аналізу. Слова “*et non ipsi nos*” («Він, а не ми») повторюються два рази, проте переважна кількість каденцій (дві з трьох) завершується без кварто-квінтового ходу в нижньому голосі і без конкорду (квінтоктава d). Таке кадансування ніби слугує початком для зміщення текстового акценту з «Господь» на «Ми», яка більш яскраво розкривається в наступній частині вірша. Відповідь на питання «Хто ми?», яке прочитується між рядками, надається в другій частині вірша в градаційному посилення. Ця відповідь – “*populus ejus*” («ми ж – Його народ») – звучить вперше в мотеті з використанням *tutti*, що символізує сукупність голосів того самого народу. Градаційне посилення “*oves pascuae ejus*” («вівці Його отари») в музиці відображається антифонним повторенням слів і музичного матеріалу між хорами. Дві рядкові каденції на конкорді (C) виступає об’єднувальним фактором рядків в одну синтаксичну паралель.

Четвертий вірш (*Introite portas ejus* «Входьте в Його брами») з семантемою «Храму Господа» завершується рядковою каденцією на конкорді A і співається всіма голосами, проте поліфонічний рух голосів відрізняє цей музичний матеріал від попереднього «акордового» *tutti*. Кінець рядка (*in confessione* «з хвалою») та градаційне посилення “*in confessione; atria ejus in hymnis*” («у Його двори — з піснями»), а також початок наступної синтаксичної паралелі (*confitemini illi* «Славте Його») в музиці виконується першим хором у такий спосіб, що утворюється безперервний ланцюг

декількох каденцій, які проходять без цезур, і завершується рядковою каденцією (G). Друга ж градація цього вірша (*Laudate nomen ejus* «хваліть Його Ім'я») підсилюється в музиці *tutti* і текстовим повторенням (2 рази) зі стверджувального характеру каденсуванням на конкорді D.

П'ятий вірш розпочинається міжхоровим антифонним співом на повторі слів “*quoniam suavis est Dominus*” («бо Господь добрий») кожен з яких завершується каденціями з конкордами A і C відповідно.

Друга частина (*in aeternum misericordia ejus* «Його милосердя — навіки») має також подвійну структуру. Текст першої частини (*in aeternum*) повторюється в поліфонічній імітації серед всіх восьми голосів, а другої (*misericordia ejus*) – співається в антифоні між двома хорами. Спів кожного хору завершується каденціями на квінтктавах (G і C відповідно). Проте наближення до фіналу, ніби обмежує час для кадансування і спів хорів в антифоні накладається один на один у такий спосіб, що каденція, доповнюється голосами початку співу наступного хору, перетворюючи квінтктави на конкорди G і C.

Третя частина (*et usque in generationem et generationem veritas ejus* («і Його правда – з роду в рід»)) займає найбільшу протяжність в мотеті. Крім того, ця частина, що виконується двома хорами, повторюється два рази з каденцією у G^{ion}. Наведемо схематично структуру каденцій:

Таблиця 2.47. Структура форми. Андреа Габріелі мотет “*Jubilate Deo*”

Заключ. G, тт. 69-78											
стф. 1	стф. 2		стф. 3				стф. 4		стф. 5		
рд. 1, G	рд. 2	рд. 3	рд. 4		рд. 5		рд. 6		рд. 7 C	рд. 8	
	прд. 1, G	прд. 2, d	прд. 3, G	прд. 4, d	прд. 5, C	прд. 6, C	прд. 7, G	прд. 8, D (2 рази)	прд. 9, C	прд. 10, G (2 рази)	
1-6 тт.	6-12 тт.	12-21 тт.	21-24 тт.	25-28 тт.	28-30 тт.	30-32 тт.	32-40 тт.	41-48 тт.	48- 54 тт.	54-61 тт.	61-69 тт.

Отже, за наведеними прикладами схем каденцій можна побачити як синтаксичний паралелізм тексту псалму відображається в послідовності каденцій мотету. У такий спосіб мотет наслідує синтаксичний паралелізм між

першим і другим віршом. Аналіз дозволяє зробити висновок, що кожна структура градаційного посилення в кожній синтаксичній паралелі завершується каденцією, що наслідує структуру Псалму. Крім того, кожен рядок будується на новому тематичному матеріалі (крім початку мотету), що є головною ознакою *тексто-музичної форми* і що підтверджує ідею слідування музики за текстом. Проте важливим засобом для градаційного посилення в мотеті А. Габріелі стає антифонний спів між хорами (наприклад, градаційне посилення в другому вірші або антифонний спів у п'ятому).

«Участь» першого і другого хору також зазначимо схематично (див. Таблиця 2.48).

Таблиця 2.48. Схема участі хорів. Андреа Габріелі мотет "Jubilate Deo"

I	+	1/2+1/2	+	1/2+1/2+1/2+1/2	+	1/2+1/2+1/2+1/2	+	1+1/2+1/2
II	+	II-I	+	II+II+T+A(II-I)I	+	T-I+I+I+T(2 p.)	+	A(I-II)+T-A(I II)+T(2 p.)

Така схема демонструє збільшення частоти використання антифонного співу між хорам, яке вперше з'являється в другому вірші, а в п'ятому вірші таких чергувань відбувається вже два. Крім того, збільшується і частота використання *tutti* та його чергування зі співом окремих хорів (в четвертому і п'ятому віршах *tutti* з'являється по два рази).

Таке збільшення інтенсивності зміни подій, що підсилена гармонічно-часовою складовою (збільшення фактів відсутності цезур при кадансуванні в четвертому і п'ятому віршах) безумовно є драматургічним прийомом поступового підведення слухача до останнього найголовнішого *tutti* мотету яке містить останні слова Псалму. До того ж, для кульмінаційного підсилення в мотеті фінальне *tutti* проводиться двічі.

Отже, музична організація каденцій і принцип антифонного співу між хорам демонструє не тільки факт слідування музики за текстом та залучення просторової складової в процес будови форми мотету, але й розкриває важливу роль скритого часового вектору, який на прикладі частоти появи каденції, збільшення нагромадження конкордів та нехтування каденційних

цезур ніби «стискає» час: чим ближче до кінця мотету, тим сильніше стиснення. Така часова організація розкриває повноту самого феномену «простору», який тепер уявляє собою той самий континуум «час-простір».

2.3.4.2. Джованні Габріелі “*Jubilate Deo*”

Наступним прикладом є мотет *Джованні Габріелі «Jubilate Deo»*, опублікований у 1597 році в «*Symphoniae sacrae I*» під номером 11.

Як і мотет Андреа мотет Джованні складається з *восьми голосів*, які поділяються на два хори.

Перший хор (Cantus, Altus, Quintus, Tenor) починає мотет традиційною імітацією.



Малюнок 2.21. Кантус першого хору. Джованні Габріелі, *Jubilate Deo*, 1597

Джерело: <https://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00080450>

(Stimme: C, Seite 86)

Останній четвертий голос (Тенор) вступає достатньо пізно, по відношенню до першого голосу. У такий спосіб раннє, в порівнянні з четвертим голосом, завершення тексту першого вірша в трьох інших глосах призводить до появи проміжної каденції *g* (квінтоктава). Отже доки тенор доспіває текст першого вірша, інші три повторюють його слова (*omnis terra «уся земле»*) і призводять до спільного повторного (з використанням квінтоктави) кадансування *g*.

Другий вірш (як і в мотеті Андреа) продовжує співати той самий хор. Його перша половина (*servite Domino in laetitia* «Служіть Господу з радістю») повторюється текстово і музично та завершується каденцією з конкордом G.

Градаційне повторення «*Introite in conspectu*» («з'явіться перед Ним») починається зі співу двох хорів, які вступають по черзі починаючи з другого хору (Septimus, Octavus, Sextus, Bass) з каденцією з використанням конкорду D, і завершується антифонним співом на словах “in exsultatione” (укр. дослівно «в радості») з двома ідентичними каденціями з конкордами G.

Tutti на початку **третього вірша** «*Scitote*» («Знайте») виставляє текстовий акцент на цьому слові, адже подальшу розповідь (*quoniam Dominus ipse est Deus* «що Господь є Бог»), яка завершується каденцією з конкордом D, продовжує тільки другий хор.

Градаційне повторення «*ipse fecit nos*» («що Він створив нас») проводиться в антифоні між двома хорами, каденційність між ними завуальована відсутністю кварто-квінтових басових ходів. Поява образу народу («*et non ipsi nos*» – «а не ми») в мотеті представлена імітаційним співом всіх голосів, який завершується каденцією з новим конкордом B.

Друга половина вірша («*populus ejus, et oves pascuae ejus*» – «ми ж — Його народ, вівці Його отари») повністю проводиться в першому хорі та її структура (зокрема й градаційне повторення) не містить цезур і каденцій. Враховуючи той факт, що це місце є завершенням цілого вірша (місця для строфної каденції) можна припустити, що вона випадає. Проте Джованні Габріелі використовує інший надзвичайно потужний прийом, характерний для часу пізнього Ренесансу, що передбачає появу тонально-гармонічних функціональних тяжінь в музиці бароко. Третя строфа завершується на конкорді D, а наступна четверта починається з конкорду g. Таке сполучення народжує сильне функціональне тяжіння в симетричному центрі Псалму. Враховуючи той факт, що основним ладом мотету є g^{aeol} , функціональне автентичне тяжіння D–g створює міцну ладову опору в середині твору, чим

скріплює ладову «презентацію» основного тону на початку твору і урочистий фіналіс в кінці. Функціональне тяжіння цього фрагменту підсилено конкордом, який з'являється перед конкордом D і у такий спосіб вибудовує трияду *c–D–g* явної бароково- класичної каденції функціонального тяжіння (S-D-T).

Майже весь **четвертий вірш** (*«Introite portas ejus in confessione; atria ejus in hymnis: confitemini illi»* – «Входьте в Його брами з хвалою, у Його двори – з піснями. Славте Його») в послідовності рядкових і піврядкових каденцій (В (піврядкова) G, C, G – рядкові), що відповідають структурі тексту Псалму, продовжує співати перший хор.

На градаційному посиленні *«Laudate nomen ejus»* («Хваліть Його Ім'я») композитор використовує антифонний спів між хорами з двома плагальними каденціями (перша: *c–G*, і друга: *G–D*).

Після цього, як і Андреа в своєму мотеті, Джованні також використовує *tutti*, яке переходить в п'ятий вірш.

Структура **п'ятого вірша** чітко розподіляється на сегментування рядковими каденціями. Перша з них (*«quoniam suavis est Dominus»* – «бо Господь добрий») завершується конкордом D. Друга частина, має подвійну структуру.

Слова *“in aeternum”* (укр. дослівно «навіки») проводяться в антифоні між хорами, а *“misericordia ejus”* («Його милосердя») виконується *tutti* з каденцією на конкорді G.

Третій розділ (*«et usque in generationem et generationem veritas ejus»* – «і Його правда – з роду в рід») також починається з антифонного співу між хорами (завершення на каденціях з конкордами C і F), а продовжується розгорнутою фінальною імітацією усього хору з генеральною каденцією G.

Завершується мотет використанням пікардійської терції, що в час Дж. Габріелі вже стало закріплюватись як традиція, що потім отримала своє продовження в ранньому бароко.

Продемонструємо схематично структуру каденцій у мотеті.

Таблиця 2.49. Схема каденції. Джованні Габріелі "Jubilate Deo"

1	+	1/2+1/2	+	1/2+1/2+1/2+1/2	+	1/2+1/2+1/2+1/2	+	1+1/2+1/2
g	+	G 2p.+ DGG	+	D+B----(зупинка на D)	+	BG+ C+G+GDC	+	D+G+(CFG)2p.

Наочна схема кадансування надає можливість зробити висновок, про підсилення прийомів кадансування від початку до кінця твору. Так, перша каденція приставлена квартоктавою, а остання потужним конкордом G. Проте як і в музиці свого дядька двохорність в мотеті Джованні також стає прийомом драматургічного розвитку.

Відобразимо поліхоральність в мотеті схематично:

Таблиця 2.50. Схема участі хорів. Джованні Габріелі "Jubilate Deo"

1	+	1/2+1/2	+	1/2+1/2	+1/2+1/2	+	1/2+1/2+1/2+1/2	+	1+1/2+1/2
I	+	I(2p.)+II T A(II-I)	+	T II A(I-II)+T+I+I	+	I+I+I+ A(II-I) T	+	T+A(I-II) T + A (II-I) T(2p)	

На прикладі видно (також у порівнянні із мотетом Андреа), що Джованні більш активно використовує антифонний міжхоровий спів протягом всього мотету збільшуючи його роль у п'ятому вірші, де антифон з'являється тричі (враховуючи повтор останньої частини).

В такій самій динаміці збільшується значення *tutti*, використання якого зростає (як і у Андреа) у п'ятому вірші, і у такий спосіб вибудовує драматургічне «крещендо» з кульмінацією на останніх словах.

Наступні **висновки** є як до аналізу мотету Джованні, так і до всього музичного аналізу двох мотетів, адже порівняння двох мотетів надає можливість прослідкувати певні характеристики, які повторилися у творчості двох композиторів і які відображають вибудову музичної форми від текстової. Серед таких ознак:

– кадансування на рівні віршів (строфні каденції), та інших більш дрібних синтактичних конструкцій (рядкові та піврядкові каденції);

– оновлення тематичного матеріалу на рівні як віршів, так і їхніх складових частин. Виключенням як в мотеті Андреа, так і Джованні є продовження розвитку тематичного ядра першого вірша на початку другого

вірша. Проте ми вже неодноразово писали, що при аналізі структури Псалму перший і другий вірш розглядаються як одна синтаксична структура;

– підкреслення просторово-музичними засобами (як наприклад антифон між хорами, *tutti*, контраст між антифонним співом і *tutti*) текстових акцентів (наприклад слова “*Scitote*” («Знайте») в мотеті Джованні, або повторення слів “*ipse fecit nos*” («що Він створив нас») в антифоні. Фінальне *tutti*, яке повторюється в мотетах двох композиторів бере на себе функцію найпотужнішого в драматургічному плані розділу мотету, який містить найважливіші заключні слова Псалму.

Таблиця 2.51. Структура форми. Джованні Габріелі мотет “*Jubilate Deo*”

Заклуч. g (пікардійська терція), тт. 75-86												
стф. 1	стф. 2		стф. 3			стф. 4				стф. 5		
рд. 1, g	рд. 2	рд. 3	рд. 4		рд. 5	рд. 6		рд. 7		рд. 8 D	рд. 9	
	прд. 1, G	прд. 2, G	прд. 3, D	прд. 4, B	- прд. 5, зупинка на D	прд. 6, G	прд. 7, C	прд. 7, G	прд. 8, C		прд. 9, G	прд. 10, g (пікардійська терція) (2 рази)
1-8 тт.	8-13 тт.	13-21 тт.	21-27 тт.	27-32 тт.	32-35 тт.	36-40 тт.	40-42 тт.	42-44 тт.	45-52 тт.	53-59 тт.	59-64 тт.	64-75 тт.

2.3.5. Псалмові мотети та концерти Г. Шютца

Salmi spezzati італійців мали вплив на творчість Шютца, польських композиторів, українців [76, с. 83].

Обидві тенденції втілення в музиці текстів Псалтиря ми знаходимо у хоровій творчості Г. Шютца. У його доробку є псалмові цикли мотетів/концертів («*Psalmen Davids*» op. 2 SWV 22-47, «*Der Schwanengesang*» op.13 SWV 482-494), мотети/концерти що увійшли до складу інших опусів чи видані окремо (наприклад, Пс. 24 SWV 476, Пс. 8 SWV 449, Пс. 7 SWV 462, Пс. 85 SWV 461, Пс. 127 SWV 473, Пс. 15 SWV 466 та інші), віршований псалтир («Псалтир Беккера» op. 5 SWV 097-256).

«*Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten*» op. 2 були написані і зібрані у збірку після першої поїздки в Італію, опубліковані у

Дрездені 1619 року, тож ще не містять у собі похмурих настроїв Тридцятилітньої війни. Цей опус присвячено вчителю Г. Шютца – Дж. Габріелі. За своєю технікою і манерою фактурної і тематичної роботи це багатохорні композиції у стилі *salmi spezzati* [52], в яких відчувається вплив традицій венеційської школи Габріелі, мають піднесений, світлий характер.

Г. Шютц поступово розкриває зміст вербального тексту, додаючи нові музичні теми, тобто розбудовуючи тексто-музичну композицію за принципом «новий текст – нова мелодія». Проте, розширений склад виконавців дозволив не тільки використовувати складні просторові ефекти відлуння, антифонних переключок, але й вийти за межі рядкової форми за рахунок музичних засобів розвитку. Це звукозображальні коментарі, що пророблені з ретельністю, увагою до найменшої зміни думки. Наприклад, коментування біблійного тексту в мотеті Psalm 8 «Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nam» SWV 27 відкривається фанфарним зверненням «Господи, наш Владико» у tutti обох хорів, інструментальної капели та basso continuo. Урочиста ритміка і tutti зберігається у двічі повтореній фразі «славне Твоє Ймення по всій землі». Закінчення псалмового вірша «і подяка на небі» у капели солістів протиставляється попередньому звучанню tutti, виростаючи з ритмічної формули попередньої фрази та об'єднується каденційним розспівом і як відлуння розчиняється у повітрі.

Простим ритмом у хорі проходить невеличка фраза «з уст дітей» (♪♪♪♪♪), яка контрастує зі словом «і немовлят» (♪. ♯♪. ♯♪♪♪) у вигадливий ритмічній формулі зі складним внутрішньоскладовим розспівом. Синкопою вводиться фраза «*учинив* Ти хвалу ради Своїх ворогів».

Г. Шютц з властивою протестантам-композиторам герменевтичною уважністю ставиться до текстів першоджерел, що підтверджується кількома фактами. Г. Шютц у своїх хорових композиціях переважно використовує повні тексти псалмів. Наприклад, з 26 композицій ор. 2: 20 мотетів написані на повні тексти (з них до семи додана доксологія), один – базується на фрагменті псалма 126:5-6 («Die mit Tränen säen» SWV 42), та два концерти,

що розташовані під кінець циклу, мають в основі компільовані тексти («Lobe den Herren, meine Seele» SWV 39 – Пс. 103:2,3,2,4,2; «Jauchzet dem Herren, alle Welt» SWV 47 – Пс. 98:4,5; 150:4; 98:6; 148:1; 96:11б; 117:1,2).

Відомо, що Г. Шютц ще під час навчання в гімназії вивчав латинську, давньогрецьку мови, та самостійно освоїв давньоєврейську, для того щоб більш детально заглиблюватись в зміст тексту. Сліди цієї науки можемо бачити, наприклад, у циклі 11 мотетів на 119 псалом (SWV 482–492, що разом з мотетом на Пс.100 SWV 493 та німецьким магніфікатом SWV 494 були видані як «Der Schwanengesang» op.13 у Дрездені, 1671 р.). В оригіналі цей псалом має форму акровірша, початок кожної частини відповідає одній з 22 літер гебрайського алфавіту. Г. Шютц розподілив вербальний текст по дві частини на один мотет⁶¹.

Герменевтичний підхід композитора до вербальних текстів при створенні своїх мотетів стає очевидним при аналізі синтаксичної будови тематизму. Головною ознакою є збереження особливостей давньоєврейської поезії, заснованій на синтаксичному паралелізмі. При відсутності рими або метрики, поетична структура складається з двох синтаксичних одиниць, де кожна теза подається з семантичною паралеллю протиставлення чи градації. Так у мотеті «Die mit Tränen säen»⁶² SWV 378 Г. Шютц відокремлює протиставлення образів сліз та радості, не тільки різними мелодичними лініями, але й ритмічно контрастним тематизмом. Перфектна ритміка наявна у світлих образах, та імперфектна – в образах тяжкої праці, що можна побачити у початкових рядках партії Cantus I (див. Приклад 1).

⁶¹ Подібний поділ за літерами акровірша Г. Шютц використовує і в 119 псалмі з «Псалтиря Беккера», але групує частини інакше: крайні по дві, а середні по три частини.

⁶² Мотет на Пс. 126:5-6 увійшов до збірки «Geistliche Chormusik» op. 11 (Дрезден, 1619) під номером 8. Текст у перекладі І. Огієнка: «Хто сіє з слізьми, зо співом той жне: все ходить та плаче, хто носить торбину насіння на посів, та вернеться з співом, хто носить снопи свої».

Нотний приклад 2.20. Мотет «Die mit Tränen säen» SWV 378. Cantus I, інципін

Cantus

Die mit Trä - nen sä - - - -

5

- - en, wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten,

Таким чином, фактором формування семантичних полів в мотеті стає музика. Аналізуючи музичний тематизм та відповідний йому вербальний текст, можна бачити як семи «сівба» та «сльози» об'єднуються, так само й семи «радість», «спів», «жнива», «снопи», утворюючи протиставлені семантичні угруповання.

Псалмові тексти є основою майже половини від всього творчого доробку композитора. У хоровій творчості Г. Шютца відобразилися дві основні тенденції втілення текстів Псалтиря, характерних для музики XVI-XVIII століть: написання мотетних чи концертних композицій на псалми; написання чи обробка мелодій віршованих псалмів.

Більшість композицій (переважно мотети) написані на повні тексти псалмів без значного втручання; концертні композиції написані на компільовані тексти; менш характерним для Г. Шютца є використання скорочених текстів.

При створенні хорового прочитання псалмів композитор враховував особливості поетики першоджерела, синтаксичні особливості будови вербального тексту, виконавську спроможність та практичні потреби, використовував риторичні фігури.

При теоретичному аналізі мотетів на псалмові тексти виникає проблема багат шаровості ССМ: 1) молитовна ситуація формує ССМ поетичного тексту; 2) поетичний текст, у свою чергу, стає вторинною ідеєю для ССМ музичного тексту (у нашому випадку мотетів доби Відродження).

Зберігаючи основні контури загальної ССМ псалма, у своїх творах **О. ді Лассо** формує якісно нові по відношенню до поетичного тексту різновиди ССМ музичних текстів мотетів, у більшості випадків слідуючи

шляхом ускладнення, збагачення змісту при спрощенні вербального тексту, додавання нових аспектів.

Для проаналізованих мотетів О. ді Лассо взагалі характерно не тільки якнайповніше відображення змісту псалмів, але й певне розширення семантичного поля окремих семантем, впритул до формування додаткових змістів. Це дозволяє говорити про авторське коментування біблійного тексту силами музики. Більш того, ССМ псалмів в мотетах Лассо можуть бути виявлені як на рівні циклів (коли мотети представляють собою низку частин відносно повного псалмового тексту), так і в деяких випадках на рівні окремих композицій (коли композитор відображує ССМ всього псалма ніби конспективно, у рамках лише однієї частини; або зіставляє її з іншими текстами).

У мотетних творах **Дж. П. да Палестріни** можна відзначити ті самі форми організації музичного матеріалу, що й у творах Орландо Лассо. Серед них є твори з наскрізною імітаційною структурою, де стретні розділи послідовно створюють строфічні форми, а також композиції, написані на григоріанський *cantus firmus*, де григоріанська мелодія подається довгими нотами в тенорі *cantus planus*. Деякі мотети мають остинатність, ітеративну мотивність, яка вже відома за творами Жоскена Дебре.

Як бачимо у розподілі тексту псалму у проаналізованих мотетах Дж. П. да Палестріна не дотримується збереження синтаксичних пар, вирівнює в часі звучання рядків. Структуру мотету підпорядковує симетрії звучання. Намагається зберігати протягом всього мотету загальний настрій за допомогою єдності модусу.

«Досконалість та рівновага на кожній фазі композиції, є характерною рисою мистецтва Палестріни. Протягом певного мотету кожен голос формулює послідовні мелодичні сегменти, що містять зазвичай повні фрази тексту у правильній декламації, сформовані з максимальною ретельністю, щоб створити добре збалансований мелодичний рух навіть у внутрішніх голосах. Баланс стрибків і покрокового руху точно визначений» [19].

Зміни тексту, що звучать в оферторії – заміна дієслів на чоловічу плюральну наказову форму, а також факт, що більшість псалмових текстів зустрічається у Дж. П. да Палестріни саме у оферторіях, свідчить про пріоритетність практично-функціонального підходу у роботі з текстами.

Послідовники Палестріни дотримуються в трактуванні мотету трьох його основних форм [168]:

- поліфонічної (стретно-імітаційної);
- багатохорної композиції та нової;
- концертної, що інтенсивно розвивається з початку XVII століття.

Серед них, не тільки Віадана, але й венеційці – Андреа та Джованні Габріелі.

У продемонстрованих в результаті зробленого аналізу творах Андреа і Джованні Габріелі виявлено форми мотетів, в центрі яких знаходиться принцип паралелізму псалмових текстів. Проте логічним і вкрай важливим нам здається доповнення цього визначення такими характеристиками, які б позначали наявність в мотетах *провідної ролі поліхоральності*, яка виводить антифонний стиль на новий якісний рівень, і, так би мовити, зводить його «в куб». Таке порівняння нам здається вкрай вдалим, адже поліхоральність надає просторовому ефекту притаманному антифонному стилю *нової просторової координати*. Отже, для відображення цієї координати у тексто-музичному нашаруванні пропонуємо *дефініціювати форму* проаналізованих поліхоральних мотетів Андреа і Джованні Габріелі як *«тексто-музично-просторову»*. Така дефініція не тільки демонструє всіх «учасників» процесу вибудови форми (адже демонстрація ролі архітектури церкви Сан-Марко у формуванні стилю *«salmi spezzati»* є безперечно вирішальною), але й відображає функціональні відносини між всіма учасниками процесу, *де на першому місці – текст, далі музика, і далі простір*. Проте, важливо зауважити, що така градація не виключає роль учасників «музика» і «простір» у формотворчому процесі. Неможливо стверджувати про відсутність впливу складової простору на формотворчий процес через те, що

вона знаходиться на останньому місці у наведеному ланцюжку. Таку модель варто розглядати не у векторному напрямку від тексту до простору. Горизонтальна площина, в якій текст несе на собі весь «вантаж» інших шарів є також таким, що не відповідає реальності. Крім того, що всі складові сплетені на стільки щільно, що створюють одну багатошарову масу, кожна складова, підсилюючи ефект попередньої, вибудовує структуру музичної форми на своєму рівні. Модель такої форми це рух об'ємної маси «текст-музика-простір» в часі.

РОЗДІЛ 3

Псалмова традиція у музичній культурі Східної Європи: українська духовна музика доби бароко і класицизму

Реформаційні процеси у церковному житті Європи на початку XVI століття поновили інтерес музикантів до текстів Псалтиря. І якщо у попередні епохи Псалтир був джерелом для створення «новозавітних псалмів» – гімнів, або використовувались окремі його рядки у контамінаціях при формуванні канонічних текстів християнського церковного богослужіння, то з приходом XVI століття стає помітним нахил у бік використання оригінальних чи парафразованих (у тому числі віршованих) текстів самого Псалтиря.

У попередніх розділах дисертації було зазначено, що протягом XVI-XVIII століть, під впливом ідей протестантизму формуються кілька тенденцій використання псалмових текстів в музиці:

1) продовжується традиція участі фраз із псалмів при контамінації у літургічних текстах, причасних віршах, стихирах, ірмосах, кондаках, гімнах тощо (наприклад, рядок «Помилуй мене, Боже, по велицей милости Твоїй» з псалму 50 часто зустрічається у «лібрето» покайних творів);

2) спершу у протестантському середовищі, але пізніше і у церквах інших традицій виникають пісенні збірки віршованих (метричних) парафраз на псалми;

3) виникає тенденція створення крупних хорових композицій (мотетів, концертів, кантат та ін.) на цілісні фрагменти, повні чи компільовані тексти псалмів.

Опис названих процесів у західноєвропейській традиції в більшості наукових розвідок має ізольований характер через обмеження певною церковною традицією, стильовими чи геокультурними факторами. Проте, якщо взяти міжкультурне перехрестя по лінії «Захід – Схід», у музичній творчості XVI-XVIII століть можна виявити багато мистецьких паралелей,

зокрема, у звертанні до псалмових текстів з метою написання хорових композицій, у принципах роботи з текстовим матеріалом, у співвідношенні вербального і музичного компонентів духовного твору тощо.

Пошук і систематизація спільних чи відмінних рис у компонуванні творів у західноєвропейській та східноєвропейській музиці впливають на розуміння ідейних, стильових, мовних характеристик означених епох, а головні результати полягають у виявленні спільних та відмінних рис, окреслення мистецьких паралелей у хоровій духовній музиці східноєвропейського бароко і класицизму, що належить до православної християнської традиції, крізь призму використання текстів Книги псалмів, спільних для всіх християнських конфесій.

Духовно-пісенна творчість на псалмові тексти на землях Східної Європи, як окремих творів, так і Псалтирних циклів; їх зв'язок з протестантськими збірками лютеранських гімнів та женецьких псалмів розглядаються у дослідженнях, Д. Короткіх [110], О. Зосім [97; 100] і дослідників на яких вона посилається: Л. Бурласа, Й. Фішера, А. Горжейш, Р. Петькевича, О. Васильєвої [64], Л. Сидорович, Ю Медведика [267], О. Солодучіна та інших. Тому ми не будемо настільки ж детально зупинятись на них, як Розділі 2 розглядали західно-європейські пісенники та канціонали.

Тож, у третьому розділі дисертації досліджено особливості втілення текстів псалмів у партесних і хорових концертах українських композиторів доби бароко і класицизму у порівнянні із західноєвропейською традицією. Хронологічний обсяг аналізованого матеріалу – від середини XVII до 70-х років XVIII століття.

Одразу зазначимо на те, що в опублікованих збірниках партесних творів є дуже мало концертів, написаних на псалмові тексти. Тому велику кількість матеріалів для аналізу довелося брати безпосередньо з рукописних джерел, і суттєву допомогу в цій роботі надала доктор мистецтвознавства, професор О. А. Шуміліна.

3.1. Псалмові тексти в українській духовній музиці середини і другої половини XVII століття

Псалми є текстовою основою значної кількості барокових і класичних хорових концертів, написаних для християнських церков східного обряду (Київська митрополія, Московський патріархат), починаючи від другої половини XVII століття. Партесні концерти, написані на тексти псалмів, часто називають псалмоспівами або псалмами. Ця практика практично не була відома за часів середньовічної монодії і прийшла у східнослов'янський світ з європейського заходу разом із багатоголоссям гармонічного типу, яке зазнало адаптації у вигляді багатоголосого партесного співу⁶³.

У систему ознак, що відображали стильові особливості нового способу співу і були проявом іншого типу музичного і художнього мислення, входило суттєве розширення можливостей формотворення, збільшення обсягів музичної композиції та відображення у ній змісту та образності вербального тексту. Це відкрило можливості для використання у новому типі багатоголосся розлогіх псалмових текстів і найбільше проявилось у жанрі партесного (барокового) і класичного концерту.

Впровадження псалмів відбувалося поступово і тривало паралельно із розвитком ознак концертності. Аналіз рукописних матеріалів XVII століття засвідчує, що перші поодинокі партесні псалмоспіви трапляються у багатоголосих пам'ятках Перемишльської єпархії середини XVII століття (наприклад, «Возрадовася серце моє», Пс. 12(13):6 [151, с. 20; 151, с. 55-57]), далі – у творчості Миколи Дилецького віленського періоду, тобто до 1677 року, що можна визначити за варіантами текстів (концерти «Господь

⁶³ Як відбиття загальної тенденції в історії України. Професор історії Гарвардського університету С. Плохій називає це вестернізацією візантійської спадщини та адаптацією православної церкви до викликів Реформації та Контрреформації – «Уніати та православні змагалися між собою у наслідуванні католицьких реформ, намагаючись при цьому не дуже жертвувати візантійською спадщиною» [159, с. 137]. «Розташування України на релігійному кордоні між східним та західним християнством створило не одну “прикордонну” церкву, що об'єднала елементи двох християнських традицій (цю відмінність часто приписують лише уніатам), а дві. Православна церква теж прийняла релігійні та культурні тенденції Заходу, оскільки прагнула реформ та адаптації до умов, що склалися протягом десятиліть після Берестейської унії. На початку XVII століття в Україні було важче провести чітку грань між християнським Сходом та християнським Заходом, ніж у попередні століття» [159, с. 139].

просвѣщеніє моє», «Всі язици восплещайте руками», «Воспойте Господеві піснь нову», «От скорбі призвах Господа» [200; 151]). Поодинокі концерти на тексти псалмів трапляються в рукописній збірці супрасльських кантиків кінця XVII століття – «Воспойте Господеві піснь нову» (№ 13), «Готово серце моє» (№ 16), «Радуйтеся праведнії о Господі» (№ 47) [171]. Вельми суттєва кількість багатоголосих концертів-псалмоспівів зафіксована у Реєстрі нотних зошитів Львівського ставропігійального братства 1697 року [162] («Приидите возрадуемся», «Всі язици» на 12 голосів, «Імже образом», «Воспойте Господеви», «Радуйтеся Богу» на 8 голосів, «Суди Господи», «Радости мое сердце» на 5 голосів, «Утверди сердце», «Господи услышы» на 4 голоси, «Да возрадуется душа моя», «Праведник, яко финикс» на 3 голоси та багато ін.) [162], а також і в голосовій книзі з авторизованими партіями чотириголосих партесних концертів 1707-1714 років («Возопих всѣм сердцем моим», «Суди Господи обидящи мя», «На рѣках вавилонских», «Умью в неповинных руцѣ мої» та ін., в тому числі авторські) [154]. Вказана тенденція є яскравим свідченням закріплення практики все частішого звертання до текстів псалмів у партесних творах концертного жанру. Вона закріплюється і надалі, і до середини XVIII століття кількість партесних концертів, написаних на псалмові тексти, суттєво збільшується, у чому можна переконатися, вивчаючи каталог творів так званої Київської партесної колекції з Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, який свого часу уклала відома українська вчена Н. О. Герасимова-Персидська [103].

Розглянемо процеси впровадження псалмових текстів на конкретних прикладах і почнемо з монодійної традиції.

3.1.1. Давньоукраїнська церковна монодія

Псалми в традиції монодійного співу є доволі рідкісним явищем. Можна стверджувати, що вони з'являються вже у XVII столітті під впливом нових тенденцій розвитку церковного співу, до яких слід віднести хвилю

греко-балканських впливів і пов'язаних із нею ознак спрощення наспівів, зближення із пісенністю, відчуття ладо-гармонічної основи та ін. Усі ці новітні риси, у сукупності із переходом на п'ятилінійну систему фіксації, яка витіснила крюки, були споріднені із основними ідеями протестантизму щодо спрощення церковного служіння, відповідно до яких відбувалося реформування римо-католицьких церковних обрядів. Поява текстів псалмів в давньоукраїнській церковній монодії, поширеній територіями Київської митрополії, стала проявом протестантських ідей, пов'язаних із більш активним впровадженням у богослужіння текстів Книги псалмів. Таких співів дуже мало, однак вони все ж таки трапляються.

За відомостями каталогу «Українські та білоруські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII століть» [210], укладеного відомим дослідником давньоукраїнської церковної монодії Ю. Ясіновським, в ірмологіонах наявні поодинокі псалмові тексти із одноголовими монодійними наспівами. Це Пс. 1 «Блажен муж» і Пс. 102(103) «Благослови, душе моя, Господа» зі Всенічної, Пс. 136(137) «На ріці Вавілонстей», що співався у неділю Блудного сина та в інші неділі перед великим постом, та псалом «Воскликните Господеви». Найпоширенішим є Пс. 136(137) «На ріці Вавілонстей», він трапляється у кількох десятках ірмологіонів XVII – першої половини XVIII століть. Тексти «Благослови, душе моя, Господа» та «Воскликните Господеви» не здобули такого поширення і зафіксовані поодинокі в ірмологіонах початку і кінця XVII століття (№ 5 і № 297 відповідно).

«Львівський ірмологіон» [2] к. XVI століття містить «Покаяння отвержи» стихира по Пс. 50(51), гласу 8 та «На реці Вавілонстеи» на Пс. 136(137), що виконуються у Сиропусну неділю; «Да ся исправит молитва моя» на Пс. 140 на службу Преждеосвященну.

Псалмові тексти із наспівами також трапляються у друкованих ірмологіонах XVII–XVIII століть. Наприклад, у васильянському ірмологіоні середини XVIII століття (1766 р.), виданому у друкарні Почаївської лаври за часів польського короля Станіслава Августа Понятовського наказом

єпископа Луцького й Острозького Сильвестра Рудницького [104], наявні монодійні співи на тексти наступних псалмів: Пс. 5 «Заутра услыши глас мой» (служба першого часу), Пс. 140(141) «Господи, воззвах к Тебе» (Вечірня), Пс. 134(135) «Хвалите имя Господне» (поліелей), Пс. 135(136) «Исповедайтесь Господеви яко благ» (поліелей) і Пс. 136(137) «На ріці Вавілонстей» (неділя блудного сина).

Аналіз монодійних варіантів музичного прочитання псалмових текстів показав, що вони стилістично наслідують давнім зразкам церковного співу, що їх мелодичною основою є система усталених ознак давньоукраїнської монодії, яка, своєю чергою, вкорінюється у давню візантійську традицію церковного співу. Ця система була адаптована під церковнослов'янську мову і проіснувала кілька століть, після чого давньоукраїнська монодія зазнала перехід на лінійну нотацію, яка дещо спростила фіксацію ритміки наспівів.

Аналіз також довів невідповідність мелодично уніфікованих наспівів текстам псалмів, насиченим яскравішою образністю, ніж традиційна церковна гимнографія. Для співу таких текстів була потрібна інша система музичних засобів, яку не могла надати монодія. Псалми продовжували читати (практика кафізм), а поява наспівів із їхніми текстами в ірмологіонах, що була наслідком реформаційних процесів, поступово поширюваних на християнські церкви Східної Європи, не стала масовим явищем і не перетворилася на тенденцію.

3.1.2. Псалми у партесній музиці середини і другої половини XVII століття

Аналогічні приклади одиничної появи багатоголосих творів, написаних на тексти псалмів, можемо спостерігати у найдавніших партесних збірках, і це означає, що у музичну частину православного богослужіння псалми проникають поступово. Прикладом чого можуть бути *партеси Перемишля* [151]. Один з перших прикладів багатоголосого псалмоспіву на

церковнослов'янський текст трапляється у рукописних фрагментах пам'ятки середини XVII століття, яка колись належала одному з приходів Перемишльської єпархії, а зараз зберігається у львівському історичному архіві (ЦДАЛ, ф. 129 – Львівська Ставропігія, оп. 2, од. зб. 1553). Це партесний концерт «*Возрадовася серце моє*» на чотири голоси. Від повного виконавського складу у рукописних аркушах наявні два голоси – перший і другий дискант. Під час зведення обох голосів виявляється, що вони послідовно (антифонно або в імітаціях без протискладення) викладають той самий матеріал. Також у їх співвідношенні може утворюватися терцієва втора.

У концерті використовується давній варіант тексту псалма 12(13):6б: «Возрадовася серце моє о спасении Твоєм. Воспою Господеви благодарѣвшему мнѣ, и пою имени Твоєму вишне», тому в ньому наявні деякі текстові звороти, що надалі вийшли з ужитку, зокрема, давнє «*возрадовася*» замість пізнішого «*возрадується*», або «и пою имени *Твоєму вишне*» замість пізнішого «и пою имени *Господа Вышняго*». На такі варіанти текстів натрапляємо у друкованих львівських псалтирях першої половини і середини XVII століття⁶⁴. Також слід вказати на зафіксовані у рукописному тексті регіональні варіанти вимови деяких слів (наприклад, *серце*). Текст концерту починається не з початкових слів обраного шостого вірша псалма («Я же уповаю на милость Твою»), яких у концерті немає.

Повтори фраз та окремих слів стають одним із чинників формотворення. Так, наприклад, перша фраза («Возрадовася серце моє») повторюється лише між партіями, у яких послідовно викладається той самий музичний матеріал, тоді як наступна фраза («о спасении Твоєм») дістає багаторазового повторення і переспівування і в кожній партії окремо, і під час їх сумісного звучання із терцієвою второю. Далі, з метою узагальнення

⁶⁴ Відомі декілька львівських стародруків Псалтиря: видання 1609, 1634, 1637, 1643, 1677, 1680, 1687, 1692 рр. Львівської братської друкарні, що діяла спершу при Успенській церкві, а пізніше при Онуфріївському монастирі; Псалтир 1688 р. Василя Ставницького друкарні греко-католицького єпископа Йосифа Шумлянського при монастирі Юра; Псалтирі друкарні Ставропігійського братства 1704, 1722, 1741, 1763, 1808 рр.

змісту і завершення форми цього початкового розділу, відбувається повернення до тексту, що викладався на початку концерту («серце моє о спасенні Твоєм»), тепер вже із багаторазовим повторенням слова «серце».

Принцип викладу наступної фрази («Воспою Господеви благодарѣвшему мнѣ») споріднений із тим, що був застосований початком концерту, де текст повторювався тільки між партіями. Остання псалмова фраза («и пою имени Твоєму вишне») наявна лише в партії першого дисканта і викладається цілісно, без повторів окремих слів.

Унаслідок вибіркового застосування принципу повторності, початковий розділ концерту, у якому розспівана перша фраза псалмового рядку, є тривалішим за наступний.

Звернення до тексту псалмів у партесній творчості середини XVII століття є рідкісним, майже винятковим явищем. У цьому бачаться паралелі із розвитком давньоукраїнської монодії, у якій поодинокі опанування псалмових текстів розпочалося у період активізації новітніх греко-балканських впливів і хронологічно співпало із рецепцією та початковим етапом розвитку партесного багатоголосся.

3.1.3. Псалми у творчості Миколи Дилецького

Наступний крок у напрямку музичного опанування псалмів та створення на їхній основі розвинених концертних композицій, із надзвичайно цікавими варіантами прочитання псалмових текстів у зв'язках із західною традицією спостерігаємо у творчості українського композитора другої половини XVII століття ***Миколи Павловича Дилецького***. Про наявність у його творчому доробку концертів-псалмоспівів стало відомо нещодавно, завдяки новітнім архівним знахідкам.

Микола Дилецький – один з найвідоміших композиторів усієї партесної доби, видатний майстер хорового письма, теоретик і педагог. Сучасники називали його «жителем града Києва» (І. Коренев), документальні записи свідчать про його навчання у Вільно, перебування в Смоленську і роботу в

Москві, а останній прижиттєвий список «Граматики» (1723) було написано у Санкт-Петербурзі.

Творчий шлях М. Дилецького припадає на останню третину XVII століття і починається у Вільні здобуттям спеціальної музичної освіти у Віленській єзуїтській академії та досвіду творчої й педагогічної роботи. Далі композитор переїздить на європейський схід, у столицю Великого князівства Московського, де стає одним з провідних фахівців партесного багатоголосся гармонічного типу, у той час більш поширеного в богослужіннях греко-католицьких і православних церков Великого князівства Литовського і Речі Посполитої. Впроваджуючи новий тип церковного співу, М. Дилецький займався навчанням півчих, виправленням книг, створенням нового репертуару, а підсумком його великої і різнобічної творчої діяльності став яскравий сплеск партесного багатоголосся і формування традицій хорового співу, що стали підґрунтям розвитку музичної культури у наступні часи.

Протягом двох наступних століть хорові твори М. Дилецького були поступово втрачені. Про велику партесну спадщину митця стало відомо лише останнім часом. Цьому сприяли багаторічні архівні пошуки музично-рукописних матеріалів, які призвели до важливих відкриттів.

Перші знахідки багатоголосих партесних творів М. Дилецького і їхні публікації припадають на 70–80-ті роки XX століття. У той час було виявлено і опубліковано знаменитий «Воскресенський канон», три служби Божі (Літургії), два партесні концерти («Вошел еси во церков» та «Іже образу твоєму») і причасний «Тіло Христово приміте». Усі ці композиції увійшли у збірку хорових творів М. Дилецького (1981) і склали її зміст [87]. Твори виявили найвідоміші тогочасні дослідники партесної доби – В. Протопопов і Н. Герасимова-Персидська. Майже всі виявлені твори були написані для подвійного хору, за винятком однієї зі служб і концерту «Іже образу твоєму», які мають 4-голосий склад. Далі у пошуках і виданні творів М. Дилецького настало тимчасове затишшя, перерване публікацією концерту «Прийдіте, людіє» (2006) [152, 19–56].

Наступна хвиля відкриттів М. Дилецького припала на 2010-ті роки. Завдяки ретельному вивченню рукописних архівів було виявлено й атрибутовано восьмиголосу Вечірню, Реквіальну та Московську служби для такого самого складу [71; 70], ще одну чотириголосу службу і чотириголосу Вечірню [157], близько 40 чотириголосих концертів [154], триголосі концерти [156] та ін. Деякі композиції з цього великого обсягу новознайдених матеріалів були опубліковані у додатках до статей [71; 101; 156] та окремими збірками [24], решта – досліджується, виконується, готується до видання.

Серед новознайдених творів М. Дилецького трапляються концерти, написані на тексти псалмів. Звернення Дилецького до цих текстів є доволі несподіваним для періоду творчої активності композитора, що припадає на останню третину XVII століття. Дослідження рукописних пам'яток партесного періоду, яке проводилися авторитетними вченими (Н. Герасимовою-Персидською та ін.) показало, що автори партесних концертів приступили до активного використання текстів псалмів дещо пізніше, у першій половині XVIII століття, і надалі ця тенденція закріпилася у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та інших композиторів доби класицизму. У XVII столітті партесні концерти створювалися, в основному, на гімнографічні тексти, у чому вбачався прояв тісного взаємозв'язку із церковною монодією. Поява партесних концертів на тексти псалмів вже у творчості М. Дилецького дає підстави для уточнення хронології звернення до Псалтиря у партесний період. Сама ж ця тенденція, а також особливості музичного прочитання М. Дилецьким псалмових текстів потребують окремого уважного вивчення.

Аналізу текстів новознайдених чотириголосих концертів М. Дилецького, питанням їхнього походження та класифікації присвячено спеціальну статтю відомої російської дослідниці партесного багатоголосся Н. Плотнікової [158]. Авторка статті повідомляє про чотири партесні концерти М. Дилецького, написані на тексти Книги Псалмів. Це концерти

«Господь просвѣщеніє моє», «Всі язици воспещайте руками», «Воспойте Господеві песнь нову», «От скорбі призвах Господа», з яких три концерти (крім «Воспойте Господеві песнь нову», від якого лишилася тільки басова партія) ми маємо у повному партитурному записі; їхні відновлені партитури надала доктор мистецтвознавства, професор О. А. Шуміліна.

3.1.3.1. Партесний концерт М. Дилецького «Господь просвещеніє моє»

Партесний концерт М. Дилецького «Господь просвещеніє моє» доволі емоційно забарвлений, складений на фрагмент тексту 26(27) псалма. М. Дилецький не випадково звертається до цього псалма – він був поширеним як у історичних християнських церквах, так і в протестантському середовищі.

Повний текст псалма містить кілька тематичних блоків. Перша частина (вв. 1-3) псалма у піднесеному славильному настрої говорить про Господа як Захисника. У наступній частині (вв. 4-6) розповідається про храм і скінію, а з сьомого вірша починається молитва, що близька за жанром до індивідуального плачу, із темою сімейного спокою (вв. 7-12). Останні вірші псалма сприймаються як епілог про утвердження надій (в. 13) та навчання, підсумок (в. 14).

У богослужбовій практиці традиційних церков ми найчастіше зустрінемо цей псалом у скороченому варіанті: беруться переважно перші шість або вісім віршів. У католицькій традиції вірш четвертий використовувався у п'яту неділю П'ятидесятниці, або на свято Святого Сімейства. У православної церкві цей псалом читається за богослужінням першої години надвечір'я свята Богоявлення Господня.

Повний текст у музиці XVII століття переважно зустрічається у Псалтирних книгах протестантів як у віршованому вигляді, так і у перекладі національними мовами. Варіанти його музичного прочитання трапляються у «Псалтирі Беккера» Г. Шютца (1628 та 1661 року), у Женевській псалтирі з

музикою К. Гудімеля, К. Лежона, у Книгах антемів англікан, у зібранні «Мелодій на псалтир польські» М. Гомулки тощо.

Фрагменти псалма також неодноразово ставали основою для мотетних композицій як попередників, так і сучасників М. Дилецького: можемо вказати на мотет-градуал Дж. Ф. Анеріо, мотет у трьох частинах на німецький текст Орландо та Рудольфа ді Лассо, мотет на с. f. (мелодія Л. Буржуа) Я. П. Свелінка, латинський мотет К. Ербаха, мотет-концерт Г. Шютца для тенора і інструментального супроводу, мотет для шестиголосного хору та струнних М. А. Шарпантьє та інші.

У більшості композицій використовується початкова частина псалма, що містить славлення (вв. 1-3). У концерті М. Дилецького взято вірші 1-4а, тобто додається початок четвертого вірша, однак з нього випускається рядок, у якому йдеться про храм.

Обрані рядки псалма розподілено між двома частинами, які є різними за композицією, музичною мовою та фактурним вирішенням.

Перша частина побудована у модальному поліфонічному ключі і має багато коротких імітаційних побудов. Це може вказувати на те, що М. Дилецькому були відомі мотетні композиції західної традиції, і що вони слугували взірцем для написання цього концерту. Композиційною основою частини є зміна фактури, постійні співставлення триголосого та двоголосого викладу, що утворює гармонічні побудови з імітаціями (доволі точними, навіть до безкінечних канонів) у каденційних зонах. За віршами псалма, перша частина складає чотиристрофну композицію з генеральною каденцією.

Виклад другої частини має ознаки постійного чотириголосся, чим нагадує гармонізації протестантських хоралів. Зміна настрою тексту призводить до зміни метру з дводольного на тридольний (3/2) та ритмічного уповільнення (але із темповим прискоренням)⁶⁵. Ця частина складається з двох строф.

⁶⁵ Подібні метроритмічні зіставлення характерні для багатьох творів композиторів європейського ренесансу та бароко. Наприклад, подібний прийом можемо зустріти у мотеті Дж. П. да Палестріни «Jubilate Deo» на

Порівняння тексту псалма із його музичним прочитанням у концерті «Господь просвещеніє моє» М. Дилецького відображає доволі часті порушення принципу просодії, унаслідок чого акцентовані склади тексту не співпадають з музичними наголосами. Але якщо під музику М. Дилецького підтекстувати латинський переклад тексту псалма, виявляється, що всі наголоси будуть співпадати (крім випадків, де є диграфи в латинському тексті, але це регулюється ритмом). Порівняти відповідність наголосів у церковнослов'янському (авторському) та латинському варіантах тексту концерту «Господь просвещеніє моє» пропонуємо на матеріалі тенорової партії (див. Нотний приклад 3.1).

Нотний приклад 3.1. М. Дилецький. Концерт «Господь просвещеніє моє». Партія тенора (mt. 1-7)

Do - mi - nus il - lu - mi - na - ti - o me - a et sa - lus me - a quem ti -
 Гос - подь про - све - ще - ни - є мо - є и спа - си - тель мой, ко - го у - бо -
 me - bo? Do - mi - nus pro - tec - tor vi - tae me - a
 ю - ся, Гос - подь за - щи - ти - тель жи - во - та мо [его]

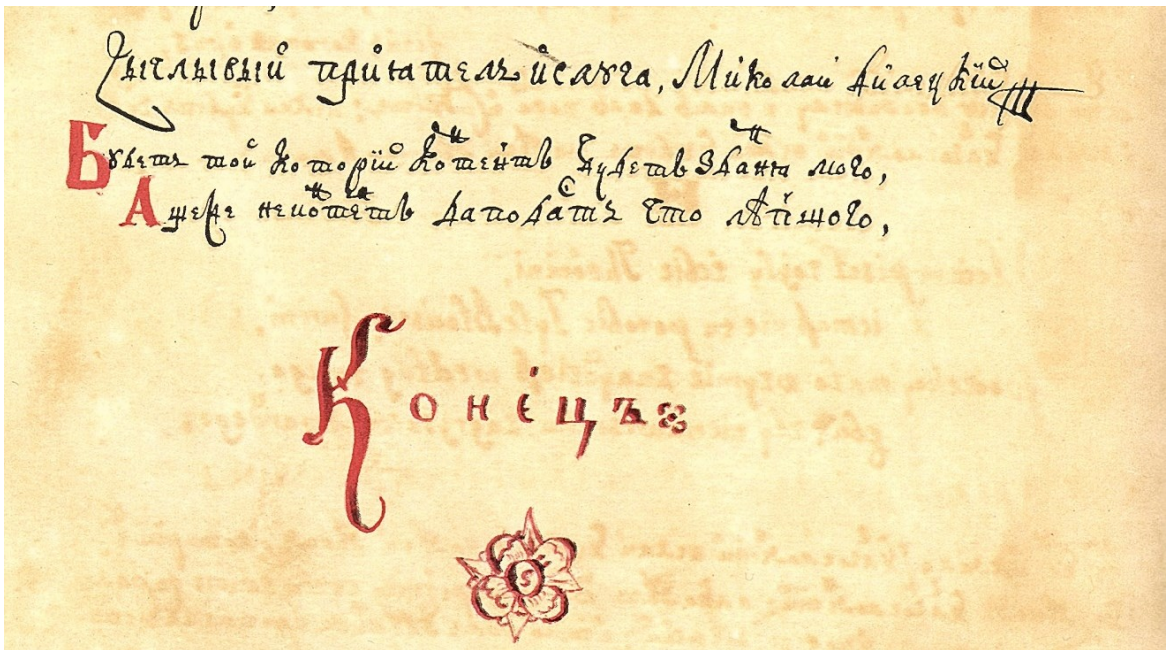
Як бачимо з Нотний приклад 3.1, з музичним текстом співпадає не тільки просодія латини, а й каденційне завершення усієї побудови. Можна чітко прослідкувати відповідність звуків каденції і складів латинського слова «теа», тоді як для озвучування складів слов'янського слова «моєго» явно не вистачило музичного матеріалу, тому два останні склади перейшли до наступної побудови.

На цій основі в нас виникла гіпотеза, що спершу музика цього концерту створювалася на латинський текст, що було цілком природним і для Вільна, і для Єзуїтської академії, де навчався М. Дилецький. Далі, задля

практичного використання твору у богослужіннях християнської церкви східного обряду – спочатку у багатоконфесійній столиці Великого князівства Литовського Вільні, а пізніше на території православного Великого князівства Московського, була створена перекладацька контрафактура і нова підтекстовка. Саме у такий спосіб, із метою практичного використання на території Східної Європи, М. Дилецький зробив переклад «на словенський діалект» свого трактату «Граматики музикальна», спершу написаного у Вільні (1675 р.) мовою, поширеною у ВКЛ (ймовірно, польською або латинською). Переклад трактату став більш відомим за оригінал, мав кілька авторських редакцій (м. Смоленськ, 1677 р.; м. Москва, 1679 р. та 1681 р., м. Санкт-Петербург, 1723), які свого часу широко використовувалися М. Дилецьким у нових умовах діяльності, і здобув надзвичайного поширення у рукописних копіях.

Друга гіпотеза полягає у тому, що дві частини концерту «Господь просвещение мое» спочатку були створені окремо, а надалі об'єднані в один концерт на основі спільного тексту. Зазначимо, що текст другої частини цього псалма використовувався композиторами західної традиції для написання окремих творів.

Підтвердження чи спростування обох цих гіпотез наразі є неможливим у зв'язку із тим, що оригінальних текстів, написаних рукою самого М. Дилецького, поки що не знайдено (окрім власноручних авторських підписів у примірниках «Граматики», див. Малюнок 3.1). Тому важко визначити, чи існував початковий варіант цього концерту із латинським текстом, чи були наявними привнесення у музичний текст і чи були ці привнесення авторськими виправленнями або їх зробили переписувачі і практикуючі регенти.



Малюнок 3.1. М. Дилецький. Граматика музикальна. Фрагмент сторінки LXX

Так, наприклад, багато пізніших привнесень і виправлень трапляється в одному зі рукописних списків цього концерту, який знаходиться у РНММ (ф. 283, № 745) [154]. У партії, що наявна у вказаному рукописі, друга частина викладена не у розмірі $3/2$, характерному для фіксації рукописних партій у XVII столітті, а у розмірі $3/4$, який у партесних концертах виникає пізніше, приблизно у 30–40-і роки XVIII століття (хоча поодинокі трапляються вже з кінця XVII століття).

3.1.3.2. Партесний концерт М. Дилецького «Вси язици восплещайте»

У партесному концерті «Вси язици восплещайте» М. Дилецького використовується фрагмент псалма 46(47). Цей псалом цілком витриманий у величальному, славильному, урочистому тоні, тому його тексти, як у повному обсязі, так і фрагментами можемо зустріти не тільки у загальнорічному циклі читання, (наприклад, у складі сьомої кафізми), але й у середині святкових богослужінь.

Найпоширенішим став шостий вірш зі словами «Взыде Бог в восликновении, Господь во гласе трубне» – цей мотив інтронізації, піднесення прив'язаний до свята Вознесіння і в такому контексті ми

зустрінемо цей псалом у східній і західній традиціях. Серед композиторів XVI-XVII століття, які звертались до текстів 46(47) псалма, знайдемо імена Дж.М. Азоли, А. Бальбі, А. Банк'єрі, І. Преторіуса, Г. Персела, Ж. Реньяра, А. Рота, Г. Шютца, Л. Зенфля, Дж. Габріеллі, Г.Л. Хаслера, І. Уоттса, Я. Свелінка, Т. Томпкінса, К. Тай, А. Агаццарі, А. Кампра, Г. Айхінгера, А. Оргаса та багатьох інших.

У своєму партесному концерті «Вси язици» М. Дилецький використовує й озвучує два початкові псалмові вірші 46(47) псалма. Текст псалма взято у давній мовній редакції, яка все ще була поширена на територіях Київської митрополії, однак вийшла з ужитку у Московській патріархії. Саме тому у ньому трапляються звороти «Вси язици *восплещайте* руками» (замість «восплещите»), «воскликните Богу гласом *радости*» (замість «радования») та ін. На варіанти «*восплещайте*» натрапляємо у віленських друкованих псалтирях XVII століття, тоді як київські (після реформи Петра Могили) надають варіант «*восплещите*»⁶⁶. Цей факт вкотре підтверджує, що концерт написано у віленський період творчості Дилецького.

За складом виконавців (два дисканта, два баса) та особливостями фактурної будови партій (мелодичний голос із терціевою второю та бас, що рухається акордовими тонами) концерт «Вси язици» слід віднести до кантових мотетів (за класифікацією Н. Герасимової-Персидської). І дійсно, рух дискантів паралельними терціями при супроводі баса (як у Нотний приклад 3.2) переважає майже протягом усього концерту, за виключенням тутійного вступу, характерного для прославних творів. У побудовах кантового складу басові голоси викладають варіанти однієї партії – простіший та ритмічно ускладнений. Це трапляється з метою активізації ритмічного руху або унаслідок того, що вони не співпадають за фразами тексту (див. Нотний приклад 3.2 Нотний приклад 3.3).

⁶⁶ Псалтир (1629) Петра Могили, який видала друкарня Києво-Печерської лаври.

Нотний приклад 3.2. М. Дилецький. Концерт «Вси язици». Каденція першого розділу
(тт. 22а-25).

D1
 вос-клик-нѣ-те, вос-клик-нѣ-те Бо - гу гла - сом, Бо-гу гла-сом ра - до - сти
 D2
 вос-клик-нѣ-те, вос-клик-нѣ-те Бо - гу гла - сом, Бо-гу гла-сом ра - до - сти
 B1
 Бо - гу, вос-клик-нѣ - те Бо - гу гла-сом ра до - сти, ра - до - сти
 B2
 вос - клик - нѣ - те Бо - гу гла - сом, гла - сом_ра-до-сти

Нотний приклад 3.3. М. Дилецький. Концерт «Вси язици». Розділ «Алилуя». Партії
першого та другого баса (тт. 33-36).

B1
 А-ли-лу-я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я,
 B2
 А-ли-лу-я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я,

Композиція концерту складається з трьох розділів, зміна яких відбувається не так за музикою, як за віршами тексту, незважаючи на наявність каденцій.

М. Дилецький компонує цей псалмовий концерт більш цілісно, не зіставляючи фактурно контрастні розділи, а дотримуючись єдиної, «кантової» манери викладу протягом усього концерту та інтонаційної повторності мотивів, спільних для всіх розділів. Тому повторення слів і фраз тексту супроводжуються мелодичними і ритмічними повторами, утворенням секвенцій та обміном інтонаційними побудовами у парі верхніх голосів (провідний мотив та його терцієва втора), що є цілком логічним. Усі три розділи об'єднуються і римуються спільним музичним матеріалом, тож тематично подібними є не лише внутрішні побудови, але й каденції, зокрема першого (на словах «воскликніть Богу гласом радости», тт. 22-25, див. Нотний приклад 3.2) та другого розділів («яко Господь Вишній страшен»,

тт. 29-32). У третьому розділі (на словах «Алилуя») створюються тематичні арки до двох попередніх за рахунок контрапунктичного об'єднання мотивів дискантових партій першого розділу і басових партій другого розділу. При цьому, унаслідок того, що мотивні побудови повторено без ритмоінтонаційних змін, відтворення слова «Алілуя» у партії першого баса дістає ознаки гокету, оскільки не проспівується цілком, а розділяється паузами на два рівновеликі склади, подібно до того, як у попередньому розділі співалися слова «страшен, страшен» (див. Нотний приклад 3.4 та Нотний приклад 3.5).

Нотний приклад 3.4. М. Дилецький. Концерт «Вси язици». Другий розділ (тт. 29-33).

29

я - ко Гос-подь, Гос - подь, Гос-подь выш-ний стра - шен
шен, Гос-подь выш-ний стра - шен, стра-шен Царь
Гос-подь выш - ний стра - шен Царь ве -

31

Царь ве-лий по всей зем - ли. А - ли - лу - я, а - ли - лу -
по всей зем - ли. А - ли - лу - я, а -
ве - лий по всей зем ли. А - ли - лу - я, а -
лий по всей зем - ли. А - ли - лу - я, а -

Отже, концерт «Все язичи» М. Дилецького не має явних ознак, які вказують на пізніше поєднання окремо написаних розділів або на попереднє створення хорових партій на латинські тексти. Навпаки, його характерною ознакою є структурна, мелодична і фактурна цілісність, поділ на розділи не за музичними, а за текстовими ознаками та скріплення розділів мотивною повторністю, інтонаційними арками й каденційним римуванням.

Нотний приклад 3.5. М. Дилецький. Концерт «Все язичи». Розділ «Алилуя» (тт. 37-40).

37

а - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я,
- лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я,
ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я,
ли - лу - я, а - ли - лу - я, а -

39

а - ли - лу - я, а - ли - лу - я
я, а - - - - ли - лу - я
я, а - ли - - лу - я, а - ли - лу - я
ли - лу - я, а - ли - лу - я

3.1.3.3. *Партесний концерт М. Дилецького «От скорби призвах Господа»*

Партесний концерт М. Дилецького «От скорби призвах Господа» заснований на вибраних віршах псалма 117(118). Цей псалом відноситься до прославних текстів і був включений до складу святкових богослужінь, тому є надзвичайно поширеним у різноманітних версіях в музиці XVI-XVII століть. Відомі композиції на повні тексти-переспіви («Lasst uns Gott, unserm Herren» SWV 216 Г. Шютца на сл. К. Беккера; «Psalm 118» П. де Л'Естокарта на сл. К. Маро) та композиції на вибрані вірші («Non moriar sed vivam» М. Лютера з тенором на основі мелодії Л. Зенфля (в. 17), мотети «Dominus mihi adjutor» та «Impulsus eversus sum» О. ді Лассо, мотети «Confitemini Domino» для подвійного хору та чотирьох хорів М. Преторіуса, мотет гебрайською мовою «Odecha ki anitani» С. Россі (вв. 21-22), «Bonum est confidere» А. Тромбетті (вв. 8-12), «Deus canticum novum» Дж.М. Асоли (контамінація на Пс. 143(144) та Пс. 117(118):9, 28a), мотет «Non moriar sed vivam» В. Шлегеля (в. 17), вечірня Великого посту «Confitebor tibi Domine» Х. Велранта (вв. 21-24), мотет «Aperite mihi portas» Дж.Ф. Анеріо (вв.19-20) та Дж.А. Драгоні на ті самі слова, «Impulsus eversus» А. Галлюса (вв. 13-14), «A Domino factum est istud» Х.Л.Хасслера (вв.23-24); антем «This is the day» О. Парслі (в 24) та багато інших).

У концерті М. Дилецького прославний характер не виникає від самого початку, тому що в тексті концерту немає перших віршів псалма. На початку відчуваємо скорботний, трагічний характер музики, до чого спонукає зміст початкового тексту («От скорби призвах»).

У партесному концерті «От скорби призвах Господа» М. Дилецький формує рондоподібну композицію. Роль рефрену тут виконує не перший розділ як у концерті «Господь просвещение мое», а друга побудова. Розташування віршів по розділах концерту приймає наступний вигляд:

A(5) B(18) C(6) B(18) D(7) B(18) E(8-9) B(18) F(21)⁶⁷. Традиція трактувати цей псалом як урочисто-прославний вплинула на композицію (це один з найбільших концертів М. Дилецького за масштабами форми), однак характер музичного матеріалу є інакшим.

На словах «Исповѣмся Тебѣ яко услышал мя» (F) починається друга частина, що скомпонована як fuga, зі зміною імперфектного (*alla breve*) розміру на перфектний (3/2), що характерно для славильних творів того часу (див. Нотний приклад 3.6).

Нотний приклад 3.6. М. Дилецький. Концерт «От скорби призвах Господа». 2 частина.

Тенор I
Ис - по - вем - ся Те - бе я - ко у - слы - шал мя е -

Бас I
Ис - по - вем - ся Те - бе я - ко у - слы -

Т. I
си ус - лы - шал мя е - си и был е - си мне _____ во _____ спа -

Б. I
шал мя е - си и был е - си мне во спа -

Т. I
-се - ні - е.

Т. II
Ис - по - вем - ся Те - бе я - ко у - слы - шал мя е - си ус - лы -

Б. I
се - ні - е

Б. II
Ис - по - вем - ся Те - бе я - ко у - слы - шал мя е -

⁶⁷ Подібний підбір віршів можемо бачити у мотеті «Confitemini Domino» Ж. Мутона (вв. 1,5-6,8,17-18) на основі пародійної меси Я. Вета.

Т. II
шал мя е - си и был е - си мне во спа - се - ні - е.

Б. II
си и был е - си мне во спа - се - ні - е

Незважаючи на переважно скорботний характер музики, що відображає зміст тексту обраних віршів псалма, у партіях присутні ознаки віртуозного концертування: великий діапазон, широкі внутрішньо-складові розспіви з примхливими ритмічними малюнками, активне користування прийомами імітаційної поліфонії та ін. Майже відсутнім є традиційний для партесного багатоголосся паралельний рух голосів. Похмуру атмосферу, відповідно скорботному змісту рядків псалма, створює виконавський склад (два тенора і два баса) у поєднанні зі звучанням мінорного ладу (a-moll – d-moll).

Тож, у своїх партесних концертах-псалмоспівах М. Дилецький веде пошуки принципів музичного втілення тексту псалмів. Очевидними є наміри скомпонувати концерти, слідуючи за віршами кожного псалма по строфах-розділах, тому твори є різними за виконавським складом, музичним матеріалом, композиційними і фактурними ознаками тощо. У роботі з текстом М. Дилецький працює як з вибраними віршами (ініціальні вірші – «Вси язици»), так і з компільованими текстами («Господь просвещение мое» та «От скорби призвах»).

Перші спроби перекладу псалма на багатоголосий наспів, зроблені М. Дилецьким у віленський період творчості, були доволі вдалимими. Поступово ця практика поширилася на всю східнослов'янську партесну творчість і згодом стала її відмітною ознакою. До кінця ж XVII століття звернення авторів концертних композицій до текстів Книги псалмів було не настільки частим, як надалі. Ця тенденція є суголосною із творчістю у М. Дилецького та у більш широкому плані відображає традиції розвитку партесного співу у Київської митрополії, що формувалися протягом XVII

століття і полягали у поступовому залученні додаткових текстів, які від початку не входили у склад Служби Божої.

У цьому відношенні показовим є Реєстр нотних зошитів Львівського Сиавропігального братства 1697 року [162], про який йшлося на початку розділу. У ньому описано зміст 12 рукописних комплектів голосових книг із партесними творами різної кількості голосів (від трьох до вісімнадцяти), що належали бібліотеці церкви Успіння Пресвятої Богородиці. Про деякі з комплектів вказано, що вони є старими (пергаментними), і це надає можливість порівняти старі і нові (паперові) комплекти на предмет наявності у їхньому складі і змісті концертів-псалмоспівів. Аналіз показав, що в пергаментних комплектах переважали концерти на гімнографічні тексти і цей факт вкотре підтверджує поступове проникнення псалмів у багатоголовий спів і богослужбову практику православної церкви.

3.1.4. Партеси Супрасля як відображення практики псалмоспівів кінця XVII століття

Одним із крупних регіональних центрів розвитку партесного багатоголосся в Київській митрополії кінця XVII століття був Супрасльський монастир. За рукописними пам'ятками, що належали цьому монастирю, можна зробити певні спостереження і висновки щодо поширення і популярності псалмових текстів як основи для створення багатоголосих партесних композицій. Так, із 50 творів, наявних в одному з неповних партесних комплектів, що має автентичну назву «супрасльські кантики» (BLAN/Вільнюс, F-19/22, F-135/1, F-135/2) і містить багатоголосі композиції на шість голосів (склад: перший і другий дискант, перший і другий альт, перший і другий бас), лише три (!) написано на тексти псалмів. Це концерти:

- «Воспойте Господеви пѣснь нову» (№ 13), Пс. 149: 1–3;
- «Готово сердце мое» (№ 16), Пс. 56(57): 8–10, останній рядок не завершено;
- «Радуйтеся, праведніи, о Господѣ» (№ 47), Пс. 32(33): 1–2.

Попри кількісний показник, за своїми музичними якостями псалмоспіви супрасльського комплекту мають усі ознаки партесних творів концертного стилю і на їх прикладі можна виявити особливості втілення тексту і тлумачення змісту псалмів.

Концерти «Воспойте Господеви пѣснь нову» і «Готово серце моє» об'єднує не лише звертання автора(ів) музики до текстів Книги псалмів. Обидва вони мають дещо інший виконавський склад: два дисканта, альт, тенор і два баса. Цей склад було встановлено за т. зв. сербським комплектом шестиголосих партесних творів (бібліотека Матице Серпска, м. Нови Сад, шифр МР I 4/1–6), у якому обидва концерти зафіксовано у повнотекстових варіантах під № 21 і № 16 відповідно. Вивчення тутійних побудов в укладеній партитурі концерту «Воспойте Господеви пѣснь нову» показало, що вона має ознаки двохорності, передусім зіставлення двох хорів, як у венеційській поліфонії. Це означає, що спочатку концерт був написаний для подвійного хору і мав по дві партії альта і тенора, однак для фіксації в книгах шестиголосого комплекту партії другого альта і другого тенора було вилучено.

Переходячи до аналізу псалмових текстів, вкажемо, що його рядки усіх трьох концертах використовуються фрагментарно, але послідовно.

Концерт «*Воспойте господеву пѣснь нову*» (№ 13), Пс. 149:

¹Воспойте господеву пѣснь нову, хваленіє Єго во церквах преподобних, ²да возвеселится Израиль о сотворшем Єго, и сынове Сїони возрадуются о Цари своем, ³да восхвалят Імя Єго в лицѣ, в тымпанѣ и псалтыри да поют Єму

Концерт «*Готово серце моє*» (№ 16), пс. 56:

⁸Готово серце моє, Боже, пою и воспою во славѣ моеї. ⁹Востани, слава моя, востани, псалтыри и гусли. Востану рано, ¹⁰исповѣмся Тебѣ в людех, Господи (рядок не завершено)

Концерт «*Радуйтеся, праведніи, о Господѣ*» (№ 47), пс. 32:

¹Радуйтеся, праведнії, о Господѣ, правым подобает похвала, (алілуя).

²Исповѣдайтеся Господеви во гуслех, во псалтыри десятиструнній пойте Ему (алілуя).

З текстів трьох концертів саме в другому виразно проявляються ознаки належності до Київської митрополії, що проявляється у застосування давніх текстових варіантів, які у другій половині XVII століття публікувалися у віленських, львівських київських та ін. псалтирях:

1) «пою и воспою во славу моею» замість поширеного в той час у Московському патріархаті (після реформи патріарха Никона 1650-х років) «буду петь и славить»;

2) «востани, псалтыри» замість «воспрянь, псалтирь»;

3) «востану» замість «я встану»;

4) «исповѣмся Тебѣ в людех, Господи» замість «Буду славить Тебя, Господи, между народами».

У текст концерту «Радуйтеся, праведнії, о Господѣ» після кожного рядку псалма додано «Алілуя».

У текстах усіх трьох концертів згадуються старозаповітні музичні інструменти – тимпани, псалтирі і гусла.

Концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову» починається масовим тутійним закликком до того, щоб заспівати Господеві урочисту пісню (тт. 1-7). Заклик засновано на інтонаційно нейтральному тематизмі, що є характерною рисою початкових побудов акордово-гармонічного складу. Текст наступного піввірша першого рядку «хваленіє Єго во церквах преподобних» повторюється двічі в різних ансамблевих складах – спочатку в середніх голосах, потім в партіях двох дискантів з басом, унаслідок чого утворюється музична побудова, контрастна до початкової за тривалістю, фактурою і характером тематизму (тт. 7-18).

Двічі повторений перший піввірш наступного рядка псалма («да возвеселится Израиль о сотворшем Єго») утворює самостійний розділ музичної форми. У ньому знову відбувається зіставлення тих самих

ансамблевих складів, закріплених по всьому концерту, і вперше виникає похорний виклад (безкінечний канон, тт. 21-23, 27-29) для музичного відтворення слів «возвеселится Израиль». Наступний піввірш «и сынове Сїони возрадуются о Цари своем» теж утворює зміст самостійного музичного розділу. У цьому розділі виділяються розспіви на слові «возрадуются» та в його численних повтореннях.

Останній, третій рядок псалма, де згадуються музичні інструменти, теж розділяється на два піввірша, кожен з яких дістає тлумачення у самостійному розділі музичної форми. На текст «да восхвалят Імя Єго в лицѣ, в тымпанѣ» написано великий імітаційно-поліфонічний розділ з почерговим вступом голосів, що проводять тему на його початку, і похорними імітаціями на завершенні викладу (тт. 46-63). Характерною ознакою цього розділу є багаторазове повторення фраз та окремих слів тексту, що потрібно і для утворення імітацій, і для розширення музичної композиції (прийом ампліфікації за М. Дилецьким). В нетривалому останньому розділі концерту, який має функцію узагальнення, спочатку в імітаціях, а потім в акордово-гармонічній фактурі, із повтореннями слів, озвучується другий піввірш «и псалтыри да поют Єму» (тт. 64-72).

Концерт «Готово сердце мое» виділяється з-поміж інших концертів-псалмоспівів супрасльської збірки за своїм мінорним колоритом (тональність d-moll). За особливостями музичного втілення тексту форма концерту розпадається на два нерівномірні розділи. У першому з них (тт. 1-65) відбувається послідовний виклад тексту рядків обраного псалма, з традиційними для творів партесного багатоголосся повтореннями окремих слів і фраз. У другому розділі (тт. 64-104) використовується текст «Готово сердце мое, востану рано, исповѣмся Тебѣ в людех, Господи», скомпільований з вибраних фраз вже розспіваних рядків.

Кожен розділ має ансамблевий початок в імітаційному викладі і тутійне акордово-гармонічне завершення. Перший розділ, у якому послідовно розспівано текст псалма, своєю чергою розпадається на три

побудови, відповідно трьом обраним рядкам, при цьому завершення другого рядка «Востану рано» автор концерту додає до наступного рядку і починає з нього музичну побудову (див. від т. 50). Кожна з трьох побудов першого розділу завершується тутійною каденцією в тональності d-moll. Усі вони засновані на тому самому музичному матеріалі, але з різним текстом:

- каденція першої побудови – на словах «воспою во славі моєй» (тт. 18-22);
- каденція другої побудови – на словах «востани, псалтыри и гусли» (тт. 45-49);
- каденція третьої побудови – на словах «исповѣмся Тебѣ [в людех], Господи» (тт. 63-65)

У розділах концерту трапляється багато імітацій, що спонукає автора музики до повторності слів і фраз тексту. Це принцип поєднується з менш властивою партесному багатоголоссю музичною повторністю каденційних побудов.

Концерт «Радуйтеся, праведніи, о Господѣ» являє собою найпростіший варіант музичного втілення тексту двох перших рядків обраного псалма. Головна мета – відтворення афекту радості, для чого в кінці кожного рядку додається і розспівується слово «алілуя». Загалом текст розподіляється між чотирма музичними побудовами. У першій і третій розспівано два рядки псалма, по одному на кожний розділ, у другій і четвертій – багаторазово повторене слово «алілуя».

Тож, виходячи з аналізу наявного матеріалу, який репрезентує музичну практику середини і другої половини XVII століття (партеси Перемишля, творчість Миколи Дилецького і супрасльські кантики), можна констатувати, що до кінця XVII століття на землях Київської митрополії концерти-псалмоспіву не дістали настільки суттєвого поширення, як у наступний період розвитку партесного багатоголосся.

У належності аналізованих псалмоспівів музичній культурі Київської митрополії переконує аналіз текстів їхніх вербальних текстів.

3.2. Псалми в українській партесній творчості першої половини середини XVIII століття

Матеріалом для вивчення особливостей використання текстів псалмів у партесній творчості першої половини і середини XVIII століття стала т. зв. *київська партесна колекція*, рукописні комплекти якої, датовані 30–40-ми роками XVIII століття (у цей час значна частина території Київської митрополії разом із містом Києвом увійшла у склад Російської імперії), знаходяться в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [75]. Практично всі концерти-псалмоспіви цієї колекції дотепер перебувають у рукописах, опубліковано лише поодинокі твори, наприклад, концерт Івана Домарацького «Благословлю Господа на всякое время» (Пс. 33(34)) [152, с. 151–183].

Звернувшись до інципітного каталогу колекції, укладеного відомою українською вченою Н. Герасимовою-Персидською [103], ми виявили величезну кількість концертів, написаних на тексти Книги псалмів. Ці тексти використовуються у концертах київської колекції наряду із текстами стихир, кондаків, ірмосів та інших літургійних жанрів і складають питому частину від усієї кількості. Це означає, що в українській церкві до 30–40-х років XVIII століття багатоголосі концерти-псалмоспіви проникають у музичну частину православної літургії і закріплюються в ній.

3.2.1. Принципи роботи із текстами книги псалмів

Унаслідок постійного звернення авторів партесних творів до Книги псалмів, в українському партесному багатоголосі поступово формувалися різні способи роботи із псалмовими текстами, і цей процес було продовжено далі, у творчості представників доби класицизму.

Розглянемо варіанти роботи із текстами псалмів на прикладі одного з рукописних комплектів київської партесної колекції – т. зв. комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря м. Києва (ІР НБУВ, ф. I, №№ 5587-5595), який представляє творчість 50–60-х років XVIII століття. Їх було

систематизовано О. Шуміліною під час вивчення змісту цього комплекту [197, 66-68] (див. Таблиця 3.1).

Таблиця 3.1. Варіанти роботи із текстами псалмів у концертах з комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря м. Києва

№ псалма	№ Концерту	Дублювання Концерту	Рядки псалма	Характер використання тексту
Пс. 14	№65 Господи, хто обитаєт	–	всі	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 17	№29 Возлюблю тя, Господи	дублювання тексту: 41п/ХVIII-14 – №129; 44п/ХVIII-15 – №46	2-8	початкові рядки
Пс. 20	№66 Господи, силою твоею	–	2-9, 12, 14	вибрані рядки
Пс. 23	№28 Господня земля	–	всі	з невеликими скороченнями (з рядків 6 та 7 взято окремі фрази)
Пс. 33	№34 Благословлю Господа	дублювання тексту: 122/118с – №31	1-5	початкові рядки
Пс. 37	№53 Господи, да не яростию	43п/ХVIII-16 – №49; 119/115с – №7	2-3, 10-11, 22-23	вибрані рядки
Пс. 41	№30 Имже образом желяет	–	Пс. 41: 2-6 та Пс. 83: 3	контамінація рядків різних псалмів
Пс. 42	№58 Суди ми, Боже	дублювання тексту: 117/113с – №5	всі	послідовно
Пс. 51	№68 Что хвалишися во злобе	–	3-10	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 68	№38 Спаси мя, Боже	–	2-6, 17-20, 22, 25, 30-31, 33, 35-37	вибрані рядки або їх початкові фрази (17-20 та 33)
Пс. 83	№33, 40, 46 Коль возлюбленна селения	–	2-5	початкові рядки
Пс. 90	№37 Живы в помощи Бога	–	всі	послідовно
Пс. 91	№71 Праведник яко финикз	41п/ХVIII-14 – №74	13-14, 16	вибрані рядки (прокімен дня)
Пс. 111	№54 Блажен муж, бойся Господа	дублювання тексту: 122/118с – Домацький	1-4, 8, 9, 4, 8 та 9	фрагментарно – вибрані рядки та окремі фрази

№ псалма	№ Концерту	Дублювання Концерту	Рядки псалма	Характер використання тексту
Пс. 14	№65 Господи, хто обитаєт	–	всі	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 17	№29 Возлюблю тя, Господи	дублювання тексту: 41п/ХVIII-14 – №129; 44п/ХVIII-15 – №46	2-8	початкові рядки
Пс. 20	№66 Господи, силою твоею	–	2-9, 12, 14	вибрані рядки
Пс. 23	№28 Господня земля	–	всі	з невеликими скороченнями (з рядків 6 та 7 взято окремі фрази)
Пс. 33	№34 Благословлю Господа	дублювання тексту: 122/118с – №31	1-5	початкові рядки
Пс. 37	№53 Господи, да не яростию	43п/ХVIII-16 – №49; 119/115с – №7	2-3, 10-11, 22-23	вибрані рядки
Пс. 41	№30 Имже образом желяет	–	Пс. 41: 2-6 та Пс. 83: 3	контамінація рядків різних псалмів
Пс. 42	№58 Суди ми, Боже	дублювання тексту: 117/113с – №5	всі	послідовно
Пс. 51	№68 Что хвалишися во злобе	–	3-10	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 68	№38 Спаси мя, Боже	–	2-6, 17-20, 22, 25, 30-31, 33, 35-37	вибрані рядки або їх початкові фрази (17-20 та 33)
Пс. 83	№33, 40, 46 Коль возлюбленна селения	–	2-5	початкові рядки
Пс. 90	№37 Живы в помощи Бога	–	всі	послідовно
Пс. 91	№71 Праведник яко финикз	41п/ХVIII-14 – №74	13-14, 16	вибрані рядки (прокимен дня)
Пс. 143	№39 Склони, зиждитель, небеса	невірш. текст 117/113с – №10	5, 6	фрагмент віршованого перекладу псалма (автор перекладу – М.В.Ломоносов)
Пс. 145	№41 Хвали, душе Моя	текст дубл. 41п/ХVIII-14 – №27	Пс. 145: 1-2, Пс. 8: 5, Пс. 149: 3	контамінація рядків різних псалмів
Пс. 148	№35 Хвалите Господа с небес	невірш. текст – у восьми списках київської парт. кол.	1-3, 8-9, 13	вільний віршований переклад псалма (автора перекладу не встановлено)

№ псалма	№ Концерту	Дублювання Концерту	Рядки псалма	Характер використання тексту
Пс. 14	№65 Господи, хто обитаєт	–	всі	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 17	№29 Возлюблю тя, Господи	дублювання тексту: 41п/XVIII-14 – №129; 44п/XVIII-15 – №46	2-8	початкові рядки
Пс. 20	№66 Господи, силою твоею	–	2-9, 12, 14	вибрані рядки
Пс. 23	№28 Господня земля	–	всі	з невеликими скороченнями (з рядків 6 та 7 взято окремі фрази)
Пс. 33	№34 Благословлю Господа	дублювання тексту: 122/118с – №31	1-5	початкові рядки
Пс. 37	№53 Господи, да не яростию	43п/XVIII-16 – №49; 119/115с – №7	2-3, 10-11, 22-23	вибрані рядки
Пс. 41	№30 Имже образом желает	–	Пс. 41: 2-6 та Пс. 83: 3	контамінація рядків різних псалмів
Пс. 42	№58 Суди ми, Боже	дублювання тексту: 117/113с – №5	всі	послідовно
Пс. 51	№68 Что хвалишися во злобе	–	3-10	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 68	№38 Спаси мя, Боже	–	2-6, 17-20, 22, 25, 30-31, 33, 35-37	вибрані рядки або їх початкові фрази (17-20 та 33)
Пс. 83	№33, 40, 46 Коль возлюбленна селения	–	2-5	початкові рядки
Пс. 90	№37 Живы в помощи Бога	–	всі	послідовно
Пс. 91	№71 Праведник яко финикз	41п/XVIII-14 – №74	13-14, 16	вибрані рядки (прокимен дня)
Пс. 150	№49 Хвалите Бога во святых его	41п/XVIII-14 – №126	всі	послідовно

Рукописний комплект Михайлівського монастиря є цікавий поєднанням партесних і класичних концертів, частина яких була написана в один час, протягом 50–60-х років XVIII століття. Тож, прослідкуємо, яким

чином принцип відбору рядків псалма позначається на композиційній будові та змісті концертів цього рукописного збірника і які зміни трапляються у партесних і ранньокласичних концертах, написаних протягом одного часу.

3.2.1.1. Партесний концерт «Имже образом желает»

До числа таких творів належить партесний концерт «Имже образом желает» на 12 голосів (потрійний мішаний хор), написаний на контамінований текст із двох псалмів: 41(42):2-6 та 83(84):3. Він відноситься до останнього, перехідного періоду розвитку партесного співу і за часом створення співпадає із ранніми хоровими концертами доби класицизму. В одночастинній композиційній будові концерту наявний чіткий розподіл на чотири розділи, які контрастують за метрикою і фактурою, унаслідок чого утворюється контрастно-складова форма концертної композиції.

Текст псалмів розподілено між розділами наступним чином:

Перший розділ: *Пс. 41(42):2-3* Имже образом желает елен на источники водныя, сице желает душа моя к тебе, Боже. Возжада душа моя к Богу крепкому, живому когда приду и явлюся лицу Божию!

Другий розділ: *Пс. 41(42):4-5* Быша слезы моя мне хлеб день и ночь, вегда глаголатися мне на всяк день: «Где есть Бог твой?» Сие помянух и излиях душу мою, яко пройду в место селения дивна даже до дому Божия в гласе радования і исповедания шума празнующаго.

Третій розділ: *Пс. 41(42):6* Вскую прискорбна еси душе моя и вскую смущаеши мя? Уповай на Бога, яко исповемя ему, спасение лица моего, и Бог мой.

Четвертий розділ: *Пс. 83(84):3* Желает и скончается душа моя во дворы Господни; сердце мое и плоть моя возрадовастеся о Бозѣ живе.

У розділах концерту можна виявити спільний принцип викладу, який полягає у слідуваннях від сольної-ансамблевої кантовості до повнозвучного багатохорного *tutti*, із важливим значенням принципу повторності слів та імітаційності. Наявне у вербальному тексті компонування на основі окремих

рядків, взятих із різних псалмів, більш властиве духовним концертам доби класицизму, можна пояснити намаганням автора музики створити в кінці твору смислову та образну репризність до початкової побудови. Як вказує О. А. Шуміліна, «тексти першого і останнього розділу концерту, взяті з двох різних псалмів, явно перегукуються між собою. В обох йдеться про прагнення людської душі до живого Бога та висловлюється радість і восхвалення останнього. Композитор пізнішого часу просто повторив би початковий текст у репризному розділі. Але тогочасна церковна практика вимагала від авторів духовних творів послідовності у розгортанні тексту» [197, с. 94]. Відповідно традиції, автор концерту дотримався принципу послідовного оновлення, властивого розгортанню тексту музичної композиції у мотетній формі. Разом із тим, звернення у першому й останньому розділах концерту до тексту, що має спільний смисл, виказує індивідуальний підхід до створення ефекту репризності текстів, унаслідок чого контрастно-складова форма концерту набуває риси репризної тричастинності.

Слід зазначити, що у структурі цього концерту можна виявити ознаки чотиричастинного циклу хорових концертів доби класицизму. Так, перший його розділ («Имже образом желает») суміщає функції повільного сольного-ансамблевого вступу та активно-динамічного туттійного експонування. Другий розділ («Быша слезы моя мне хлеб»), тема якого має ознаки менуету, представляє сферу жанрової танцювальності. Третій розділ («Вскую прискорбна еси») – це світ суб'єктивної лірики повільної частини концертного циклу, тоді як четвертий («Желает и скончается душа моя») має риси образної репризності до початкових побудов.

Вказаний принцип, що ґрунтується на суміщенні ознак кількох композиційних структур (одночастинної контрастно-складової форми, тричастинної композиції з елементами репризного повторення та чотиричастинного циклу) є надзвичайно поширеним у формотворенні західноєвропейської барокової музики і відображав процеси кристалізації

класичних форм. Подібні процеси в українському музичному мистецтві докласичної доби відбувалися в партесній музиці, коли у надрах контрастно-складової форми партесних концертів зароджувалися і визрівали ознаки майбутнього циклу хорових концертів доби класицизму.

Розглянемо, яким чином у кожному із розділів контрастно-складової форми партесного концерту «Имже образом желяет» відбувається музичний розвиток і як це пов'язане із відображенням змісту псалмових текстів.

Перший розділ («Имже образом желяет») засновано на поєднанні сольного-ансамблевого і хорового типів викладення, у кожному з яких яскраво вираженою є тенденція до перемінності виконавських або фактурних складів. Розділ містить дві фази викладу матеріалу. Початкова, експонуюча фаза представлена досить розвиненою темою, що звучить у першого дисканта і викладається у кантовому триголоссі (два дисканта + альт, див. Нотний приклад 3.7). За нею слідує розвиткова фаза, що звучить у *tutti* і має багато імітаційно-поліфонічних побудов, в основному рухливих канонічних секвенцій та стретних імітацій, які суттєво динамізують фактуру хорового багатоголосся і повторюють найважливіші у смисловому відношенні слова тексту псалма.

Нотний приклад 3.7. Партесний концерт «Имже образом желяет», тт. 1-4.

Имже об-ра-зом же-лает желяет е - лен на ис-точ - ники воднья, желяет е - лен

Имже об-ра-зом же-лает желяет е - лен на ис-точ-ни-ки воднья, желяет е - лен

Имже об-ра-зом же-ла-ет е - лен на ис - точ - ни-ки воднья, желяет е - лен

У другому розділі («Быша слезы моя мне хлеб»), що має тридольний рух та ознаки менуету, для викладу матеріалу застосовуються різноманітні виконавські склади, із суміщенням ознак кількох складів та поєднанням однорідних та контрастних тембрів. В акордову фактуру проникають нетривалі імітаційні побудови, в основному прості імітації, а з метою динамізації викладу підключаються канонічні секвенції, що ґрунтуються на чіткій ладо-гармонічній функціональній основі, адже саме цього вимагає менует.

У сольно-ансамблевих і багатохорних туттійних побудовах повільного третього розділу («Вскую прискорбна еси») переважає акордово-гармонічний склад, тому імітаційність тут відіграє незначну роль. Єдина поліфонічна форма знову проводиться в хоровому звучанні і має ознаки суміщення фактурних складів. Це канонічна імітація з короткою темою, яку викладає двоголосна пропоста, підтримана акордово-гармонічним супроводом басових голосів.

У четвертому розділі («Желает и скончается душа моя»), що має риси репризності і повертає до початкової образності концерту, імітаційність проникає у сферу ансамблевого виконання. Розділ так само має експозиційну і розвиткову фази у триголосій кантовій фактурі і хоровому *tutti* відповідно, і вони утворюють репризну арку до тематичного матеріалу, характеру руху та образності першого розділу твору. Початкова імітаційність, широко представлена у перших розділах концерту, поступається місцем акордово-гармонічному складу, який ближче до кінця починає домінувати навіть в імітаційних побудовах. Могутні хорові унісони, якими завершується весь концерт, сприймаються як підсумкове узагальнення.

Оригінальний біблійний текст псалма 41(42) має двочастинну будову з ознаками строфічно-куплетного типу, де останні вірші кожної частини (5 та 11) виконують роль приспіву з двох протилежних за семантикою рядків: плачевого питання – «Вскую прискорбна еси, душе моя? И вскую смущаеши мя?» та прославної відповіді – «Уповай на Бога, яко исповемся Ему, спасение

лица моего, и Бог мой»). Крім того, репризність вербального тексту є і у віршах 3 та 10 (питання від ворогів до псалмоспівця: «где есть Бог твой?»), що підкреслює саме плачеву жанрову приналежність.

Цей псалом дуже важливий для церкви Нового завіту, бо цитати та алюзії на нього неодноразово зустрічаються у євангелістів (наприклад, у молитві Христа у Гетсиманському саду).

Переосмислення псалмових текстів у партесному концерті «Имже образом желает» носить ознаки християнізації старозавітного тексту. Автор компілює текст таким чином, що не тільки надає репризності, змістовно заміняє віршем з Пс. 83(84):2 другу частину псалму, але й змінює концепційні орієнтири твору підкреслюючи мотиви прославлення й сподівання кращого віку через жертву Христа.

3.2.1.2. Духовний концерт «Возлюблю тя, Господи»

Духовний концерт «Возлюблю тя, Господи» з рукописного комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря відноситься до раннього періоду розвитку жанру хорового концерту доби класицизму і трапляється у записі квадратною нотою. Концерт написано на текст початкових віршів Пс. 17(18):2-8 у послідовному викладі. Псалом починається з рядка-прологу, а далі розгортається по образній спіралі: прославлення Бога – розповідь про негаразди від ворогів – Божа реакція. Таким чином, автор концерту обирає першу частину псалму, що ніби містить в собі конспект усіх 50 віршів.

Концерт має чотиричастинну циклічну структуру із наступним розподілом рядків псалма між частинами:

Вступ: **Пс. 17(18):2** Возлюблю тя, Господи, крѣпосте моя!

І частина: **Пс. 17(18):3** Господь утверждение мое и приближище мое, избавитель мой, Бог мой – помощникъ мой; и уповаю на Него; защититель мой, и рог спасения моего, и заступникъ мой.

II частина: Пс. 17(18):4-6 Хваля призову Господа, и оть врагъ моихъ спасуся. Одержаша мя болѣзни смертныя, и потоцы беззаконія смятоша мя; Болѣзни адовы обыдоша мя, предвариша мя сѣти смертныя.

III частина: Пс. 17(18):7 И внегода скобѣти ми призвахъ Господа и къ Богу моему возвахъ. Услыша оть храма святаго Своего глас мой, и вопль мой предъ нимъ внидетъ во уши Его.

IV частина: Пс. 17(18):8 И подвижесе, и трепетна бысть земля, и основанія горъ смятошася; яко прогнѣвася на ня Богъ.

Концертний цикл організовано за принципом темпового, метричного і тонального контрасту. Він має наступну будову: Вступ, c-moll (Adagio, 4/4); I частина, c-moll (Moderato – Adagio – tempo, 3/4); II частина, Es-dur (Adagio – tempo, 4/4); III частина, Es-dur (Adagio, 3/4), фінал, Es-dur із модуляцією у c-moll (Allegro – Adagio, 4/4). У розподілі темпів та інших засобів музичної виразності спостерігається відповідність основному змістові псалмових рядків, що взяті за основу тексту у частинах концерту.⁶⁸

Характерною ознакою циклу є внутрішня цілісність частин, кожна з яких має завершену структуру і написана у простій формі, найчастіше – у двочастинній (I, II та IV частини), а також має достатньо індивідуалізований музичний тематизм і логіку тонального руху. В основу кожної з частин циклу покладено один вірш псалмового тексту, із багаторазовим повторенням слів. Винятком є лише II частина, у якій один за одним слідує три вірші псалма Проте, це створює масштабну відповідність кількості рядків у віршах до порівняння з оточуючими частинами: перша – 6 рядків; друга – 6 рядків; третя – 4 рядки, четверта – 3 рядки. У кожній частині можна виявити фази

⁶⁸ Лебедева-Смеліна А. [115] у каталозі наводить серед знайдених творів концерти з подібним тональним рішенням:

Бортнянський Д.С. «Возлюблю Тя, Господи». Концерт, до мінор, 8 голосів. Внутрішні розділи концерту: I. c-moll — Adagio — 4/4; II. — 3/4; III. 4/4 — alla breve — 3/4; IV. [c-moll] — Allegro — 4/4.

Дегтярев С.А. «Возлюблю Тя, Господи, крепости моя». Концерт, до мінор, 4 голоси. Внутрішні розділи концерту: I. c-moll — Largo — 4/4; II. Es-dur — Allegro — 3/4; III. c-moll — Adagio — 4/4; IV. c-moll — Allegro — 4/4.

А також наводяться вказівки на незнайдені концерти: Рачинського Концерт (з теноровим соло); Дж. Сарті Концерт, 8 голосів (на два хори); та частково збережений анонімний Концерт, сі-бемоль мажор, (партії тенора 1–2, баса).

експонування, розвитку та узагальнення музично-тематичного матеріалу. Для експонування є характерним виклад теми в основній тональності та перевиклад у паралельній, з іншим тембровим або фактурним рішенням, для розвитковості – застосування секвенційного руху, в тому числі в імітації, для узагальнення – повернення у початкову тональність та її утвердження ладо-гармонічними і фактурними засобами у розгорнутих каденціях.

На прикладі цього концерту можна прослідкувати процеси формування драматургічних функцій окремих частин концертного циклу. Головним формотворчим чинником тут стає принцип образно-емоційного контрасту, що призводить до контрастного зіставлення частин. Такі зіставлення виникають вже від самого початку: за характером руху між собою контрастують повільний сольний-ансамблевий вступ («Возлюблю тя, Господи») і прискорена, туттійна, яскраво-драматична перша частина («Господь утвердження мое»). У музиці середніх частин концерту виникають ознаки популярних побутових жанрів, у чому можна переконатися на прикладі третьої частини («И внемда скобѣти»), у якій відтворено жанрові риси менуету. Завершується цикл швидким фіналом («И подвижесе, и трепетна бысть земля»), де передано енергетику рядків псалмового вербального тексту. Ці та інші драматургічні функції частин концертного циклу надалі зазнають стабілізації у хорових концертах зрілого етапу доби класицизму.

Тож, аналіз матеріалу східнослов'янських духовних співів на прикладі жанру хорового концерту у його бароковому і ранньокласичному різновиді дає підстави зробити деякі узагальнення щодо застосування псалмових текстів. У виборі псалмових текстів для концертів з рукописного комплексу Михайлівського монастиря помічені основні тенденції характерні для європейської церковної музики. Серед вербальних текстів можемо зустріти псалми у фрагментарному літургічному використанні, в контамінаціях як окремих рядків одного чи різних псалмів, так і з іншими текстами. Проте відмітимо, що при написанні концертів на вибрані рядки з псалмів пріоритет

надається початковим фрагментам псалмів. Віршовані версії псалмів також зустрічаються, але навряд вони призначалися для церковного ужитку.

Принцип групування псалмових рядків вплинув на форму хорових концертів, де простежується прагнення до замкненості: у партесному варіанті – тексто-музична рядкова контрастно-складена форма набуває рис репризності (образної, та часом і інтонаційної); а риси чотиричастинного циклу, намічені у партесі, найбільш явні у ранньокласичному хоровому варіанті. В останньому, ясніше видно принцип контрастного зіставлення образів, темпів, індивідуалізованого тематизму, навіть з появою ознак популярних побутових танців.

Послідовне розкриття змісту тексту не потребувало збалансування пропорцій розділів у концерті «Имже образом желает», у той час як у «Возлюблю тя, Господи» намічена подібна тенденція у розташуванні псалмового тексту по частинах, що пов'язано як з драматургічним розгортанням, так і з суто музичними засобами розвитку матеріалу.

3.2.2. Партесні концерти на тексти віршованих перекладів псалмів

Оновлення текстової основи партесних концертів у середини XVIII століття відбувалося шляхом впровадження віршованих перекладів псалмів та інших богослужбових текстів. Цей напрямок був спорідненим із тенденціями музично-поетичної творчості європейського протестантизму, однак на європейському сході він виник і закріпився не раніше 50–60-х років XVIII століття. Якщо ж казати про пісенну (кантову) традицію, то в ній тексти псалмів, у тому числі віршовані, затвердилися раніше (псалми новоєрусалимської школи та ін.).

Партесних концертів, написаних на віршовані тексти псалмів, було написано небагато. Зараз відомо про п'ять 12-голосих концертів («Господи, кто обитает», «Склони, Зиждитель, небеса», «Хвалу всевышнему Владыке», «Господь спаситель мнѣ и свѣт» і «Хвалите Господа с небес»), наявні їх повнотекстові партитури.

Аналіз віршованих текстів, покладених в основу концертів, показав, що переклади псалмів зроблено у силабо-тонічній системі віршування. Поява цієї системи в Російській імперії припадає на 30–40-і роки XVIII століття. До середини XVIII століття вона утверджується у творчості видатних російських віршотворців – Василя Тредіаковського, Михайла Ломоносова, Олександра Сумарокова. Кожен із цих авторів у своїй літературній діяльності і поетичній творчості звертався до жанру перекладу духовної, передусім псалмової лірики. М. Ломоносов називав свої переклади одами духовними, В. Тредіаковський – одами божественними. Жанрові визначення підкреслювали сакральність віршованих перекладів Книги псалмів, незважаючи на цілком світський характер втілення духовного змісту. Подібний дуалізм у співвідношенні віршованого тексту, не зовсім звичайного для піснеспівів партесного стилю, і цілком традиційних способів його відображення спостерігається і в партесних концертах.

Процес віднайдення партій був поступовим і тривав роками. Пошуками займалася професор О. Шуміліна. Перші знахідки трапилися в кінці 90-х років XX століття в Києві, у рукописному відділі Національної бібліотеки України імені Вернадського. Надалі пошуки перемістилися в РФ і виявилися надзвичайно плідними [199, с. 115-117].

Вивчення віднайдених партесних концертів, написаних на віршовані тексти перекладів псалмів, показало, що автором більшості перекладів (у чотирьох концертах з п'яти) є *Михайло Васильович Ломоносов* – видатний російський вчений і відомий поет доби класицизму. Переклади мають відмітні ознаки, які вказують на стильову манеру М. Ломоносова, що впливає на музичну стилістику концертів.

Як відомо, у перекладах М. Ломоносова духовна основа виявляється доволі опосередковано, а в стильовій манері панує урочисто-панегіричний склад, типовий для славільної поезії та силабо-тонічного віршування. Тому в концертах, написаних на тексти перекладів М. Ломоносова, панує

багатохорність і панегірична музична лексика, хоча зміст поезії передається доволі опосередковано, у загальному плані.

Навряд чи вибір авторами партесних концертів віршованих перекладів М. Ломоносова був пов'язаний з особливими поетичними смаками, скоріш за все, свою роль відіграв фактор доступності текстів, оскільки переклади М. Ломоносова публікувалися в академічних виданнях і після того поширювалися в рукописних копіях. З-поміж розлогих поетичних перекладів М. Ломоносова, що містили десятки строф, авторами партесних творів були обрані окремі строфи, по дві для кожного концерту.

У концерті «Господи, кто обитает» використані перша і друга строфи віршованого перекладу 14-го псалма.

Господи, кто обитает
В светлом доме выше звезд?
Кто с тобою населяет
Верх священный горних мест?

Тот, кто ходит непорочно,
Правду всегда хранит
И нелестным сердцем точно,
Как языком⁶⁹, говорит.

В основу партесного концерту «Склони, Зиждитель, небеса» покладені п'ята і шоста строфи перекладу 143-го псалма, із перехресною римою.

Склони, Зиждитель, небеса,
Коснись горам и воздымятся,
Да паки на земли явятся
Твои ужасны чудеса.

И молнией твоей блесни,
Рази от стран гремящих стрѣлы,
Рассыпь врагов твоих предѣлы,
Как бурей плевры разжени.

Переклад 143-го псалма М. Ломоносова відомий за публікацією 1744 року, однак, як встановила О. Шуміліна, у подальшому текст перекладу кілька разів перероблявся самим автором. У партесному концерті «Склони, Зиждитель, небеса» використано варіант, опублікований в останньому прижиттєвому виданні творів М. Ломоносова 1757 року (детальніше див.:

⁶⁹ Варіант «как языком», використаний автором партесного концерту, вперше з'являється у виданні «Собрание разных сочинений в стихах и в прозе Михайла Ломоносова» (1751), в той час як у «Риторичі» (1747) М. Ломоносов дає варіант «как устами» [120].

[120]). Всі відмінності між обома варіантами зазначені у наведеній нижче порівняльній таблиці (опублікована: [199, с. 118]).

Таблиця 3.2. Порівняння текстів переспіву Пс. 143 М. Ломоносова

Видання 1744 року	Видання 1757 року
Склони, <i>Владыко</i> , небеса	Склони, <i>Зиждитель</i> , небеса
<i>Пусть</i> паки на земли явятся	<i>Да</i> паки на земли явятся
И <i>молнию твою</i> блесни	И <i>молнией твоей</i> блесни
Как <i>плево бурей</i> разжени	Как <i>бурей плев</i> ы разжени

Виходячи з варіанту тексту цього концерту, неможна відносити його появу до 1740-х років, як про це помилково пише Є. Ігнатенко: «Віршований переклад саме 143 псалма прямо пов'язаний з літературною дискусією середини XVIII ст., яка тривала між видатними поетами того часу: В. Тредиаковським, М. Ломоносовим та О. Сумароковим. Ідея, що надихала їхні літературні пошуки, була спільною: реформа вітчизняної системи віршування. Але уявлення про характер її практичного втілення, звичайно ж, відрізнялися. Принципово різні позиції російських поетів щодо ритмічної системи віршіфікації ілюструвала брошура “Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные через трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо” (1743 р.). В ній Тредиаковський виклав псалом хореем, а Ломоносов та Сумароков – ямбом» [120, с. 15].

У концерті «Хвалу всевышнему Владыке» скомбіновані перша строфа перекладу М. Ломоносовим 145-го псалма і восьма строфа перекладу 70-го псалма.

Хвалу всевышнему Владыке
Потщися, дух мой, возсылать;
Я буду петь в гремящем лике
О нем, пока могу дыхать⁷⁰.

Превозносит твою державу
И воспевать на всякой час
Великолепие и славу
От уст да устремится глас.

⁷⁰ Варіант з друкованого «Собрания разных сочинений в стихах и в прозе Михайла Ломоносова» (1751). У рукописній «Риториці» (1747) перша строфа перекладена таким чином:
Хвали, душа моя, всечасно

У концерті «Господь спаситель мнѣ и свѣтъ» поєднані перша строфа 26-го псалма і вісімнадцята строфа 34-го псалма. Обидва переклади вперше були надруковані в «Собрании разных сочинений в стихах и в прозе Михайла Ломоносова» (1751).

Господь – спаситель мнѣ и свѣтъ:	Во храмѣ возведу великом
Кого я убоюся?	Преславную хвалу твою,
Господь сам жизнь мою блюдет:	Веселым гласом и языком
Кого я утрашуся?	При тьмах народа воспою.

З наведених відомостей можна зробити висновок, що тексти застосованих у концертах перекладів псалмів взято з видань поетичних творів М. Ломоносова 1751 і 1757 років. Це надає підстави для уточнення часу появи партесних концертів. Усі партесні збірники з концертами на віршовані тексти псалмів не мають вказівок щодо авторства перекладів і джерел, звідки вони були взяті. Авторство концертів теж не зазначене.

Дещо іншим є принцип відбору текстів поетичного першоджерела в концерті «Хвалите Господа с небес». Цей концерт написано на вільний поетичний переклад тексту 148-го псалма.

Хвалите Господа с небес,
И яже вся над небесами.
Пресвѣтло солнце, что над нами
Творецъ свѣтил вес мир вознес.

Хвалите, звѣзды вся и свѣтъ,
Хвалите, ангелы небесны,
Его судьбами повсемѣстны,
Куда Господь их ни послет.

Творца, дающа благодать.
<Ему я буду> <должен> <хочу я петь согласно>,
О нем я стану петь согласно
Коль скоро буду я дышать [120].

Хвалите, огонь, снег, дождь, град, гром,
Хвали и молнія мгновенна,
Господню слову покоренна,
Хвали, луна, земля с плодом.

Владыку, Бога и Творца
Дыханье всякое хвалите.
Прещедро имя вознесите
От края свѣта до конца.

Текст цього перекладу пронизаний ломоносівською символікою і наближений до урочисто-панегіричного складу його поезії, однак у доробку М. Ломоносова такого твору немає. У партесних збірках вказівок щодо авторства віршів не виявлено, тому автора перекладу встановити поки що не вдалося.

Процес утворення на основі віршованих текстів музичного твору має певні особливості, що вкорінюються у специфіку створення крупної композиції в партесному стилі. Однією з ознак є повторність слів, властива текстам переважної більшості партесних концертів різного часу. Цей прийом «дозволяє виділити й підкреслити ключові фрази тексту, надати різні варіанти їхнього музично-тематичного прочитання, створює можливості для використання імітаційно-поліфонічних побудов, збільшує загальний обсяг тексту» [199, с. 120]. Аналіз текстів партесних концертів, написаних на віршовані переклади псалмів, показав, що в цих текстах теж наявна багаторазова повторність окремих слів і фраз (наприклад, рядків). Унаслідок текстової повторності відбувається порушення чіткої зміни поетичних рядків і ритміки вірша. Це також створює труднощі візуальної ідентифікації поетичного тексту. Однак саме застосування текстової повторності у партесних концертах на віршовані тексти дає підстави для створення розгорнутих музичних композицій з розвиненим багатоголоссям імітаційно-поліфонічного типу, що потребує саме текстової повторності, з контрастним зіставленням тутійних та ансамблевих побудов, впровадженням похорних

імітацій в умовах 12-голосого складу, які вкорінюються в венеційську поліхоральність. Повторність слів і фраз віршованого тексту надає підстави побудувати композицію кожного партесного концерту на основі принципу концертування, фактурних і метричних контрастів, що є типовою рисою багатохорних концертних творів партесного періоду.

Усі партесні концерти, написані на тексти віршованих перекладів псалмів, належать до числа творів урочисто-панегіричної групи. В них продовжено традиції славільно-вікторіальних партесних творів концертного стилю доби військових перемог та їхнього святкування, започаткованого за часів правління Петра I. Музична мова концертів на віршовані тексти псалмів цілком відповідає образності поетичних перекладів. Вона насичена ритмо-інтонаційними зворотами, які відтворюють атмосферу всенародного свята, загальний тріумф, піднесену урочистість і патетику. Особливості псалмової та поетичної образності, їх «високий стиль» знаходять відображення в музиці шляхом граничної концентрації туттійної хорової звучності, насичення всіх голосових партій юбіляціями, фанфарами, заповнення регістрового простору активними хоровими вигуками та енергією руху.

Тексти віршованих перекладів насичені «яскравими і величними, але багато в чому символічними образами, і це спонукало авторів партесних концертів до використання елементів музичної символіки. У партіях трапляються внутрішньоскладові розспіви на словах “день священный”, “Владыки и Творца дыханье”, тривалі юбіляції інструментального складу на словах “глас”, “воспою”, стрімкими тирадами зображуються “стрелы”, “молния” тощо. Збагачення музичної мови партесних концертів, написаних на віршовані тексти, елементами музичної символіки цілком відповідає традиціям партесного стилю» [199, с. 121].

Поряд із традиційними засобами, у концертах-псалмоспівах з віршованими текстами відбувається накопичення і концентрація нових ознак, які поступово формувалися в партесних творах середини XVIII століття і відображали еволюцію стильових перетворень, поступовий перехід до нового

класичного стилю. Нова якість музичної мови в концертах з віршованими текстами була зумовлена використанням силабо-тонічної поезії і специфікою образно-емоційного змісту поетичних перекладів псалмових текстів. Найголовніша ознака – відтворення енергії стрімкого моторного руху завдяки розміру $3/8$, не настільки частому для партесного багатоголосся. У концертах «Склони, Зиждитель, небеса» і «Господи, кто обитает» цей розмір утримується протягом усієї музичної композиції, у концерті «Хвалу всевышнему Владыке» – протягом значного часу (зміна метра відбувається в заключному розділі) і тільки в концерті «Господь спаситель мнѣ и свѣт» цей тактовий розмір представлений фрагментарно – лише в кількох тактах середнього розділу. Усі ці концерти написано на переклади М. Ломоносова і можна зробити висновок, що розмір $3/8$ об'єднує ці концерти у своєрідний цикл. Більш традиційним за метром є концерт «Хвалите Господа с небес», у його розділах трапляються більш традиційні для партесів великі тридольні розміри – $3/4$ і $3/1$.

У розмірі $3/8$ непросто відтворити акцентну ритміку віршованих рядків псалмового тексту, тому в концертах трапляється порушення просодії, однак в окремих випадках воно доволі успішно долається. Під час озвучення поетичної строфи відчувається намагання компоністів створити її структурний еквівалент у музичному тексті. Ним стають завершені восьмитактові побудови, подібні періоду. Ці структури не були характерними для партесного стилю, у той час вони формувались у західноєвропейській музиці – світських інструментальних творах, італійській опері та ін. і в подальшому стали основою формотворення музичних творів доби класицизму.

Особливістю стилю наявних в аналізованих партесних концертах віршованих перекладів псалмів М. Ломоносова є «метафоричність мови, насиченість текстів епітетами, емблемами, символами, імперативно-закличними мовними зворотами. Тексти поетичних перекладів декламуються з особливою мовною інтонацією, яка вимагає емоційної піднесеності,

активної подачі звуку та ін. Музичне прочитання віршованих текстів певною мірою відображує специфіку мовного декламування. Це виявляється у взаємодії певного комплексу інтонаційних формул, що належать до “славильної” групи й виступають у значенні музичних символів, з акустичними якостями музичного звуку – висотою, тембровою забарвленістю, динамікою, артикуляцією тощо» [199, с. 121-122].

Автори багатохорних партесних концертів писали свої хорові композиції в розрахунку на тембри двох дитячих (дискант, альт) і двох чоловічих (тенор, бас) голосів, виконавський арсенал яких відрізнявся як за діапазоном, так і за темброво-динамічними параметрами. Аналіз значної кількості партесних творів, написаних у концертному жанрі, демонструє, що їх автори досить вдало використовували акустичні якості багатохорності й оперували звуковими потоками різної щільності, однак практично не враховували темброві можливості окремих співацьких голосів. Традиція, що склалася в партесній творчості до середини XVIII ст., була частково подолана в концертах, створених на тексти віршованих перекладів, у яких високий стиль поезії, особлива урочистість і піднесеність образно-емоційного змісту знайшли відображення в музиці не тільки внаслідок активного використання багатохорності й «хвалебної» музичної лексики, а й завдяки врахуванню тембрових можливостей співацького голосу і закріпленню певного співацького тембру за тими чи іншими образами поетичного тексту.

Так, для музичного втілення віршованих рядків, у яких відтворюється образ Всевишнього у його різноманітних іпостасях (Бог, Зиждитель, Творец, Господь, Владыка та ін.), використовується ансамбль чоловічих голосів, основу якого складає дует тенорів у поєднанні з басовим супроводом (див. Нотний приклад 3.8). Такий ансамбль може відкривати концерт, якщо в тексті перекладу йдеться про Всевишнього вже в найпершому рядку, унаслідок чого порушується стійка традиція починати урочисто-панегіричні концерти тутійними багатохорними побудовами.

Нотний приклад 3.8. Партесний концерт «Склони, Зиждитель, небеса», тт. 1-6

Тенор 1
Скло - ни, скло - ни, Зижди - тель, не - бе - са, скло - ни

Тенор 2
Скло - ни, скло - ни, Зижди - тель, не - бе - са, скло - ни

Бас 1
Скло - ни, скло - ни, Зижди - тель, не - бе - са, скло - ни

Якщо виклад у поетичному перекладі ведеться від першої особи, образ оповідача персоніфікований в тембрі альтового голосу, мелодична лінія якого побудована на мовно-розповідних інтонаціях (див. Нотний приклад 3.9). Унаслідок такої подачі матеріалу створюється камерна, довірлива атмосфера і подальший вступ усього складу хору надає ефект типового для бароко контрастного зіставлення музичних побудов.

Нотний приклад 3.9. Партесний концерт «Господь спаситель мнѣ и свѣтъ», тт. 1-5

Альт 1
Гос - - - - - подь спа - си - тель

Альт 2
Гос - подь спа - си - тель мнѣ и свѣтъ, Гос - подь спа -

Тенор 3
мнѣ, Гос-подь спа - си - тель мнѣ, спа - си - тель мнѣ, спа - ми - тель мнѣ и свѣтъ

-си - - тель, спа - си - - тель мнѣ и свѣтъ

Згадування в текстах віршованих перекладів псалмів сонця («пресвѣтло солнце, что над нами»), блискавки («и молнией твоей блесни»), стріл («грози от стран гремящи стрѣлы») та ін. озвучується колоратурами і тирадами в партіях дискантів або тенорів, з використанням звуків високого регістра співацького діапазону, в якому тембр одержує більш дзвінке і яскраве забарвлення (див. Нотний приклад 3.10). Розуміння сутності даного прийому знаходиться у площині музичної риторики, яка споріднює партесну творчість перехідного етапу, зокрема її багатохорні концерти, написані на тексти віршованих перекладів псалмів, з інструментальною музикою західноєвропейської традиції доби бароко. Колоратури і тиради теж пов'язані з інструментальними музикуванням доби бароко і саме звідти вони потрапили в барокову оперу і стали основою вокальних партій в аріях драматичного характеру. У партесних концертах завдяки використанню музично-риторичної емблематики поетичні образи здобувають надзвичайно яскравого втілення.

Нотний приклад 3.10. Партесний концерт «Хвалите Господа с небес», тт. 21-27

Тенор 1
Пре - све - тлю, пре - све - тлю, пре - све - тлю, пре - све - тлю

Тенор 2
Пре - све - тлю, пре - све - тлю, пре - све - тлю, пре - све - тлю

Бас 1
Пре - све - тлю, пре - све - тлю, пре - све - тлю, пре - све - тлю

4
- тлю, пре - све - тлю солн - це, что, что над на - ми
- тлю,
тлю, пре - све - тлю солн - це, что над на - ми, что, что над на - ми

Усі заклики («хвалите», «вознесите» та ін.) передаються могутніми тутійними репліками потрійного хору, що зображують велику кількість народу, охопленого радісними емоціями. Відчуття ж просторової об'ємності – як у замкненому просторі («Во храмъ возвещу великом»), так і у відкритому («От края свѣта до конца») – створюється за допомогою похорних імітацій (див. Нотний приклад 3.11).

Оперування великими звуковими потоками хорового *tutti* і спрямування цих потоків у потрібному напрямку створює відчуття дійства, що відбувається, та особистої присутності, участі у цьому дійстві. І хорове *tutti*, викладене в акордово-гармонічній манері, і похорні імітації, які мають контрапунктичну природу, є вельми характерними для партесного багатоголосся і становлять основу його фактурних ознак. Однак у концертах на віршовані переклади ці засоби тісніше пов'язані зі словом.

Усі зазначені прийоми були відомі в партесній творчості в дещо іншій якості – як розподіл тексту між хоровими *tutti* й ансамблями, але в цьому випадку їхній вплив на слухача посилений образністю поезії, її високим урочистим змістом. «Співвідношення “слово – образ” у поезії одержало відображення у співвідношенні “інтонація – тембр” у музиці, що дозволяє зробити висновок про усвідомлений вибір тембру певного співацького голосу для втілення того чи іншого поетичного образу. Подібне явище спостерігається в кожному з концертів, створених на тексти віршованих перекладів, що свідчить про розуміння драматургічного потенціалу тембрів співацьких голосів і залучення тембру до системи мовних засобів. Означена тенденція буде розвиватися надалі й здобуде яскравий прояв у духовних творах українських композиторів другої половини XVIII ст.» [194, с. 37].

Тож, тенденція використання у партесних концертах віршованих текстів псалмів виникла у 50–60-ті роки XVIII століття і стала своєрідною художньою реакцією на літературно-поетичну творчість свого часу. «З каталогу мовних засобів, накопичених практикою партесної піснетворчості протягом століття, авторами концертів був відібраний певний комплекс, що

найповніше відображав специфіку поетичних перекладів, їхній образний стрій, емоційний стан, ритміку віршованих рядків, та був збагачений деякими новими тенденціями, почерпнутими з тогочасної європейської музики, не пов'язаної з культовою традицією» [199, с. 127].

Нотний приклад 3.11. Партесний концерт «Господь спаситель мнѣ и свѣтъ», тт. 38-42

Музична партитура партесного концерту «Господь спаситель мнѣ и свѣтъ», тт. 38-42. Складено для чотирьох голосів (Д., А., Т., Б.) та фортепіано. Темп і метр не вказано.

Д.
 Во храме возве - шу, воз - ве - шу, воз - ве - шу ве - ликом преславную хвалу Твою
 Во хра - ме воз - ве - шу, воз - ве - шу ве - ликом
 Во хра - ме воз - ве - шу

А.
 Во храме возве - шу, воз - ве - шу, воз - ве - шу ве - ликом преславную хвалу Твою
 Во хра - ме воз - ве - шу, воз - ве - шу ве - ликом
 Во хра - ме воз - ве - шу

Т.
 Во храме возве - шу, воз - ве - шу, воз - ве - шу ве - ли ком преславную хвалу Твою
 Во хра - ме воз - ве - шу воз - ве - шу ве - ликом
 Во хра - ме воз - ве - шу

Б.
 Во храме возве - шу, воз - ве - шу, воз - ве - шу ве - ликом преславную хвалу Твою
 Во хра - ме воз - ве - шу, воз - ве - шу ве - ликом
 Во хра - ме воз - ве - шу

3.3. Принципи відбору та музичного втілення псалмових текстів у духовних концертах доби класицизму: М. Березовський – Б. Галуппі

Творчість М. Березовського, як і діяльність інших видатних особистостей свого часу, об'єднує у собі переосмислення традицій минулого, усвідомлення викликів сьогодення та відкритість до подальших пошуків у майбутньому. Стрімка еволюція творчості характерна для М. Березовського як митця, чия діяльність проходила на зламі епох: у духовній музиці поступово відходить давня традиція партесного співу, а на зміну їй приходить стиль класичного хорового концерту. Натомість у світській музиці цей перехід був на слуху вже давніше, проте ще не закріпився у вітчизняній композиторській школі.

Як вказує докторка О. Шуміліна, «композиторська діяльність М. Березовського тривала менше 15 років, приблизно, протягом 1764–1777 рр.» [199, с. 155], тобто почалася у віці близько 19–20 років. У цьому віці зазвичай завершується етап засвоєння культурно-традиційних, моральних, професійних норм і відбувається перехід до етапу визначення свого професійного «Я», митець відмовляється від сліпого слідування за кумирами, а радше шукає авторитету, на який можна спиратись при побудові власної концепції творчості. У світлі цього цікавим стає огляд факторів які мали вплив на формування М. Березовського як композитора, одним з яких є прибуття у Російську імперію *Бальдассаре Галуппі*.

Б. Галуппі (1706–1785) став першим італійським музикантом, запрошеним російською імператрицею Катериною II на посаду першого придворного капельмейстера. Він приїхав до Петербурга у серпні 1765 року і перебував у столиці Російської імперії протягом трьох років (1765–1768). На цій посаді окрім світської музики, він писав духовні твори на церковнослов'янські тексти, які призначалися для православного богослужіння. На відміну від співів, що звучали у тогочасних церквах, вони були написані у новому стилі. Поява таких творів була викликана потребою реформування музичної частини православної богослужби: партесні співи

давно застаріли і це особливо гостро відчувалося порівняно із музикою, яка звучала у католицьких і лютеранських храмах Петербурга – багатоконфесійного міста, населеного великою кількістю іноземців.

Б. Галуппі був вигідною кандидатурою для імператорського двору. Відомий у Європі передусім як композитор комічних опер та опер-серія, він офіційно займав переважно посади церковного музиканта: маестро музики в Ospedale dei Mendicanti (1740–1753), маестро хору в Ospedale degli Incurabili (1762–1765 роки приблизно, і 1768–1776 роки), віцемаестро (1748–1762), а пізніше капельмейстр (1762–1785) собору св. Марка у Венеції.

На момент приїзду в Петербург Б. Галуппі мав великий досвід роботи у сфері сакральної музики, оскільки переважну більшість церковних творів на латинські тексти, включаючи ораторії (або *azioni sacre* – букв. «священні дії»), він написав на піку своєї композиторської кар'єри (кінець 1740-х – початок 1760-х років). Церковна музика відігравала другорядну роль порівняно з творами для сцени, які принесли Б. Галуппі європейську славу, проте, як зазначає Д. Монсон [22], вона налічує щонайменше 200 творів, включаючи меси, мотети, антифони та псалми. Збережені рукописи довгий час систематично не інвентаризувалися та не вивчалися⁷¹.

Доволі широка жанрова палітра духовної музики Б. Галуппі виявляє великий ступінь гнучкості у стильовому аспекті. У великому масиві літургійної музики наявні і більш консервативні твори із використанням стилю *antico*, написані для капели собору св. Марка, а також твори із помітним впливом оперного стилю, написані для венеційських консерваторій Мендіканті та Інкурабілі. Серед чотирьох Магніфікатів трапляються і домажорний (I-G1) з його архаїчною ладовою системою та співами за старими правилами контрапункту, і більш галантний соль-мажорний (D-Bps, D1), що має впливи світської музики. *Salve regina*, написана для сопрано з

⁷¹ Про складнощі вивчення творчості Б. Галуппі та інших венеційських композиторів, передусім пов'язані з відсутністю ґрунтовних монографічних видань та розпорошеністю партитур по різних європейських архівах, повідомляє М. Талбот [32]. Однак слід згадати збірку матеріалів конференції «Galuppiana» (Венеція, 28–30 жовтня 1985 року) [10], які вказують на потенціал такого дослідження.

венеційської консерваторії Мендіканті в 1746 році, розкриває ранню прихильність Б. Галуппі до набуваючого популярності галантного стилю неаполітанської комічної опери та аранжування частин, подібних до симфонії, і його типову турботу про конкретні голоси.

Духовна музика Б. Галуппі розрахована на різноманітні склади виконавців. Це може бути мішаний хор із чотирьох-шести голосів, багатохорний склад, жіноча (консерваторська) капела та композиції для солістів (на зразок оперних арій). Спів у духовних творах супроводжується оркестром, переважно струнним, хоча зустрічаються і твори *a capella* (повні меси). Ч. Берні у своїх записках про подорож містами Італії поділився враженнями від музичного життя Венеції, де йому пощастило відвідати собор Святого Марка (15 серпня 1770 року) і почути месу для шести хорів і шести оркестрів, скомпоновану і дириговану синьйором Галуппі [1, с. 181].

За спостереженнями Д. Монсона [22], духовна музика Б. Галуппі менш хроматизована і різноманітна, порівняно із творами його сучасників (А. Гассе, Н. Йоммеллі та ін.); перевага надається гомофонії над поліфонією, хоча трапляється й імітаційне письмо.

Отже, на момент свого прибуття до Петербурга Б. Галуппі мав багатий досвід написання духовної музики католицького богослужбового обряду. Водночас, він не знав традицій православного партесного співу, на якому виховувалося тогочасне покоління церковних співаків, включаючи М. Березовського, який за часів капельмейстерства Б. Галуппі теж перебував у Петербурзі й працював у Придворному оркестрі. Маючи хист до композиції і досвід виконання світської інструментальної музики, М. Березовський взявся за написання церковних творів у новій манері, і перші прижиттєві відомості про їхнє виконання відносяться до 1766 року (М. Рицарева [167, с. 59]).

А. Полехін у своїй дисертації (1983), присвяченій творчості М. Березовського, одним з перших порушив питання про ймовірне навчання українського музиканта у Б. Галуппі, сформулювавши його наступним

чином: «Чи вчився він (*М. Березовський – О.М.*) у Галуппі, який приїхав у Росію у 1765 році?» [160, с. 10], і дав на нього наступну відповідь: «Ю. Келдиш, на підставі повідомлення Камер-фурьєрського журналу від 22 серпня 1766 року, у якому записано, що “... у цей час, для проби, придворними півчими співаний був концерт, створений музикантом Березовським”, припускає, що у цей день вирішувалося питання про відправлення композитора в Італію. У такому випадку Березовський цілком міг брати уроки в Галуппі, послуговуватись його порадами чи принаймні вчитися на прикладі його творів, бо концерт “Господь воцарися” та низка хорових опусів Галуппі виявляють стилістичну близькість аж до подібності у принципах мелодичного, фактурного і гармонічного розвитку, у деталях тонального плану, у жанровому, темповому і метроритмічному співставленні частин та їх розділів. Це важливо й для розуміння стильового зламу, який відбувався тоді у вітчизняному хоровому мистецтві і породив класичний цикл хорового концерту. (Можливо, що одним з джерел тут послужив хоровий мотет а саррелла двох споріднених шкіл – венеційської і болонської, з якими була пов’язана творчість Галуппі)» [160, с. 10].

Припущення є дуже слушним, незважаючи на помилкове трактування мети цього виконання (адже в Італію Березовського відправили тільки через три роки). Для того, щоб приступити до написання духовних концертів та оволодіти цим мистецтвом у такій мірі, щоб співати їх у присутності імператриці, молодому й талановитому М. Березовському було недостатньо загальномузичного виховання на традиціях партесного співу і хисту до композиції; йому був потрібен досвідчений наставник, разом із яким вони обидва вчилися б писати хорові твори для православної церкви: один – через незнання традицій православного богослужіння та церковнослов’янської мови, а інший – через відсутність композиторського досвіду і незнання того, як поєднати традиційні православні співи і музику нового стилю. Якщо тандем «М. Березовський – Б. Галуппі» існував, перше місце у цій парі мало

бути відведене італійському музикантові, на той час більш досвідченому, авторитетному і професійно навченому саме як композитор.

Як зазначає О. Шуміліна, в українському музикознавстві дотепер практично не ставилось питання впливів православних духовних творів Б. Галуппі на композиторську творчість М. Березовського першого петербурзького періоду і на формування стилю його духовних концертів. «Причиною є повна відсутність музики цього італійського композитора у репертуарі українських хорових колективів та освітніх програмах вищих музичних навчальних закладів. Бібліографічною рідкістю є ноти православних духовних творів Б. Галуппі – вони видавалися у ХІХ столітті і їх дуже важко знайти в Україні. Однак позиція “Б. Галуппі – італієць, а ми маємо вивчати (співати) українську музику” не є конструктивною і потребує перегляду. До того ж, твори написано так, що в них абсолютно не відчувається італійське походження автора і створюється враження, що це є духовна музика одного з українських композиторів епохи класицизму» [206, с. 289]. З метою подолання цієї прогалини спробуємо прослідкувати впливи Б. Галуппі на творче становлення М. Березовського, взявши за основу наших спостережень духовні концерти, написані на тексти псалмів.

Почнемо з латиномовних творів Б. Галуппі на псалмові тексти (див. Таблиця 3.3) і зазначимо, що їхні рукописи знаходяться у кількох європейських та американських бібліотеках:

- 1* Морганівська бібліотека та музей, Нью-Йорк;
- 2* Національна бібліотека Австрії, Відень;
- 3* Саксонська державна бібліотека, Дрезден; за останні роки більшість рукописів Б. Галуппі були оцифровані та видані повними комплектами (партитура, оркестрові партії, вокальні партії) Вольфгангом Скалою;
- 4* Бібліотека Консерваторії Сан-П’єтро Мажелла, Неаполь;
- 5* Національна бібліотека Франції, Париж, відділ музики;

6* Бібліотека капели собору Св. Марка, Венеція, оцифровані й опубліковані перші сторінки партитур.

Таблиця 3.3. Латиномовні твори Б. Галуппі на псалмові тексти

Назва	Джерело тексту	Тональність	Дата рукопису	Склад виконавців	Кількість частин	Місцезнаходження за списком вище та № в каталозі
Confitebor tibi Domine	111	C-dur	1741	2 голоси (SA), струнні, continuo		1* (US-NYpm): Cary 326; BurG II/2; IBG 24
Miserere		Es-dur	бл. 1740-1764 pp	4 голоси (SSAA), хор (SATB), струнні, continuo		3* (D-DI): Mus.2973-D-28,1 В.ІІ.46; IBG 88
Dixit Dominus	109+dox.	B-dur	бл. 1751-1755 p; бл. 1700x p	4 голоси (SATB), струнні, continuo	6	2* (A-Wn): Mus.Hs.4703 (1); 3* (D-DI): Mus.2973-D-30; В.ІІ.18; IBG 34
Qui habitat	90	Es-dur	1744	4 голоси (SATB), оркестр (2 валторни, струнні, continuo)		2* (A-Wn): Mus. Hs.4703 (2); IBG 125
Laudate pueri	112	F-dur	бл. 1740-1764 pp	3 голоси (SAB), струнні, continuo	9	3* (D-DI): Mus.2973-D-33; В.ІІ.34; IBG 82
In exitu Israel	113	a-moll	бл. 1746-1750 pp	4 голоси (SATB), хор (SATB), струнні, continuo		3* Mus.2973-D-34; BurG Anh.11; IBG 67
Laudate Dominum	116	F-dur	бл. 1740-1764 pp	Хор (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валторни, струнні, continuo)	3	3* (D-DI): Mus.2973-D-35; IBG 81
Laetatus sum	122	A-dur	бл. 1740-1764 pp	5 голосів (SSATB), хор (SATB), струнні, continuo		3* (D-DI): Mus.2973-D-37; BurG Anh.13; IBG 77
Nisi Dominus	126	c-moll	бл. 1740-1764 pp	3 голоси (SSA), хор (SATB), струнні, continuo	8	3* (D-DI): Mus.2973-D-38; В.ІІ.48; IBG 106
Lauda Jerusalem	147	C-dur	бл. 1740-1764 pp	3 голоси (SAB), хор (SATB), струнні, continuo	6	3* (D-DI): Mus.2973-D-40; IBG 79
Confitebor tibi Domine	111	G-dur	бл. 1750 p	2 голоси (SA), струнні,	8	3* (D-DI): Mus.2973-E-3;

Назва	Джерело тексту	Тональність	Дата рукопису	Склад виконавців	Кількість частин	Місцезнаходження за списком вище та № в каталозі
				continuo		B.II.6; IBG 25
Dixit Dominus	109	C-dur	1763	4 голоси (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валторни, струнні, continuo)		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №1; IBG 35
Domine probasti me	139	D-dur	1775	2 хори (SATB), оркестр (2 гобої, 2 труби, струнні, continuo)		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №2 IBG 38
Laudate Dominum quoniam bonus	147	a-moll	1780	2 хори (SATB), струнні, continuo		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №3 6* Ms I-Vsm B.21 IBG 80
Lauda anima mea	146	G-dur	1779	2 хори (SATB), струнні, continuo		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №4; IBG 78 6* Ms I-Vsm B.24
Domine ad adjuvandum	70	G-dur	бл. 1778	4 голоси (SATB), хор (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валторни, струнні, continuo)		5* (F-Pn): D-4263 Nr.1; IBG 37
Dixit Dominus	109	D-dur	бл. 1777-1778	4 голоси (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валторни, струнні, continuo)		5* (F-Pn): D-4263 Nr.2; IBG 36
Confitebor tibi Domine	111	G-dur	бл. 1771	2 голоси (SA), струнні, continuo		5* (F-Pn): D-4263 Nr.3; IBG 26
Laudate pueri	112	G-dur	бл. 1751 p	4 голоси (SSAT), хор (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валторни, струнні, continuo)		5* (F-Pn): D-4263 Nr.4; IBG 83
In convertendo Dominus	126	F-dur	бл. 1774	4 голоси (SATB), струнні, continuo		5* (F-Pn): D-4263 Nr.5; IBG 66
Completerium Cum Invocavem	4; 30; 90; 135; Лк. 2, 29-32;	G-dur	бл. 1740-1764 pp	4 голоси (SATB)	6	3* Dresden (D-DI): Mus.2973-E-2 B.Anh.34; IBG 21

Назва	Джерело тексту	Тональність	Дата рукопису	Склад виконавців	Кількість частин	Місцезнаходження за списком вище та № в каталозі
	Григоріанський хорал					
Dixit Dominus	109	F-dur		4 голоси (SSAT), хор (SATB), оркестр (2 валторни, струнні, continuo)		6* I-Vnm It.IV n.866 (=10676)
Dixit Dominus	109	g-moll		2 голоси (SA), хор (SATB), оркестр (струнні, continuo)	5	6* IV 939 (= 10721) рукописна копія
Laudate Dominum omnes gentes	117	E-dur		3 голоси (SAB), оркестр (струнні, continuo-орган)		6* Ms. I-Vsm B.4

Латиномовні псалмові концерти Б. Галуппі, як можна зауважити, написані переважно у мажорних тональностях, на величальні тексти. Склад виконавців яскраво показує, що маестро Буранелло є одним з останніх представників унікальної венеційської техніки вокально-інструментального багатохорного контрапунктичного письма – *salmi spezzati*⁷².

У статті, присвяченій італійським капельмейстерам у Російській імперії другої половини XVIII століття, О. Шуміліна наводить список збірників, де містяться рукописи трьох концертів Б. Галуппі на православні тексти («Готово серце мое, Боже», «Суди, Господи, обидящие мя» та «Услышит тя Господь»):

- збірник Берлінської півної академії (усе три концерти, голосові партії, анонім);

⁷² З 1762 по 1785 роки Б. Галуппі обіймав посаду Головного директора Найсвітлішої герцогської базилики Св. Марка, змінивши на цьому посту Джакомо Джузеппе Сарателлі. Після падіння Венеційської республіки (1797), унаслідок наполеонівських війн, собор Св. Марка різко втрачає своє значення, а Капела Марціале стає патріаршою. Нове керівництво куріалу не завжди виявляє щедрість до цього старовинного закладу, що призводить до скорочення усього оркестру і занепаду традиції багатохорності. У XIX столітті відбувається повернення до простішого стилю а *sarpella* і до співу із супроводом лише органу.

- збірник Віденської придворної півчої капели (концерт «Услышит тя Господь», партитура, з вказівкою на автора, ÖNB, НК. 3086/2 /A Whk – VII/397/);
- збірник Ярославського Казанського жіночого монастиря (концерт «Услышит тя Господь», голосові партії, анонім, РНММ. Ф. 283, № 903-906);
- голосова книга з партіями баса, що залишилася від колись повного комплекту (концерт «Услышит тя Господь», бас, анонім, РНММ. Ф. 283. № 861);
- неповний комплект голосових книг з анонімними партіями всіх трьох концертів Б. Галуппі (РНММ. Ф. 283. № 172, 882 /альти/; № 884 /тенор/; 937 /сопрано/) та партитуру концерту «Готово сердце мое, Боже» у збірнику духовних концертів рубежу XVIII–XIX століть (РНБ. Ф. 1021 /Собрание единичных музыкальных поступлений/. Оп. 1. № 2. Л. 57 об.–60) [195, с. 42].

У 1817–1818 роках за ініціативи Д. Бортнянського було опубліковано кілька духовних творів Б. Галуппі на церковнослов'янські тексти, у тому числі і три концерти, написані на тексти з Книги псалмів – «Готово сердце мое», «Суди, Господи, обидящий мя» і «Услышит тя Господь в день печали». Це видання надалі стало підставою визначення авторства концертних композицій італійського маестро, наявних у рукописних збірках в анонімному вигляді. У тій самій серії було надруковано концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, теж написаний на текст одного з псалмів. За повідомленнями Я. Штеліна, опублікованими 1769 року, цей концерт (разом із концертами «Тебе Бога хвалим», «Слава во вишних Богу», «Господь воцарися» і причасним «Хвалите Господа с небес») М. Березовський написав у Петербурзі за часів перебування Б. Галуппі [193, с. 60]. Знову постає питання про впливи досвідченого Б. Галуппі на ранні композиторські спроби 20-річного М. Березовського, на те, якими шляхами відбувалося формування нового творчого досвіду, не пов'язаного із

партесною традицію, у який спосіб тривало засвоєння нової музичної лексики й опанування жанрово-стильових ознак духовного концерту доби класицизму. Для цього був потрібен творчий наставник, який міг би спрямувати композиторський потенціал талановитого, але ненавченого музиканта у потрібному напрямку.

Щоб дати відповідь на питання впливу творчості Б. Галуппі на ранні композиторські опуси М. Березовського, ми приступили до вивчення музично-стильових паралелей у духовних концертах обох композиторів, обравши аспектом аналізу особливості трактування псалмових текстів.

У духовних творах М. Березовського, як і в композиціях Б. Галуппі, псалмові тексти трапляються доволі часто (див. Таблиця 3.4).

Таблиця 3.4. Духовні твори М. Березовського на псалмові тексти

Назва	Джерело тексту	Тональність	Жанр	Склад виконавців	Кількість частин
Господи, силою Твоєю возвеселиться Цар	20: 2-9, 12,14	C-dur	Концерт	4	1. C-dur – Allegro – C (4/4) tutti 2. D-dur – Grave – C (4/4) soli-tutti 3. G-dur – g-moll – Presto – (зв'язкова) 4. B-dur – Allegro – 3/4 5. g-moll – Adagio – 4/4 6. G-dur – Allegro – 2/2 (alla breve) імітаційно-фугована 7. c-moll – Largo – 4/4 імітаційно-фугована 8. c-moll – Allegro – 2/2 (alla breve) імітаційно-фугована 9. F-dur – Presto – 3/4 10. g-phrigian (dominant) – Sostenuto – 4/4 11. C-dur – Allegro 3/4 e Fuga 2/2 (alla breve) (2голосна тема як в попередніх частинах)
Суди Господи обидящие мя	Пс. 34	?	Концерт	4	
Прийдіте і видіте діла Божия	Пс. 45:9-12	C-dur	Концерт	4	1. C-dur – a-moll – [Allegro moderato] – 3/4 2-3. F-dur – [a tempo] 4. C-dur – Allegro C (4/4) (fuga?)
Отригну серце моє	Пс. 44	?	Концерт	4	
Всі язиці вослещите руками	Пс. 46:1-7	Es-dur	Концерт	4	1. Es-dur – Allegro [enrgico] – 3/4 2. c-moll – Lento – 4/4 3. f-moll – Con moto – 2/2 (alla breve) 4. C-dur – Andantino – 3/4 Soli 5. F-dur – Allegro – 3/2 6. d-moll – Adagio – 4/4 7. Es-dur – Fuga – 4/4

Назва	Джерело тексту	Тональність	Жанр	Склад виконавців	Кількість частин
Всі язичи	Пс. 46	?	Двохорний концерт	8	
Всі язичі восплещіте руками	Пс. 46	?	Концерт	4	У 2 номерах (частинах?)
Услишите сія всі язичи	Пс. 48	?	Концерт	4	
Да воскреснет Бог	Пс. 67:1- 10, 35, 36	F-dur	Концерт	4	1. F-dur – Allegro assai – $\frac{3}{4}$ 2. C-dur – Andante Moderato – $\frac{4}{4}$ 3. d-moll-g-moll – Presto – $\frac{3}{4}$ 4. Es-dur – Maestoso – $\frac{4}{4}$ (зв'язкова на D) 5. Es-dur – Allegro $\frac{6}{8}$ 6. F-dur – Largo $\frac{4}{4}$ e Fuga tempo Moderato (2 темна з сумісною експозицією)
Не отвержи мене	Пс. 70:9- 14?	?	Двохорний концерт	8	
Не отвержи мене	Пс. 70:9- 14?	d-moll	Концерт	4	1. d-moll – Adagio – C($\frac{4}{4}$) (fuga) 2. g-moll – allegro – $\frac{3}{4}$ 3. g-moll – Adagio – $\frac{3}{4}$ 4. d-moll – Moderato – $\frac{2}{4}$ (fuga)
Внемліте людіє мої, закону	Пс. 77:1	?	Двохорний концерт	8 або 4 голоси	
Бог ста в сонмі богов	Пс. 81:1	C-dur	Концерт	4 голоси	1. C-dur – Allegro [Adagio] – $\frac{3}{2}$ (4 рядки хорально-акордова) 2. a-moll – Largo – $\frac{4}{4}$ (тріо САБ – 2 рядки з К) 3. D-dur – Allegro – $\frac{3}{2}$ (зв'язкова частина 1 рядок) 4. F-dur – Vivace $\frac{4}{4}$ (alla breve), $\frac{2}{2}$ (fugato) 5. F-dur – Moderato – $\frac{4}{4}$ Soli – Tutti (2 рядки) 6. C-dur – Allegro – $\frac{3}{2}$ (імітаційно-каденційна)
Господь воцарися, в лепоту облечеса	Пс. 92	B-dur	Концерт	4	1. B-dur – Commodo – $\frac{2}{4}$ (2 рядки+К) 2. g-moll- Andantino – $\frac{3}{8}$ (4 рядки+К) 3. Es-dur – Moderato – $\frac{4}{4}$ (зв'язуюча частина 2 рядки) 4. B-dur – Allegro – $\frac{2}{4}$ (fuga)
Милость і суд воспою Тобі, Господи	Пс. 100	B-dur	Концерт	4	1. B-dur – [Allegro risoluto] – $\frac{4}{2}$ 4 рядки 2. g-moll – [Meno mosso] – $\frac{4}{2}$ (2 строфи) 3. Es-moll – [Andantino] – $\frac{3}{2}$ 4. B-dur – [Allegro risoluto] - llegro risoluto] - $\frac{2}{2}$ (зв'язкова) 5. B-dur – [Fuga Allegro]
Знаменася на нас свет	Пс. 4:7	g-moll	Причасний вірш		2 куплети-строфи: 3 рядки + каденція
Во всю землю изіде вещание их	Пс. 18:5аб(в)	Es-dur (опубл. E- dur) у рукопису 18 в соль- мажор	Причасний вірш	4	3 куплети на один матеріал. Andante. «Во всю землю», «і в конці вселення», «Аллилуя»

Назва	Джерело тексту	Тональність	Жанр	Склад виконавців	Кількість частин
Радуйтеся, праведнии о Господе	Пс. 32:1	C-dur	Причасний вірш	4	2 куплети-строфи
Вкусите и видите	Пс. 33:9	?	Причасний вірш	8 (або 4)	
Блажени яже избрал	Пс. 103:1	d-moll	Причасний вірш Заупокойний	4 голоси	3 куплети на один матеріал. Andante. «Блажені яже избрал», «і пам'ять їх в род і род», «Аллилуя»
Творяй Ангелы своя духи	Пс. 103:4	G-dur (опубл. F-dur)	Причасний вірш	4	2 куплети: 2 рядки + каденція
В пам'ять вечную будет праведник	Пс. 111:6	h-moll	Причасний вірш Причастен	4	2 куплети: 2 рядки + каденція
Чашу спасення прииму и имя Господне	Пс. 115:4	f-moll	Причасний вірш	4	2 куплети: 2 рядки + каденція
Хвалите Господа с небес № 1	Пс. 148:1 + Аллилуя	e-moll (h-phrig або доміантовий бароковий лад) g-moll	Причасний вірш	4	2 куплети + каденція на D
Хвалите Господа с небес № 2	Пс. 148:1	G-mix – C-dur (у рукописі немає ключових знаків)	Причасний вірш	4	1. Andantino – «Хваліте» – C 2. Andante cantabile – [Fuga] «Алілуя» 2/2 (alla breve)
Хвалите Господа с небес № 3	Пс. 148:1	C-dur	Причасний вірш – концерт	4	1. Andante mosso – «Хваліте» – C 2. Allegretto – «Алілуя» – 3/2

Із цього великого масиву ми обрали для аналізу концерти-псалмоспіви. Дослідження проводилося у двох напрямках:

- 1) вивчалися зв'язки концертів Б. Галуппі із духовними концертами М. Березовського, написаними під час перебування Б. Галуппі у Петербурзі;
- 2) вивчалися впливи концертів Б. Галуппі на духовні концерти-псалмоспіви, написані М. Березовським протягом усього творчого шляху.

З п'яти духовних творів М. Березовського першого петербурзького періоду, написаних до 1769 року, лише два є концертами на тексти псалмів – «Господь воцарися» (пс. 92) і «Не отвержи мене во время старости» (пс. 70, 9-13). Обидва концерти мають спільну композиційну будову – це чотиричастинний цикл із фінальною фугою. Подібність композиційних ознак

доповнюється спільними принципами послідовного розподілу рядків псалма між туттійними та сольо-ансамблевими частинами.

Зразок подібної композиційної будови, який міг слугувати взірцем для М. Березовського, трапляється у концерті «Услышит тя Господь в день печали» Б. Галуппі. За своїми композиційними ознаками цей концерт являє собою чотиричастинний цикл, що відкривається повільною сольо-ансамблевою частиною, із детально виписаними партіями солістів, має дві повільні середні частини і завершується рухливою фінальною фугою на дві теми.

Порівнюючи цей твір із обома вказаними концертами М. Березовського, можна виявити паралелі із кожним з них. Під час написання концерту «Не отвержи» було сприйнято і втілено загальну образну концепцію твору Б. Галуппі та його окремих частин (скорботні образи I частини, драматизм фіналу тощо). У концерті «Господь воцарися» можна спостерігати проекцію деяких методів роботи композитора із матеріалом (деталізація сольних партій в ансамблях, подвійна fuga у фіналі тощо).

Обидва інші концерти Б. Галуппі на тексти псалмів («Суди, Господи, обидящий мя» та «Готово сердце мое») мають п'ятичастинну структуру із контрастним слідуванням частин і завершуються подвійними фугами. В аспекті спадковості їхніх жанрово-стильових і формотворчих ознак можемо вказати на деякі спільні риси. Першою з них є підхід обох авторів духовних концертів до *використання тексту псалмів*, що відображає дві основні тенденції:

- 1) застосування повного тексту псалма;
- 2) контамінацію вибраних рядків одного чи кількох псалмів.

Перша тенденція проявляється

- у концертах Б. Галуппі «Услышит тя Господь в день печали» (пс. 19), «Суди, Господи, обидящий мя» (пс. 34);
- у концертах М. Березовського «Господь воцарися» (пс. 92), «Бог ста в сонме богов» (пс. 81), «Милость и суд воспою» (пс. 100).

Другу тенденцію спостерігаємо

- у концерті Б. Ґалуппі «Готово серце моє» (пс. 56, 8-12 та пс. 107, 2-6);
- у концертах М. Березовського «Господи, силою Твоєю» (пс. 20, 2-9, 12, 14), «Да воскреснет Бог» (пс. 67, 2-10, 35-36).

Наступною рисою спадковості є *загальна будова концертного циклу*, заснована на об'єднанні кількох самостійних частин, між якими розподіляється текст псалма. Кожна частина має чітко окреслений образно-емоційний стан, який відображає зміст рядків псалма і підкреслюється характером музичного руху, тональністю, виконавським складом тощо.

У Б. Ґалуппі наявні два типи компонування концертного циклу:

1) цикл, що відкриваються швидкою туттійною частиною урочистого характеру («Суди, Господи, обидящии мя»);

2) цикл, що відкривається повільною сольо-ансамблевою частиною ліричного або скорботного характеру («Готово серце моє», «Услышит тя Господь в день печали»).

Обидва типи будови концертного циклу наявні у ранніх концертах-псалмоспівах М. Березовського. Прикладом першого типу є концерт «Господь воцарися», прикладом другого – концерт «Не отвержи мене во время старости». Як і в концертах Б. Ґалуппі, характер першої частини задає тон усьому твору і визначає його образно-емоційний стан.

Також слід вказати на принципи *компонування сольо-ансамблевих побудов* і звернути увагу на їхню надмірну розвиненість, із явно вираженою оперною природою. Ці ознаки яскраво проявляються і в концертах Б. Ґалуппі, і в ранніх концертах-псалмоспівах М. Березовського, прикладом чого може бути I частина концерту «Не отвержи» і II частина концерту «Господь воцарися». Сольо-ансамблеві побудови написано у розрахунку на спеціально підготовлених півчих, яких навчали сольоному співу у вокальних класах Придворної півчої капели, готуючи для виступів на оперній сцені [153, с. 292], і які перебували у штаті Придворного хору та брали участь у

його виступах (обов'язки педагога вокальних класів у той час було покладено на придворного капельмейстера, тобто на Б. Галуппі).

Спадковість між духовними концертами Б. Галуппі та М. Березовського можна виявити й на рівні втілення традицій *венеційського концертного стилю*, передусім у туттійних частинах концертних циклів, які знаходять відображення у відомому постулаті італійського маестро щодо критеріїв компонування музичного твору: «*vaghezza, chiarezza e buona modulazione*» (витонченість, ясність і гарна модуляція) [1, с. 185].

Ще однією рисою спадковості між духовними концертами обох композиторів є принцип *компонування поліфонічних фіналів*, а саме – застосування в них *подвійних фуг із сумісною експозицією*. За таким принципом скомпоновано:

- фінальні фуги усіх концертів Б. Галуппі, включаючи двочастинний концерт «Плотюю уснув» на текст екзапостіларія пасхального канону;
- фінальні фуги кількох концертів М. Березовського, серед яких є твори, написані до 1769 року («Господь воцарися»), і твори, написані в пізніший час («Да воскреснет Бог» і «Тебе Бога хвалим» G-dur для подвійного хору).

Тож, принципи роботи із текстами Псалтиря в обох композиторів є наступними:

- *використання повного тексту псалма*

Б. Галуппі

- 1) «Услышит тя Господь в день печали», Пс. 19(20);
- 2) «Суди, Господи, обидящий мя», Пс. 34(35);

М. Березовський

- 1) «Бог ста в сонме богов», Пс. 81(82);
- 2) «Господь воцарися», Пс. 92(93);
- 3) «Милость и суд віспою», Пс. 100(101);

- *використання вибраних (початкових або серединних) рядків псалма*

Б. Галуппі – немає

М. Березовський

- 1) «Внемлите, людие мои, закону моему», Пс. 77(78):1-7;
- 2) «Все языци воспещите руками», Пс. 45(46):2-7, 2-8;
- 3) «Приидите и видите», Пс. 45(46):9-12;
- 4) «Не отвержи мене во время старости», Пс. 70 (9-13).

- *контамінація вибраних рядків псалма*

Б. Галуппі – немає

М. Березовський

- 1) «Господи, силою Твоею», Пс. 20(21):2-9, 12, 14;
- 2) «Да воскреснет Бог», Пс. 67(68):2-10, 35-36;

- *контамінація вибраних рядків кількох псалмів*

Б. Галуппі

- 1) «Готово сердце мое», Пс. 56(57):8-12 та 107(108):2-6;

М. Березовський – немає.

Підсумком наших спостережень є висновок про те, що твори Б. Галуппі для православної церкви мають багато спільного із духовними творами М. Березовського, написаними протягом першого петербурзького періоду. Це означає, що вивчення духовних концертів італійського маестро на церковнослов'янські тексти, які перебувають за межами наукових і творчих українських дослідників та виконавців, може надати підстави для того, щоб виявити витоки й прослідкувати процеси формування композиторського стилю М. Березовського у галузі церковної музики.

ВИСНОВКИ

Псалтир склався як збірник богослужбних скінійно-храмових піснеспівів, що супроводжували обряд жертви Старого Заповіту, що стала прообразом для новозаповітної євхаристійної служби. Отже Псалтир став архітекстом для християнської, юдейської та ісламської гімнографії, повпливав спершу на гімнетворчість і збільшення літургійного репертуару. Крім того, псалми використовувались для особистих молитов, адже містять тексти з великим ліричним потенціалом, де в одночас особисте є уособленням суспільного, а суспільне проявляється в особистому.

Тематика Книги Хвалінь дуже різноманітна і увібрала в себе різноманітні жанри. Псалтир став квінтесенцією тем Біблії та її мікрокосмосом, відображаючи різні ідеї: хваління і славлення, прохання і плачі, пророцтва і повчання – склали її корпус текстів різних авторів.

Основними характерними рисами мови псалмових музично-поетичних композицій стали: релігійний контекст, залежність структури від жанрів (ламентатії, подячні, царські, хвалітні, пророчі, повчальні), символізм та образність (вода, Пастир, Скала, Світло й темрява, Суд і праведність, Вогонь, Лев, Сіон і Вавилон, Єрусалим, Храм); емоційна інтенсивність, літературні фігури (паралелізм синтаксичний та семантичний; хіазм, гіпербола, метафори, анафора й епіфора), умовність музичних вимірів (склад виконавців, ритміка і метрика, мелодичні основи, кантиляція, огласовки, псалмодія).

Структурно-семантична модель (ССМ) псалма ґрунтується на різному співвіношенні між основними семантичними центрами «Бог», «Я», «Ми», «Вони» з домінуванням певного ситуативного модуса. Це співвідношення засноване на фундаментальному розумінні псалму як співаної молитви – фідеїстичному діалозі/полілозі.

У роботах Отців Церкви виділяється погляд на спів псалмів як інструмент для ствердження віровчення та його значення для прихожан.

Релігійні вчення і богословські позиції відомих постатей, таких як Клемент Олександрійський, Василій Великий, Афанасій Великий, Амвросій Медіоланський, Йеронім, Йоан Златоуст та Августин Аврелій, формуються у контексті їхнього розуміння біблійних текстів (їх ролі у формуванні релігійних концепцій) та впливу на практику християнства (як важливого елемента етичного виховання та сприяння духовному розвитку вірян), а також алегоричні трактування та метафоричні розуміння. Теологи намагаються визначити місце псалмів у церковній музичній традиції, визначаючи різницю між гімнами, псалмами і духовними піснями, а також їхню роль у церковному обряді, намагаючись відсторонити церкву від впливу грецької культури, який все ж залишався значним.

Псалми відігравали ключову роль у середньовічних богослужіннях, використовуючись під час церковних служб, навчання грамоти, ворожінь та різних обрядів (таких як коронація, вінчання, похорон). Особливу увагу приділяли їх співу та алегоричному тлумаченню.

Від самої апостольської доби Псалтир інспірувала активний розвиток християнського богослужіння, що призвело до потреби уніфікації літургійних обрядів. Псалми займали важливе місце як у різних циклах богослужінь, а їх виконання зазначалося у різних частинах обряду, так і в практиці християнських чеснот як цілотижневе або цілорічне читання псалмів: *Cursus Ferialis* – на Заході; кафізм – на Сході.

Після певного моменту відношення до псалмів у церквах різних традицій здобуває відмінних рис: активність у написанні нових псалмів на Церковному Сході припинилася, вони розглядалися як «стилістичний камертон», водночас на Заході розпочалася традиція створення нових псалмів, які стали важливою частиною літургії.

Головними чинниками поширення текстів Псалтиря в музичній творчості композиторів Західної (XVI-XVII ст.) та Східної Європи (XVII-XVIII ст.) є прихід гуманізму Ренесансу та епохи Реформації (з її основними

постулатами – *Sola scriptura; Sola fide; Sola gratia; Solus Christus; Soli Deo gloria*).

Псалтир приваблює протестантів як автентичний біблійний текст, що відбиває певні закономірності побудови літургії. Книга Хвалінь стає мірилом моральних цінностей та інструментом поширення нових теологічних ідей та навчання церковних громад. Крім того, спільний спів псалмів допомагав єднанню громад, чому активно сприяло винайдення та поширення книгодруку.

Увагу митців, що рухались в естетиці Відродження, привертав високий потенціал емоційної інтенсивності біблійних текстів, багатство поетичних формул, метрично-синтаксичних конструкцій та риторичних потенцій єврейської поезії.

Отже, використання Псалтирі в церковній музиці поширюється кількома шляхами:

4. **У якості частини літургійних текстів:** Традиція включення фраз з псалмів у різні контамінаційні та компіляційні літургійні тексти, такі як причасні вірші, стихири, ірмоси, кондаки, гімни і т.д. Наприклад, рядок «Помилуй мене, Боже, по великій милості Твоїй» з псалму 50(51) часто знаходить своє місце у «лібрето» покаєнних творів;
5. **Пісенні збірки віршованих парафраз:** Зародившись у літературних позалітургійних колах, ця практика закріпилась в протестантському середовищі і пізніше стала популярною в церквах інших традицій. Створюються віршовані (метричні) парафрази на псалми, які включаються у духовні пісенні збірки, або формують цілісні цикли віршованих Псалтирів;
6. **Хорові композиції:** Виникає тенденція до створення об'ємних хорових композицій, таких як мотети, концерти, кантати тощо, які використовують цілісні фрагменти, контамінації або компіляції текстів псалмів.

Перша лінія представлена у різного роду богослужбових книгах: бревіаріях, канціоналах, ірмологіонах тощо. Проте, фрагменти псалмових текстів це обов'язкові частини включені до канону або акцидентні тексти, які пов'язані з естетикою монодичного хоралу та його жанрових різновидів. Ширше представлена у Західній традиції, ця лінія у Східній церкві не здобула тенденційного характеру, адже монодійна система не повністю відповідала багатозначній та образній природі текстів псалмів.

Друга лінія почалась як переклад традиційних частин римо-католицької меси національними мовами та григорианських хоралів, а продовжилась як створення віршованих версій псалмів лютеранами, а пізніше і англіканами. Найбільше розвинулась у середовищі французьких і швейцарських кальвіністів та була перейнята пуританами та вільними церквами Англії, Шотландії, Нідерландів тощо. Ця лінія пройшла етапи від експериментальної лірики, через долучення професійних поетів (група поетів з К. Маро) і вироблення специфічного жанрового різновиду «метричного псалму», до кризового стану – коли «механічне» складання віршів критикується і висміюється світською культурою. Музична сторона відбивала історичні реалії – тут поєднуються, з одного боку, тяглість поодиноких традицій, що лишалась консервативних версій реформованих церков, а з іншого, активне залучення світської мелодики як засобами контрафактур, так і створенням нових оригінальних мелодії на національному мелодичному ґрунті (шансон, лейд, фротолі тощо).

Пісенні інтерпретації сформували специфічне звучання адже мали певні «жанрові» вимоги до складання музики й тексту у псалмових парафразах: збереження змісту; метрична структура; зручність для співу; зрозуміла і проста мелодика; і певний час – одноголосся, що змінилось на усталене чотириголосся (що закріпиться як різновид т. зв. «хоральної» фактури).

Третя лінія представлена оригінальними хоровими композиціями професійних композиторів. Проаналізовані в роботі твори Жоскена Дебре,

О. ді Лассо, Дж. П. да Палестріни, Джованні та Андреа Габріелі, Б. Галуппі – у Західній Європі; партесні концерти анонімні, М. П. Дилецького та хоріві концерти М. Березовського, «православні» концерти Б. Галуппі у Східній Європі, є репрезентативними зразками композиторських проєкцій текстів Псалтиря на музичну композицію, адже твори на псалмові тексти можна зустріти ледь не в кожного композитора того часу.

У перших версіях псалмових мотетів, що виникають на 3 етапі франко-фламандської школи (Жоскен Дебре), а пізніше і римській школі (Дж. П. да Палестріна), що належали до римо-католицької традиції, можемо спостерігати структурно-формальний та функціональний підходи в омузиченні текстів Псалтиря. Поділ тексту відповідає читанню рядків біблії у богослужбовому порядку. Текст може наближатись до літанії (мотет «Miserere mei») додаючи рефренні повтори, може бути контамінаціями з різних віршів, фрагментами віршів, що слугують частинами офіція служби (як більшість псалмових творів Дж. П. да Палестріни). Образний стрій кожного окремого псалму, таким чином, подається узагальнено.

Композитори, що територіально належали до протестантських держав – О. ді Лассо, Г. Шютц застосовують у своїх творах екзегетично-герменевтичний підхід до слова. Вони приділяють більше уваги збереженню цілісності синтаксичних конструкції псалмових поетичних формул відбиваючи їх у строфних формах мотетів, підкресленню символізмів і, навіть, надають за допомогою музичної риторики додаткових підтекстів, звертають увагу на дрібні деталі тексту, надаючи музичне тлумачення.

Венеціанці, що спирались на досягнення нідерландців в області поліхоральної поліфонії, та римлян у техніці написання прозорої фактури, звертають увагу на особливості синтаксичного паралелізму, що відбився у респонсорному та антифонному способі виконання псалмів, що пройшов довгий шлях від скінійно-храмової традиції, через синагогальну практику читання огласовок та кантиляцію, до псалмодії та імітаційної поліфонії. Проводячи експерименти з просторовим звучанням переважно на основі

хвалітних текстів, А. Вілларт, А. та Дж. Габріелі приходять до концертування, збільшення контрасту фактурного, тембрального, фактурного тощо.

Партесні концерти, написані на тексти псалмів, часто називають псалмоспівами або псалмами. Ця практика практично не була відома за часів середньовічної монодії і прийшла у східнослов'янський світ з європейського заходу разом із ідеями реформування церкви, церковного співу, багатоголоссям гармонічного типу, яке зазнало адаптації у вигляді багатоголосого партесного співу.

У середині XVII століття звернення до текстів псалмів у партесній творчості було рідкісним, і лише виняткові композитори, такі як М. Дилецький, робили спроби створення багатоголосих наспівів на псалми. Ця тенденція змінилася лише пізніше, коли почалося ширше застосування псалмів у багатоголосому співі, але це не стало масовим явищем до кінця XVII століття.

У другій половині XVII століття концерти-псалмоспіви не здобули такого поширення, як у наступні періоди. Реєстр нотних зошитів Львівського Ставропігiального братства 1697 року свідчить про поступове проникнення псалмів у багатоголосий спів православної церкви.

У часи класичного хорового концерту псалмові тексти починають все частіше зустрічатись у творах українських композиторів. Вплив західного світу посилюється у зв'язку з приїздом запрошених західно-європейських композиторів, викладачів та виконавців, а також навчанням композиторів у країнах Європи. Створюється унікальний симбіоз традиції західної поліфонії, церковно-слов'янської музики та фольклорної мелодики. Виявлено, що твори Б. Галуппі для православної церкви мають спільні риси з духовними творами М. Березовського. Вивчення творів італійського маестро може розкрити витоки та процеси формування композиторського стилю М. Березовського та його сучасників у церковній музиці.

Специфіка текстів Псалтиря з різним ступенем інтенсивності проявилась на різних рівнях:

- 1) на змістовному або семантичному (виявлення основної ідеї, через освітлення семантичних центрів та їх зв'язків);
- 2) на структурно-композиційному (виявлення характеру зв'язків, принципу розгортання та структурування думки);
- 3) на мовному (конкретні засоби звукового втілення, деталізація чи узагальнення, звукозображальність, гармонічна насиченість);
- 4) на фактурно-просторовому (об'єднання чи протиставлення голосів, ущільнення чи розрідження звучання, просторове розташування і виконавський склад);
- 5) на практично-функціональному (трактовка тексту псалма у музичному творі у залежності від контексту літургійного, паралітургійного чи позалітургійного виконання, культурної та обрядової традиції).

Вивчення причин, умов, засобів поширення текстів Псалтирі дозволяє розкрити певні глибинні процеси формування церковної музики у історичному дискурсі, як у естетичному, та і у стильовому та жанровому аспектах.

Продовження досліджень за тематикою дисертації, на наш погляд, може мати багато шляхів: розгляд поширення текстів Псалтирі у наступні часи (XIX-XXI століття); деталізації інформації про специфіку втілення псалмової лірики в межах творчості певного окремого композитора, композиторської школи; вивченні співвідношення псалмів з іншими текстами, вживаними церковною музикою; ступінь збереження основних рис ССМ псалма при переході з літургійної до позалітургійної сфери музики тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Burney C. (1771). The Present State of Music in France and Italy. London: T. Becket. OCLC 557488154. URL: https://ia801206.us.archive.org/26/items/bub_gb_x0QJAAAAQAAJ/bub_gb_x0QJAAAAQAAJ.pdf
2. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. (2008). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, LIX+509 S. (Ум. друк. арк. 35,0).
3. Davies, Horton. (1997). The Worship of the English Puritans. Soli Deo Gloria Publications. Reprint 1997. ISBN 1-57358-043-0. 306 p.
4. De Wette, W.M.L., (1811). Commentar über die Psalmen. Heidelberg (4. Aufl. 1836; 5. Aufl.1856).
5. Doukhan, Lilianne. (2010). In Tune With God. mn House Publishing. pp. 163, 164 & footnote 15 on p. 191.
6. Eanes C. M. (2009). Angels of Song: An Introduction to Musical Life at the Venetian Ospedali. Choral Journal. 2009 (February). 49/8. P. 71–81.
7. Eanes C. M. (2011). A historical analysis and performing edition of Baldassare Galuppi's C-minor "Miserere" for double treble chorus and orchestra. University of Southern California ProQuest Dissertations Publishing, 2011. 210 p.
8. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für die Landkirchen Rheinland, Westfalen und Lippe. – Dormund: F. W. Crüwell, [N.d.] – 1152 p.
9. Galuppi B. Dixit Dominus in Sol minore per Soprano, Alto, Coro, Archi e Basso continuo. Partitura. (2019). Edition by Giulio Prandi e Simone Caputo. CENTRO DI MUSICA ANTICA DELLA FONDAZIONE GHISLIERI.
10. Galuppiana. Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985). (1986). A cura di M.T. Muraro e F. Rossi. Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia». Vol. 13.

11. Gunkel, H. (1929). *Die Psalmen* (HK II/2), Göttingen (6. Aufl. 1986)/
12. Hamlin, H. (2000). "Very mete to be used of all sortes of people": The remarkable popularity of the "Sternhold and Hopkins" Psalter. *The Yale University Library Gazette*, 75(1/2), 37–51.
<http://www.jstor.org/stable/40859672>
13. Hamlin, Hannibal. (2002). Psalm Culture in the English Renaissance: Readings of Psalm 137 by Shakespeare, Spenser, Milton, and Others, *Renaissance Quarterly* 55, no. 1 (Spring, 2002). – p. 224-257.
14. Jeanes, Gordon. (2006). "Cranmer and Common Prayer". In Hefling, Charles; Shattuck, Cynthia (eds.). *The Oxford Guide to The Book of Common Prayer: A Worldwide Survey*. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-529756-0.
15. Julian, John, ed. (1892). *A Dictionary of Hymnology: Setting forth the Origin and History of Christian Hymns of All Ages and Nations*, Second revised edition, 2 vols., n.p., 1907, reprint, New York: Dover Publications, Inc., 1957, 1616 p.
16. Knop K. (2004). *From Venice to St. Petersburg and Back Again: The Sacred Music of Baldassare Galuppi and the Mutability of Eighteenth-Century Style*. Tallahassee, Florida : Florida State University. Retrieved from http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-2866
17. Knop K. (2011). *Sacred music of Baldassare Galuppi in the context of eighteenth-century Venetian culture, with an emphasis on music written for the Mendicanti and the Incurabili : Dissertation ... Doctor of Philosophy*. Tallahassee, Florida : Florida State University. 703 p.
18. Lear, Anne. (1994). Renaissance poetry and the psalms: influences and problems // *Sydney Studies in Religion: Religion, Literature and the Arts Project: Conference Proceedings of the Australian International Conference*. – p. 227-238.

19. Lockwood, Lewis; Owens, Jessie Ann. (1980). 'Palestrina, Giovanni Pierluigi da'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. Ed. by Stanley Sadie. London. 118-137.
20. Luther, Martin [u. a.]. (1524).: *Eyn Enchiridion oder Handbuchlein*. Erfurt. URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/luther_enchiridion_1524?p=29
21. Merbecke, John. (1550). *The Booke of Common Praier Noted*. London: Richard Grafton.
22. Monson D. E. (2001). Galuppi, Baldassare. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited. P. 483–488.
23. Moore, J. H. (1981). The “Vespero delli Cinque Laudate” and the Role of “Salmi Spezzati” at St. Mark’s. *Journal of the American Musicological Society*, 34(2), 249–278. <https://doi.org/10.2307/831348>
24. Nicolaus Dylecki. ca. 1630–1690. *Vesperae. Liturgia. Concerti quatuor vocum*. (2018). Ed. Irina Gierasimowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa. *Fontes Musicae in Polonia*, seria C, vol. IX. ISBN: 978-83-65886-67-5; ISMN: 979-0-801569-06-6. 258 p.
25. Paul Doe; Alejandro E. (2008). Planchart (IV, 1), Malcolm Boyd / Alejandro E. Planchart (IV, 2) Psalm: IV. Polyphonic psalms. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
26. Perkins, L. L. (2009). Josquin’s Qui habitat and the Psalm Motets. *The Journal of Musicology*, 26(4), 512–565. <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.4.512>
27. Plotnikova N. Y. (2015). Manuscript Versions of Nikolay Diletskiy’s Concertos: Questions of Authorship. *Creating Liturgically: Hymnography and Music*. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland. Joensuu, Finland. 8–14 June 2015. P. 244–262.

28. Reese, Gustave; Noble, Jeremy. (1980). 'Josquin Desprez'. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. Ed. by Stanley Sadie. London. 713-738.
29. Rifkin, Joshua; McCulloch, Derek; Baron, Stephen; Gudewill, Kurt. (1980). 'Schütz, Heinrich'. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 17. Ed. by Stanley Sadie. London. 6-37.
30. Spielmann Richard M. (1966) History of Christian Worship. New York, The Seabury Press. 182 p.
31. Sterndale-Bennett, James Robert. (1900) Jannequin, Clement. A Dictionary of Music and Musicians, (ed.) by George Grove, London: MacMillan & Co., Ltd. URL: https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Jannequin,_Clement
32. Talbot M. (2012). Research into Venetian Music and Musicians: Old Gaps Filled and New Gaps Created. Venezia, citta' della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive. Venezia, 29.07.2012. Atti della giornata di studio. P. 6–11.
33. Teramoto M. (1983). Die Psalmotendrucke des Johannes Petrejus in Nürnberg. Tutzing, 448 p.
34. The Book of Psalms in Latin. URL: <http://www.liberpsalmorum.info/>
35. Tradizione Musicale: La Storia. На офіційному сайті Базиліки Сан-Марко. URL: <http://www.basilicasanmarco.it/basilica/tradizione-musicale/la-storia/> (Дата звернення 18.04.2022)
36. Walter, Johann. Aus tiefer Not. 1524 in Geystliche Gesangk Buchleyn, Edition 1, no. 4. Editor: Peter Hilton (submitted 2017-11-05). https://www.cpdl.org/wiki/images/2/2f/Walter_-_Aus_tiefer_Not.pdf
37. Walter, Johann; Martin, Luther. (1525). Geystliche Gesangk Buchleyn. Wittenberg: Peter Schöffner. Österreichische Nationalbibliothek; RISM 990067726
38. Wesley, John (1827). The Works of the Rev. John Wesley. Vol. 10. New York: Harper. 505 p.

39. Zahn, Johannes (1891). Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (in German). Vol. IV. Gütersloh: Bertelsmann. pp. 396–398
40. Zenck, H. (1949). Adrian Willaerts „Salmi spezzati” (1550). Die Musikforschung, 2(2/4), 97–107. <http://www.jstor.org/stable/41112858>
41. Абрамович С. (2001) Псалом. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври. С. 452-455.
42. Августин Аврелий «Исповедь». Книга 9 [Электронный ресурс] URL: <http://www.vehi.net/avgustin/ispoved/09.html>
43. Аверинцев С. С. (1983). Древнееврейская литература. История всемирной литературы: В 8 томах. АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983-1994. Т. 1. С. 271-302.
44. Аверинцев С. С. (1986). Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М. : Наука. С. 104-116.
45. Антоненко Е. Ю. (2012). Галуппи и русская духовная музыка. Вестник Московской консерватории. Вып. 2. С. 34–67.
46. Антоненко Е. Ю. (2017). Бальдассаре Галуппи и музыка для православной Литургии. Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 28. С. 49–66.
47. Антоненко Е. Ю. (2011). К истории отношений Бальдассаре Галуппи и русского императорского двора. Научный вестник Московской консерватории. № 1. С. 92–104.
48. Антоненко Е. Ю. (2013). Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения : дисс. ... канд. искусствовед. Спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва : МГК имени П. И. Чайковского. 270 С.
49. Антоненко Е. Ю. (2019). Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пашкевича и Льва Гурилева в собрании

- Российского национального музея музыки. Духовная музыка России и Австрии. Москва. С. 104–124.
50. Арановский М. (1998). Музыкальный текст: Структура и свойства. М: Композитор. 344 С.
51. Афанасий Великий. (1903). Послание къ Маркеллину объ истолкованіи псалмов. Творенія иже во святыхъ отца нашего Афанасія Великаго, Архієпископа Александрійскаго. Ч. 4. Изд. 2, испр. и доп. Свято-Троицкая Сергієва лавра: Собственная типографія. С. 3-35.
52. Барсова И. (1981). Из истории партитурной нотации: Звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVII века. История и современность: Сб. ст. Л.: Сов. композитор. С. 6-33.
53. Башарина А. К. (2007). Понятие «семантическое поле». Вестник ЯГУ 4. № 1. Якутск: ЯГУ. С. 93-96.
54. Берденников М. (2009). *Magnum opus musicum*: «Великое творение музыкальное». Лассо О. *Magnum opus musicum*. Вибрані мотети. К.: Муз. Україна. 416 с., нот.
55. Берденникова Е. (2007). Псалмы в хоровых концертах М. Березовского и Д. Бортнянского. К. М. Берденнікова. Вибрані статті. Спогади: Київське музикознавство. Вип. 24. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 96-101.
56. Березовський М. Віднайдені хорові концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні. (2018). Антологія української духовної музики. Випуск V. Київ : Видавничий дім «Комора», ГО «Український фонд духовної музики». 160 с.
57. Березовський М. Хорові духовні твори. (1995). Упор. та спецред. М. Юрченко. Київ: Центр музичної інформації Спільки композиторів України. 115 с.
58. Березовський М. Хоровые произведения. (1989). Сост., ред. и вст. ст. М. Юрченко. Киев, Музична Україна. 112 С.

59. Бернфельд С. (1991). Псалмы. Еврейская энциклопедия: В 16 т. Т. 13. Москва: Узд. центр «Терра». 960 с.
60. Бетко І. (1994). Псалтир в українській поетичній традиції: Історія і поетика рецепції. *Świat przedstawiony w dziełach pisarzy Wschodniej Słowiań-szczyzny / Red. W. Wilczyński. Zielona Góra: Wydawnictwo WSP. С. 310 – 328.*
61. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту [із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена]. (2003). Переклад проф. Івана Огієнка. Українське біблійне товариство. 1168 с.
62. Бодак Я., Казакевич Ю., Джензен Дж. (2015). Історія музики: від витоків до сучасності: Ч. 1. Луцьк: РТ МКФ Християнське життя. 312 с., іл., нот.
63. Будыка Житкова О. К. (2013). Оперы Бальдассаре Галуппи в России и Испании (вторая половина XVII века). *Культурная жизнь Юга России. Вып. 1. С. 5–13.*
64. Васильева Е. Е. (2009). Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века: историко-стилистические процессы в музыкально-поэтическом творчестве. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом, (S4), 446-488.*
65. Верклер Г. А. (1995). Герменевтика: Принципи и процесс толкования Библии. Гранд Рапидс, Мичиган: Бейкер Бук Хауз. 177 с.
66. Вискова И. В. (2021). "Мелодии на псалтирь польский" Миколая Гомулки. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, (42), 22-33.*
67. Воскобойнікова, Ю. В. (2022). Принципи трансформації шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова «Псалми Давидові». *Музичне мистецтво і культура, 2(35), с. 74-88.*

<https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-7>

68. Генрих Шютц: Сб. статей. (1985). Сост. Т.Н. Дубравская. М., Музыка. – 304 с.
69. Герасименко Л. М. (2017). «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 47. С. 15–30.
70. Герасимова И. В. (2010). Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века: Автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Москва: РАМ имени Гнесиных. 19 С.
71. Герасимова И. В. (2014). Вечерня Николая Дилецкого: вопросы источниковедения, реконструкция и публикация. КАЛОФОНІА: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету. Число 7. С. 302–323;
72. Герасимова И. В. (2019). «Молитва Манассии» в партесных сочинениях эпохи барокко: тексты, редакции, интерпретации. Старинная музыка. № 3. С. 11–24.
73. Герасимова-Персидская Н. А. (1983). Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва: Музыка. 288 с.
74. Герасимова-Персидська Н. О. (1978). Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Музична Україна. 181 с.
75. Герасимова-Персидська Н. О. (1982). Рукописи багатоголосних творів XVII-XVIII століть у фондах відділу рукописів ЦНБ АН УРСР. Фонди відділу рукописів ЦНБ АН УРСР. Київ : Наукова думка. С. 121–125.
76. Герасимова-Персидська Н. О. (1999). Псалтир в музичній культурі України XVI–XVII століть. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ. Вип. 4: Музика і біблія. С. 83–89.

77. Герасимова-Персидська Н. О. (2012). Послання ап. Павла у творі Г. Шютца та в покаянному мотеті. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. К.: ДУХ І ЛІТЕРА. С. 90-105.
78. Гервер Л. (2003). Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским. Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы Международной научной конференции : Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва. Вып. 43. С. 77–96.
79. Герцман Е. В. (1996). Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М.: Музыка. 288 с.
80. Гоменюк, С. Г. (2021). Особливості каденцій у вокально-хоровій музиці XVI століття (на прикладі мотетів Джованні Палестріни). Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, (132), 182-197.
81. Гонсалес Хусто Л. (2002). История христианства. Том II: От эпохи Реформации до нашего времени. Санкт-Петербург.
82. Гофман І. Т. (2013). Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі: Дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 208 с.
83. Граб, У. (2019). Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів: Видавництво Українського католицького університету. Серія «Історія української музики: дослідження». Вип. 27. 456 с.
84. Гусарчук Т. В. (1999). Інтерпретація псалмів Давида у хорових концертах Артемія Веделя. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 4: Музыка і Біблія. К. С. 108-113.
85. Гусарчук Т. В. (2018). Особливості музичної інтерпретації псалмових текстів у двох концертах «Доколі, Господи, забудеши мя» та проблема авторства. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць Нац. акад.

- керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. 33. Київ: Міленіум. С. 192–200.
86. Гусарчук Т. В., Літвінова С. А. (2019). Дванадцятий псалом у поетичній та музичній інтерпретаціях (Артемій Ведель, Тарас Шевченко, Мирослав Скорик). Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. № 3(44). С. 7-23.
87. Дилецкий М. Хорові твори. (1981). Упоряд., редакція, вступна стаття Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна. 251 с.
88. Дилецкий, Н. Идея грамматики мусикийской. (1979). Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. Москва, 1979, 636 С.
89. Друми Ю. Псалмы-проклятия и христианское богослужение: PRO и CONTRA 1 [Электронный ресурс] URL: <http://www.maranatha.org.ua/lib/zaoksky/th2-5-105-122-drumi.pdf>.
90. Друскин М. С. (1952). Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз. 344 с.
91. Друскин Я. С. (1995). О риторических приемах в музыке И.С. Баха. Спб.: Северный олень. 132 с.
92. Дубравская Т. (1996). Музыка эпохи Возрождения. История полифонии: В 7-ми вып. ; Вып. 2-Б. М. : Музыка. 413 с.
93. Дубравская Т. (1996). Полифония О. Лассо. История полифонии: В 7-ми вып. ; Вып. 2-Б. М. : Музыка. С. 322-405.
94. Дьяконов И. (1973). Древнееврейская литература. Поэзия и проза Древнего Востока. (Библиотека всемирной литературы). М.: Худож.лит-ра. С. 537–550.
95. Еко, У. ред. (2018). Історія європейської цивілізації. Середньовіччя. Варвари. Християни. Мусульмани. Харків: Фоліо. 698 с.
96. Захарова О. И. (1983). Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка. 77 с.

97. Зосім О. Л. (2009). Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: [монографія]. К.: ДАКККіМ. 204 с.
98. Зосім О. Л. (2014). Псалтирна поезія та псалтирні пісні в західноєвропейській католицькій і протестантській богослужбовій практиці. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К. Вип. 109. (Серія «Старовинна музика – сучасний погляд» : кн. 6). С. 70–84.
99. Зосім О. Л. (2016). Псалтирні пісні в українській духовнопісенній традиції XVII – початку XXI століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ : Міленіум. № 1 (17). С. 66–73.
100. Зосім О. Л. (2017). Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. – Київ: НАКККіМ. 328 с.
101. Івченко Л. Справа № 907. (2001). Музика. №№ 4–5. С. 28–30; № 6. С. 29–30.
102. Ігнатенко Є. В. (2005). «Високий стиль» хорового концерту кінця xvii - xviii ст.: до проблеми музично-поетичної цілісності: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. 19 с.
103. Інципітний каталог Київської колекції партесних творів. Упорядник Н. О. Герасимова-Персидська. ІР НБУВ. Дар. 296. Т. 1-3.
104. Ірмологіон [нотний] : содержаш в себі различная пінія церковная Октоиха, Миніи и Тріодіонов. (1766). Почаїв: друк. Успенського монастиря. [8], 199, [11] арк. : іл.
105. Калашник М. П. (2010). Музичний тезаурус: специфіка, властивості форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ. 30 с.
106. Кальвін Ж. (1998). Наставление в христианской вере. М. : Изд-во Российского гуманитарного ун-та. Т. 2, кн. 3. Пер. с фр. и англ., коммент. А. Д. Бакулов. [Б. м.]: [б.и.]. 480 с.

107. Клокун О. (2004). До проблеми стилю церковної музики. Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. ст. Київ. С. 59-67.
108. Книги Святого Письма Старого та Нового заповіту, четвертий повний переклад з давньогрецької мови (2011). (УТТ) на сайті Українського Біблійного Товариства. Переклад Р. Турконяка. Режим доступу: <https://www.bible.com/uk/bible/1755/PSA.1.%D0%A3%D0%A2%D0%A2>
109. Коляда Е. И. (2003). Музыкальные инструменты в Библии. М.: Издательский дом «Композитор». 400 с.
110. Коротких Д. (2001). Певчая псалтырь в памятниках 16-17 веков. Музыкальная академия. №4. С. 136-141.
111. Крип'якевич П., о. (2002). Артистична форма псалма 118. ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ / KALOPHONIA. Науковий зб. стат. і матер. з історії церковної монодії та гімнографії, число 1. Львів: Видавництво ЛБА. С. 283-296.
112. Кулешова Г. Г. (1979). Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника. 231 с.
113. Кулешова Г. Г. (1983). Композиция оперы. Минск: Наука и техника. 175 с.
114. Лассо О. Magnum opus musicum. Вибрані мотети. (2009). Ред.-упор. М. А. Берденніков. К.: Муз. Україна. 416 с., нот.
115. Лебедева-Емелина А. В. (2004). Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва : Прогресс-Традиция. 656 с.
116. Лесовиченко А. (2006). Мотет – музыкально-историческая загадка XIII века. Музыкаведение. №2. С. 2-8.
117. Літвінова С. А. (2012). Псалом № 136 «На ріках Вавилонських» в українському хоровому мистецтві XVIII–XXI століть (композиторська творчість та виконавство). Українське музикознавство : наук.-метод. зб.

Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського. Київ : НМАУ ім. П. І.

Чайковського. С. 236–249.

118. Літвінова С. А. (2018). Показчик хор. творів укр. композиторів кін. 17–21 ст. на тексти псалмів. Псалом. Українська музична енциклопедія. Том 5: ПАВАНА — «РОЛІКАРП» Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. С. 494-500.
119. Лозовская Н. В. (2015). Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / МГК им. П.И. Чайковского. Москва. 26 С.
120. Ломоносов М. В. (1959). Полное собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 8 : Поэзия. – Ораторская проза. – Надписи. 1732–1764 гг. Москва–Ленинград : Изд-во академии наук СССР. 1279 с.
121. Лыжов Г. И. (2003). Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо): Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. В 2-х томах. Т.1. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 313 с.
122. Лыжов Г. И. (2003). Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо): Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. В 2-х томах. Т.2. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 200 с.
123. Лютер М. В защиту перевода Псалтири. Лютер М. Труды Лютера: Том 35: Слово и таинства I. Пер. В. Володин. Фонд «Лютеранское наследие». С. 108-117. URL: <http://www.lhf.ru/np/lw35.htm>
124. Лютер М. Касательно порядка публичного богослужения, 1523 г. URL: <http://luther.ru/church/apologetic/247--1523-.html>.
125. Лютер М. Предисловие к Псалтири Лютер М. Труды Лютера: Том 35: Слово и таинства I. Пер. В. Володин. Фонд «Лютеранское наследие». С. 133-135. URL: <http://www.lhf.ru/np/lw35.htm>.

126. Макаренко О. (2020). Максиму Березовському присвячується (до 275-річчя від дня народження). Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Інститут церковної музики Українського католицького Університету, 2020. Число 10. С. 266-270.
127. Макаренко О. (2023). Музично-стильові паралелі у духовних концертах Бальдассаре Галуппі і Максима Березовського (на прикладі творів на псалмові тексти). Максиму Березовському присвячується. Колективна монографія. Ред.-упор. О. Шуміліна. Львів, ПП «Видавництво «БОНА». С. 54-76.
128. Макаренко О. В. (2018). Псалмова лірика у хорovій творчості Миколи Лисенка. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ. Вип. 121, с. 59-71.
129. Макаренко О. В. (2020). Псалми 26 (27) та 46 (47) у творах Миколи Дилецького та його сучасників. Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Інститут церковної музики Українського католицького Університету. Число 10. С. 226-235.
130. Макаренко О. В. (2020). Псалмові мотети Орландо ді Лассо: щодо проблеми співвідношення тексту й музики. Музичне мистецтво і культура. Одеса. Вип. 2 (31). С. 82-93.
131. Макаренко О. В. (2020). Псалмові тексти в українському духовному концерті доби бароко і класицизму: мистецькі паралелі. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 19. С. 57-74.
132. Макаренко О. В. (2020). Псалмові тексти у партесних концертах Миколи Дилецького. Area Nauki. Вип. 1 (7). С. 51-59.
133. Макаренко О. В. (2020). Псалмові цикли в хорovій творчості Генріха Шютца. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Київ. Вип. 43. С. 94-99.
134. Макаренко О. В. (2018). Псалмова лірика у хорovій творчості Миколи Лисенка. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. №121. Київ. С. 59–71.

135. Макрат, А. (2018). Небезпечна ідея християнства. Протестантська революція: історія від шістнадцятого до двадцять першого століття. Пер. з англ. О. Панича. Вид. 2-е. К.: Дух і Літера. 664 с.
136. Максим Березовський. Віднайдені хорові концерти. Частина "А". Концерти чотириголосні (2018). Антологія української духовної музики. Випуск V. Київ : Видавничий дім «Комора», ГО «Український фонд духовної музики». 160 с.
137. Максим Березовський. Хорові духовні твори (1995). Упор. та спецред. М. Юрченко. Київ : Центр музичної інформації Спілки композиторів України. 115 с.
138. Медведик Ю. (2006). Українська духовна пісня XVII-XVIII століть. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету. 324 С.
139. Мельник, Д. Г. (2016). Невідомі факти з історії написання Liber quartus motetorum Дж. П. Палестріни. Київське музикознавство. Вип. 54. 20-26.
140. Мень А., протоиер. (2002). Библиологический словарь: В 3 т. Том 2. М.: Фонд имени Александра Меня. 560 с.: ил.
141. Мирослав Антонович. (1997). Musika sacra : збірник статей з історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 261 с.
142. Михайлова И. Н. (2010). Идея трансцендентного в музыке И. С. Баха и А. Г. Шнитке: образы, символы, парадоксы. Донецк. 122 С.
143. Мицкевич В. А. (1997). Библиология: Том I и II. [изд. 3, репринтное]. Спб.: Заочный Библейский институт СЕХБ РФ. 334 С.
144. Москвина Ю. В. (2018). Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля: ок. 1547-1594): Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 М.: МГК им. П.И. Чайковского. 317 с.
145. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. (1966). Сост. текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М.: Музыка. 576 с.

146. Назаренко И. (1992). Глоссарии музыкальных терминов христианского богослужения. Краснодар: Кубанский государственный университет. 122 с.
147. Новакович, М. О. (2019). Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Тетюк Т. В. 367 с.
148. Обряд литургический. (2007). Католическая энциклопедия. Т.3.: М.: Изд. Францисканцев. С. 989-991.
149. Осборн, Грант Р. (2009). Герменевтическая спираль: общее введение в библейское толкование / Грант Р. Осборн. — [Пер. с англ. Наталья Серикова] — Одесса: Евро-Азиатская Аккредитационная Ассоциация, 2009. — 728 С.
150. Павский Г. (1814). Обзорение Книги Псалмов, опыт археологический, филологический и герменевтический. Сочинение Санкт-Петербургской Духовной Академии студента Герасима Павского. СПб: Тип. Св. Синода. 82 С.
151. Партесна музика Перемиської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII ст. (2015). Упоряд. В. Пилипович, Ю. Ясіновський; ідентиф. уривків, реконструкція партитури, передмова О. Шуміліної. Перемишль: Товариство «Український Народний Дім». 258 с.
152. Партесні концерти XVII-XVIII ст. з київської колекції. (2006). Упорядкування Н. О. Герасимової-Персидської, спеціальна редакція Є. В. Ігнатенко. Київ : Музична Україна. 337 с.
153. Петришина Т. В. (2021). Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 20 (1). С. 287–298.
154. Плотникова Н. Ю. (2013). Творчество Николая Дилецкого: новые открытия. Музыкальная академия. № 2. С. 77–82.
155. Плотникова Н. Ю. (2015). Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. Москва: ГИИ. 240 С.; та ін.

156. Плотникова Н. Ю. (2016). Концерты Николая Дилецкого на три голоса: вопросы атрибуции, жанра и стиля. Музыка и время. № 8. С. 11–25.
157. Плотникова Н. Ю. (2016). Творчество мастеров партесного стиля Василия Титова и Николая Дилецкого: новые открытия и перспективы изучения. Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Материалы международной научной конференции. Москва: ГИИ. Вып. 1. С. 145–154.
158. Плотникова Н. Ю. (2018). Тексты четырехголосных концертов Николая Дилецкого: вопросы происхождения и классификации вербальных источников. Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 29. Москва. С. 38–55.
159. Плохій, С. (2019). Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності. Вид. 2. Київ, Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». 512 с.
160. Полехин А. В. (1983). Проблемы биографии и творческого наследия М. С. Березовского. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва : ВНИИИ. 17 с.
161. Порфирьева А. (2000). Галуппи (Galuppi) Бальдассаре. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга 1. Санкт-Петербург. С. 226–232.
162. Реєстр нотних зошитів, що належали львівському ставропігійському братству. (1971). Українське музикознавство. Вип. 6. С. 245-251.
163. Рицарева М. Г. (2016). Джузеппе Сарті та культура Росії. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 117: Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі. Київ. С. 45–58.
164. Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти (2002). Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 33. 288 с.

165. Рышко Г. А. (2014). О взаимодействии слова и музыки в вокальных композициях раннего барокко. Вестник музыкальной науки. №4 (6). С. 33-47.
166. Рыцарева М. Г. (2006). Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург : Композитор. 244 С.
167. Рыцарева М. Г. (2013). Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е. Санкт-Петербург : Композитор СПб. 228 С.
168. Симакова Н. (2002). Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. 362 с., нот.
169. Синило Г. В. (2009). Псалтирь (Книга Хвалений) в контексте мировой культуры [див. за спецвыпуском]. Государство, религия, церковь в России и за рубежом, (4), 176-186.
170. Синило Г. В. (2009). Традиция Книги Псалмов в еврейской литургической поэзии Поздней Античности и Раннего Средневековья. Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. М.: Изд-во РАГС. № 4 со специальным выпуском. С. 176—186.
171. Супрасльські кантики кінця XVII століття – пам'ятка василіянської церковної музики (2022). У 3-х т., 2-х кн. Реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський; т. 1, кн. 1: Факсиміле супрасльських кантиків. Транскрипція партитури. Львів: Український католицький Університет. 960 с. (Історія української музики: джерела, вип. 28; Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 1); т. 2: Шестиголосі партитури: реконструкція; т. 3: Дослідження; кн. 2. Львів: Український католицький Університет. 984 с. (Історія української музики: джерела, вип. 29; Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 2).
172. Тарасевич, М. І. (2017). Від Ренесансу до бароко: про деякі особливості творчості Палестріни. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського, (119), 223-241.

173. Тулянцеv А., Гуськова К. (2020). Херувимські пісні М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя: від новацій до традиції. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 18 (1). Дніпро: Грані. С. 39-49.
174. Уилсон-Диксон Э. (2001). История христианской музыки: Пер. с англ. СПб.: Мирт. 428 С. (Энцикл. христианства).
175. Федоровская Н. А. (2009). Древнерусские музыкально-риторические фигуры в партесных концертах. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, (2), 225-230.
176. Франтова, Татьяна Владимировна (2019). Текстo-музыкальная строка и её роль в процессах темoобразованиa в мотетах Палестрины. Южно-Российский музыкальный альманах, (3), 48-55. doi: 10.24411/2076-4766-2019-13008
177. Халеева О. (2007). Мотет у європейській музичній практиці: шляхи розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Харків. 16 С.
178. Хилл К. (1998). Некоторые библейские влияния: VI. Псалмы. Английская библия и революция XVII века. М.: ИВИ РАН. С. 16, 18-16, 40.
179. Холопов Ю. Н. (1996). Гармонический анализ в 3х частях. Часть первая. М.: Музыка. 96 С.
180. Хулап В. (2018). 500-летний юбилей Реформации: экуменизм в церковно-общественном контексте современной Германии. Государство, религия, церковь в России и за рубежом. № 36 (4). С. 119-142.
181. Чекан Ю. І. (2009). Інтонаційний образ світу: Монографія. К.: ЛогоС. 227 С.
182. Чотарі В. (2008). Еволюція жанру псалма в українській літературі. Європейський контекст. Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті. Вип. 6: У 2 ч. Ч. 1. Луцьк: Вежа. С. 294-304.

183. Чотарі В. (2008). Моделі жанрової модифікації переспіву псалма. Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наукових статей. К.: Освіта України. Вип. ХІХ: Лінгвістика і літературознавство. С. 359–366.
184. Чотарі В. (2008). Принципи класифікації біблійних псалмів. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного Університету. Сер. : Літературознавство. Тернопіль. Вип. № 2 (24). С. 366–376.
185. Шафіков С. Г. (1999). Теория семантического поля и компонентной семантики его единиц: Учебное пособие. Уфа: УГИ. 88 С.
186. Шафф Ф. (2009). История христианской Церкви. Том VII. Современное Христианство. Реформация в Германии (1517 — 1648) «Библия для всех», Санкт–Петербург. 464 с. ISBN 978–5-7454–1189–2
187. Шафф Ф. (2012). История Христианской Церкви. Том VIII. Современное Христианство. Реформация в Швейцарии «Библия для всех» Санкт–Петербург. 467 с. ISBN 978–5-7454–1274–5
188. Швейцер А. (1964). Йоганн Себастьян Бах. М.: Музыка. 724 С.
189. Шевчук Е. Ю. (1999). Псалмы в украинском монодическом пении XVII-XVIII веков. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 4: Музыка і Біблія. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 90-107.
190. Шевчук Ол. (2018). Псалом. Українська музична енциклопедія. Том 5: ПАВАНА — «РОЛІКАРПІ» Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. С. 494-500.
191. Шип С. (2008). Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки: збірник статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. Вип. 78 К. С. 52-64.
192. Шипайло Я. П. (2008). Молитва «Отче наш» у творчості композиторів класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, с. Дегтярьова. Вісник

- Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство. Вип. 12–13. Івано-Франківськ. С. 115–119.
193. Штелин Я. (1935). Известия о музыке в России. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Пер. с нем. и вступ. ст. Б.И. Загурского; под ред. и с предисл. Б.В. Асафьева. Ленинград: Тритон. С. 51–143.
194. Шумилина О. А. (2012). Партесные концерты на стихотворные тексты (к вопросу о драматургическом потенциале тембра певческого голоса). Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 104: Драматургічна організація музичного твору. Київ. С. 28–38.
195. Шумилина О. А. (2020). Итальянские капельмейстеры в Российской империи второй половины XVIII века и православная церковная музыка. ARS INTER CULTURAS. № 9. С. 35-47.
196. Шуміліна О. А. (2000). Невідомі партесні твори з рукописного комплекту Київського Золотоверхо-Михайлівського монастиря // Київське музикознавство. Вип. 5. Київ. С. 206—215.
197. Шуміліна О. А. (2004). Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток) [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К. 301 с.
198. Шуміліна О. А. (2010). Про два музичні тлумачення тексту 68-го псалма (концерт Артемія Веделя № 2 «Спаси мя, Боже» та його партесний прототип). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. М. Скорик. Київ. С. 210–226.
199. Шуміліна О. А. (2012). Сильова динаміка української духовної музики XVII-XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Донецьк : Браво. 299 С.

200. Шуміліна О. А. (2014). Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. Українська музика. Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, Число 2 (12). С. 32-45.
201. Шуміліна О. А. (2014). Новознайдені духовні концерти Максима Березовського: джерела, авторська атрибуція, риси стилю. КАЛОФОНІА: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Число 7. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. С. 155-164.
202. Шуміліна О. А. (2014). Новознайдені твори Миколи Дилецького у Львові. Українська музика. Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Число 1 (11). Львів. С. 131-137.
203. Шуміліна О. А. (2016). Максим Березовський та Степан Дегтярьов: паралелі в житті й у творчості. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 117: Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі: зб. наук. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 59-70.
204. Шуміліна О. А. (2016). Причасні вірші М. Березовського: оригінал чи пізніша підробка? Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 4 (33). С. 25–37.
205. Шуміліна О. А. (2018). Віртуозна концертна мініатюра в хоровій творчості Миколи Дилецького. Українська музика. Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Число 2 (28). Львів. С. 12-20.
206. Шуміліна О. А. (2019). Духовні концерти М. Березовського і Б. Галуппі: спільне та відмінне. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер.кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ. С. 288–289.
207. Шуміліна О. А. (2022). Церковно-співацька збірка Михайлівського Золотоверхого монастиря з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: підсумки наукових

спостережень. Рукописна та книжкова спадщина України : археограф. дослідж. унікальних арх. та бібл. фондів. Вип. 29. Київ: НБУВ. С. 23–35.

208. Шуміліна О.А., Макаренко О.В. (2020). МАКСИМУ БЕРЕЗОВСЬКОМУ ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ...(до 275-річчя від дня народження). Українська музика. Вип. 4 (38). С. 123-126.
209. Шуміліна, О. А. (2008). Музичне прочитання тексту 70-го псалма в хоровій творчості середини XVIII століття (текстологічний аспект дослідження). Мистецтвознавство України, (9), 99-106.
210. Ясіновський Ю. (1996). Українські та білоруські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII століть. Кодикологічно-палеографічне дослідження та каталог. Львів : «Місіонер». 624 с.

ДОДАТОК А.

Список публікації та доповідей здобувача за темою дисертації

Статті у виданнях категорії «Б»

1. Макаренко О. В. (2018). Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ. Вип. 121, с. 59-71.
<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.121.133130>
2. Макаренко О. В. (2020). Псалмові мотети Орландо ді Лассо: щодо проблеми співвідношення тексту й музики. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса. Вип. 2 (31). С. 82-93.
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-7>
3. Макаренко О. В. (2020). Псалмові цикли в хоровій творчості Генріха Шютца. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ. Вип. 43. С. 94-99.
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220099>
4. Макаренко О. В. (2020). Псалмові тексти в українському духовному концерті доби бароко і класицизму: мистецькі паралелі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 19. С. 57-74.
<https://doi.org/10.33287/222034>

Статті у міжнародних (іноземних) виданнях

5. Макаренко О. В. (2020). Псалмові тексти у партесних концертах Миколи Дилецького. *Area Nauki*. Вип. 1 (7). С. 51-59.
https://www.researchgate.net/publication/374581914_Psalмовi_teksti_u_partes_nih_koncertah_Mikoli_Dileckogo

Розділ у колективній монографії

6. Макаренко О. (2023). Музично-стильові паралелі у духовних концертах Бальдассаре Галуппі і Максима Березовського (на прикладі творів на псалмові тексти). *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Ред.-упор. О. Шуміліна. Львів, ПП «Видавництво «БОНА»». С. 54-76.

https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Berez_edit.pdf

Статті апробаційного характеру

7. Макаренко О. В. (2020). Псалми 26 (27) та 46 (47) у творах Миколи Дилецького та його сучасників. *Калοφωνια*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Інститут церковної музики Українського католицького Університету. Число 10. С. 226-235.
https://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/3281/Makarenko_Psalmy%2026%20ta%2046.pdf?sequence=1
8. Макаренко О. (2020). Максиму Березовському присвячується (до 275-річчя від дня народження). *Калοφωνια*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Інститут церковної музики Українського католицького Університету, 2020. Число 10. С. 266-270.
http://www.er.ucu.edu.ua:8080/bitstream/handle/1/3285/Makarenko_Maksymu%20Berezovskomu%20prysviachuietsia.pdf?sequence=1&isAllowed=y
9. Шуміліна О., Макаренко О. (2020). МАКСИМУ БЕРЕЗОВСЬКОМУ ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ...(до 275-річчя від дня народження). *Українська музика*. Вип. 4 (38). С. 123-126.
<https://ukrmus.files.wordpress.com/2021/03/2020-4-n38-17.pdf>

Доповіді на конференціях

1. Тема доповіді: Семантико-композиційні моделі та їх втілення у музиці О. ді Лассо та Х. Шюца. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки»; 26-28 квітня, Одеса, 2012.
2. Тема доповіді: Музична інтерпретація текстів метричних псалмів у духовній творчості західноєвропейських композиторів XVI-XVII ст. Шістнадцята Міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретацій», 1-3 квітня 2016, м.Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
3. Тема доповіді: Про два випадки звернення до Пластирі у творчості Миколи Лисенка. Міжнародна науково-практична конференція "Україна.

- Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях". 2-Злистопада 2017 року, м.Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
4. Тема доповіді: Музичне прочитання псалмів у творчості Орландо ді Лассо. Наукова конференція "Українська музична культура: традиції та перспективи розвитку". 15 лютого 2018 (м.Львів).
 5. Тема доповіді: Псалтир у хорових композиціях епохи контрреформації. Друга Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ: Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» 1-2 листопада 2018, м.Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
 6. Тема доповіді: Музично-стильові паралелі у духовних концертах Максима Березовського і Бальтасаре Галуппі (на прикладі трактування псалмових текстів). Науково-практична конференція «Максиму Березовському присвячується (до 275-річчя від дня народження)» 31.10.2020. Львів.
 7. Тема доповіді: Псалми 26(27) та 46(47) у творах Миколи Дилецького та його сучасників. Наукова онлайн-конференція «Київ і Вільно в історії церковного співу Київської митрополії в ранньомодерну добу (до 50-ліття публікації Граматики музикальної Миколи Дилецького)» УКУ (м. Львів), 30.06.2020.
 8. Тема доповіді: Жанрові варіанти втілення текстів псалмів у західноєвропейські музиці межі ренесансу-бароко. Матеріали Шостого міжнародного наукового форуму "Музикознавчий універсум молодих". 5-6 березня 2020 року. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка.

ДОДАТОК Б.

Звідна таблиця «Гармонічний амбітус» та її нотна розшифровка

(за Ю.М. Холоповим)

2	1	0	1	2	3	4
B	F	C	G	D	A	E
B^6_3	F^6_3	C^6_3	G^6_3	$D^6_{3<}$	$[A^6_{3<}$	$E^6_{3<}]$
$d^{6>}_3$	a^6_3	e^6_3	h^6_3	fis^6_3	cis^6_3	gis^6_3
$g^6_{3>}$	d^6_3	$a^{6<}_3$	$e^{6<}_3$	$h^{6<}_3$		
G	d	a	e			

Гармонічний амбітус

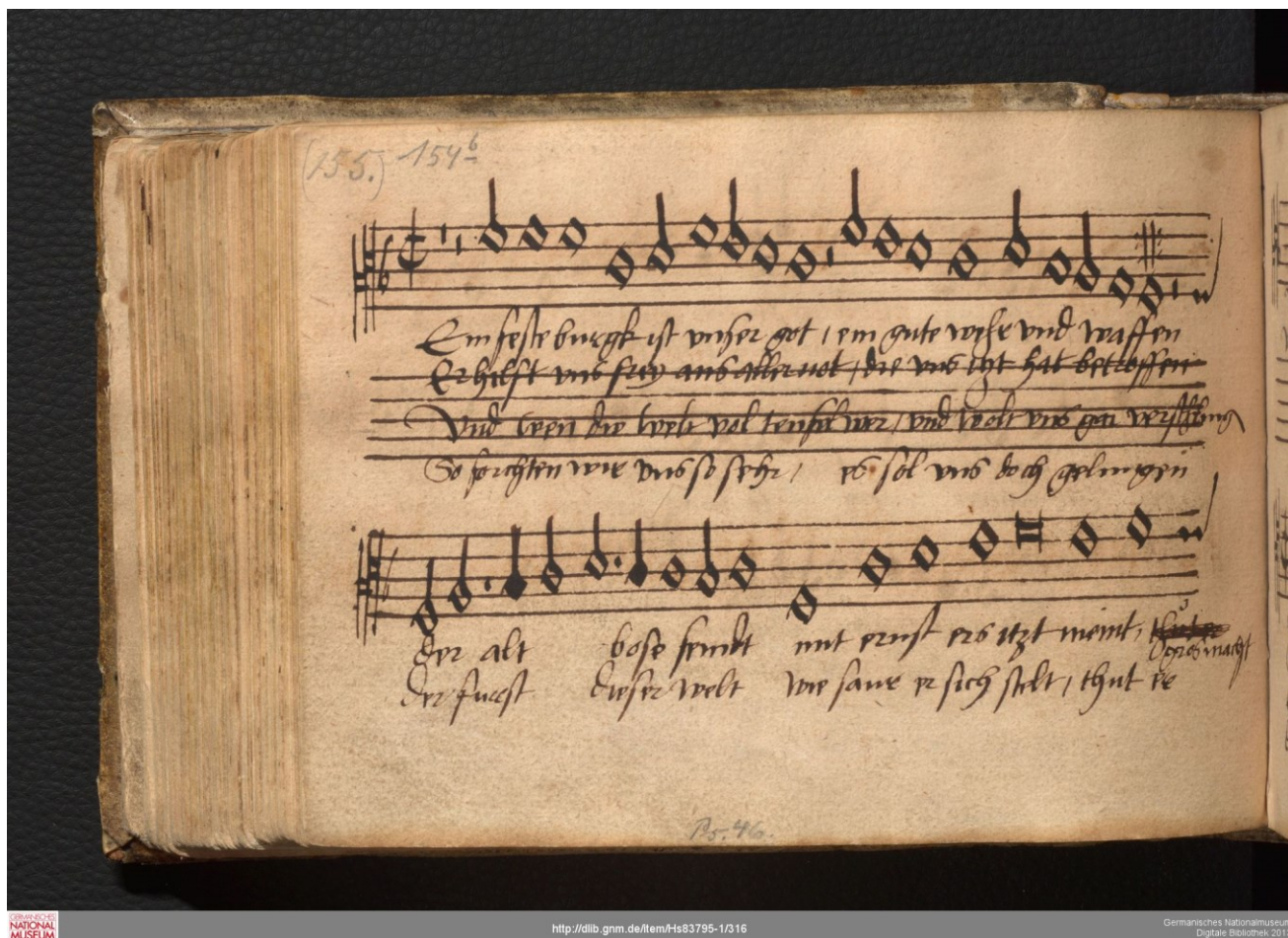
2 - 1 - 0 - 1 2 3 - 4

$B^{5/3}$ - B - F - C - G D A - E
 $B^{6/3}$ - B^6_3 - F^6_3 - C^6_3 - G^6_3 $D^6_{3<}$ $[A^6_{3<}$ - $E^6_{3<}]$
 $M^{6/3}$ - $d^{6>}_3$ - a^6_3 - e^6_3 - h^6_3 fis^6_3 cis^6_3 - gis^6_3
 $M^{6/3}$ - $g^6_{3>}$ - d^6_3 - $a^{6<}_3$ $e^{6<}_3$ $h^{6<}_3$
 $M^{5/3}$ - g - d - a - e

ДОДАТОК В.

Фрагменти рукописів та стародруків

М. Лютер гімн «Ein feste Burg ist unser Gott»



Малюнок 0.1. Рукопис Й. Вальтера гімну М. Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» Псалом 45(46).

Джерело: Germanisches Nationalmuseum Hs 83795 (formerly M 369m), folio 154v

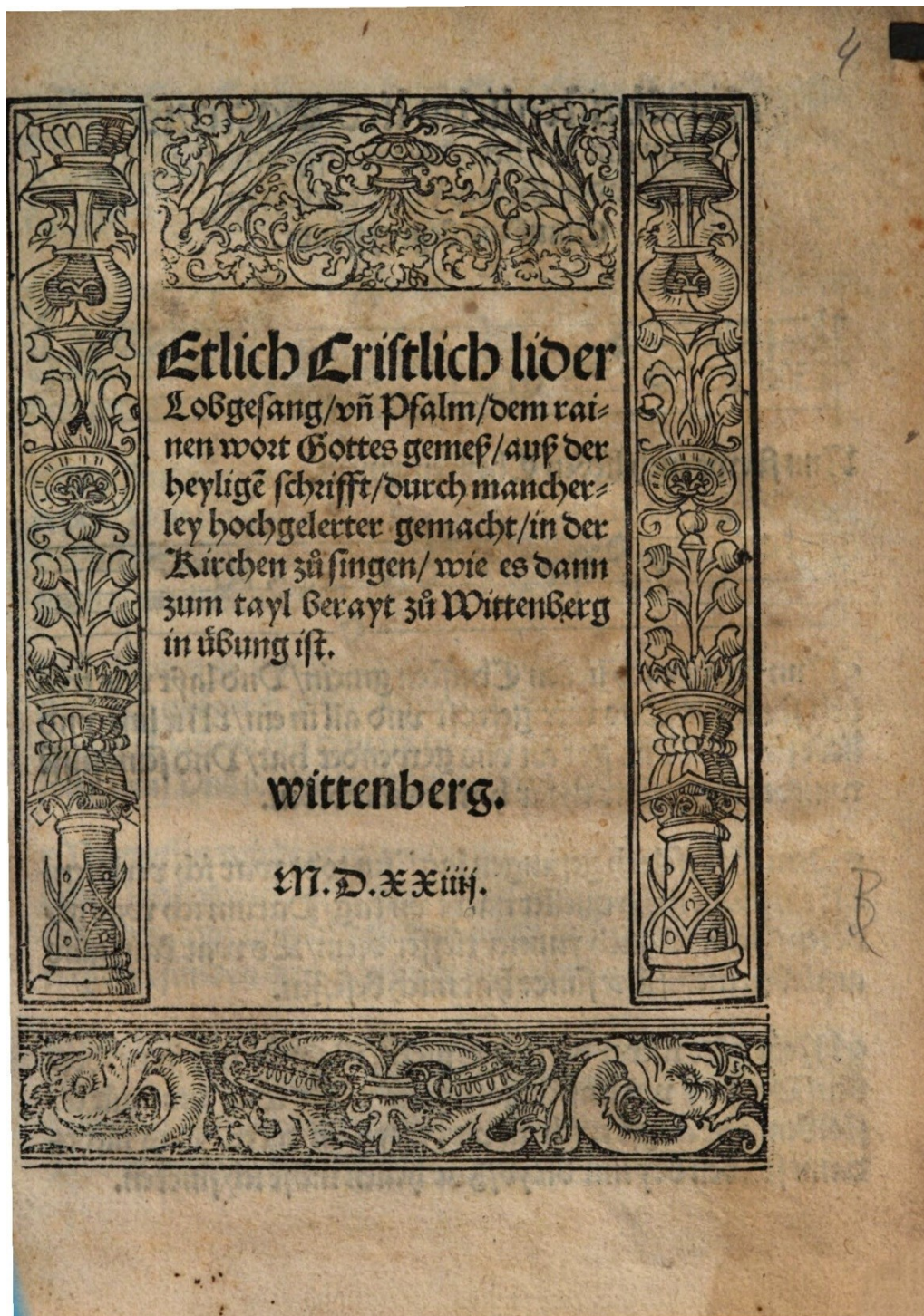


Малюнок 0.2. Гімн М. Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» у збірці «Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittemberg» (fols.48v-49r). Wittenberg: Joseph Klug, 1533.

Джерело фотокопії:

[https://imslp.org/wiki/Ein_feste_Burg_ist_unser_Gott_\(Luther,_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Ein_feste_Burg_ist_unser_Gott_(Luther,_Martin))

Achtliederbuch (1524)



Малюнок 0.3. Титульна сторінка

Джерело: Bayerischen Staatsbibliothek,

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11071877?page=,1>

Die drey nachfolgenden Psalm.
singt man in diesem thon.

Der. xj. Psalm. Saluū me fac.



Ach got von hymel sihe darein:



g Ach got vō hymel sihe darein/vnd las dich das erbarmen/
Wie wenig seind der heyligē dein/verlassen sein wir armen/
Dein wort lest nit haben war/der glaub ist auch verloschen
gar/bey allen menschen kindern.

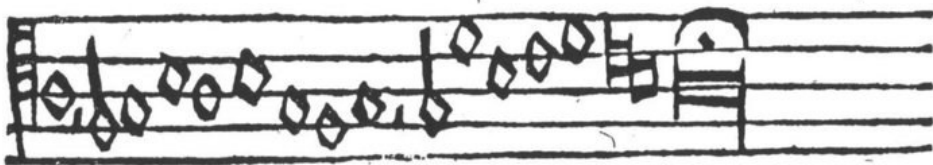
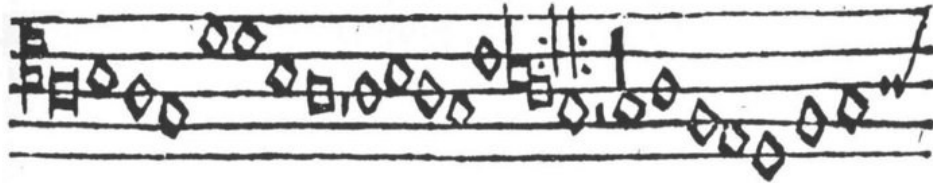
g Sie leren eytel falsche list/was aygē witz erfindet/Jr hertz
nit eines sinnes ist/in Gottes wort gegründet/Der welet dis
der ander das/sie trennen vnns on alle maß/vnnd gleyssen
schon von aussen.

g Got wölt aufrotten alle lār/die falschen scheyn vnns le-
ren / Darzū jr zung stolz offenbar / spricht trotz wer wils
vnns weren/Wir haben recht vnnd macht allain/was wir
setzen das gilt gmain/wer ist der vns solt maistern.

g Darumb spricht got ich muß anff sein/die armen seind ver-
stōret/Jr seufftzen dringt zū mir herein/ich hab jr klag er-

C

Der.xi.Psalm. Saluum me fac.



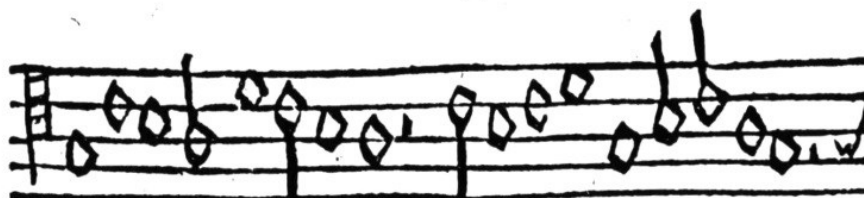
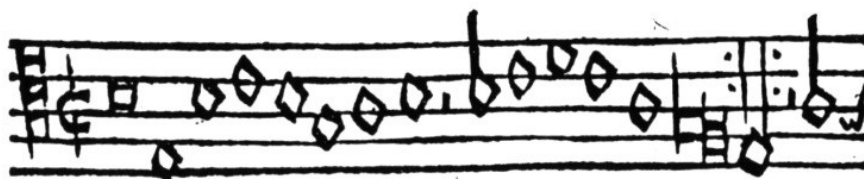
Ach got vō hymel syhe dareyn vnd las
dich das erbarmen. Wie wenig sind d
heyligē dein verlassen synd wir armē
Dein wort man lest nit haben war d
glaub ist auch verloschen gar.

Wey allen menschen kyndern
Sie leren eyttel falsche lyst/was eygen witz erfyn
det. Ir hertz nicht eines sinnes ist yn Gottis wort
gegrundet. Der welet dys der ander das sye tren
nen vns on alle mas.

Vnd gleyssen schon von aussen.
Gott wolt außsrotten alle lar/die falschen schein
vnns leren. Da zu yhr zung stolz offenbar/spricht
trotz wer wils vnns weren: Wir haben recht vnd
macht allein/was wir setzen das gylt gmeyn.

wer ist der vns solt meystern
Darumb spricht Got ich muß auff seyn/die armen

Der. cxxix. Psalm De profundis.



Aus tieffer not schrey ich zu dir/herr Gott erhöz
mein ruffen. Dein gnedig oren ker zu mir/vnd mey
ner bit sye offen. Den so du wilt das sehen an/ wie
manche sund ich hab gethan.

Wer kan herr fur dir bleiben

Es steht bey deyner macht allein/die sunden zu ver
geben. Das dich forcht beide gros vnd kleyn/auch
yn dem besten leben/darumb auff Got wil hoffen
ich/ mein hertz auff yhn sol lassen sich.

Ich wil seins worts erharrē.

Vnd ob es wert bys yn die nacht/vnd widder an
den morgē/ Doch sol mein hertz an Gottes macht
vertzweyffeln nicht noch sorgen. So thu du Israel
rechter art/der auß dem geyst erzeuget wart.

Vnd seynes Gottes erharre

Ob bey vns ist der sundē viel / bey Gott ist vil mer
gnadē. Sein hant zu helffen hat keyn ziel/wy groß
auch sey der schadē. Er ist allein der gute hirt/der
Israel erlosen wirt. Aus seynen sunden allen.

Малюнок 0.6. Мартин Лютер, "Aus tieffer not schrey ich zu dir" з Ерфуртського Енхирідіону
(Erfurter Enchiridion), 1524

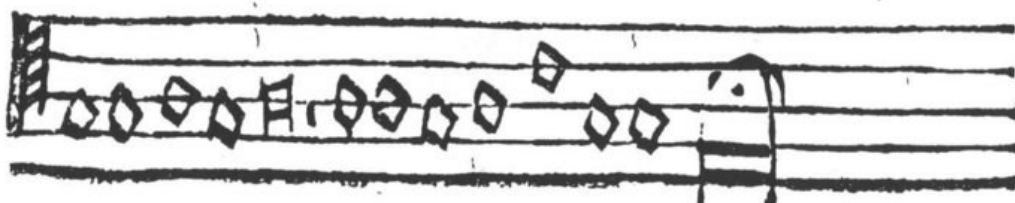
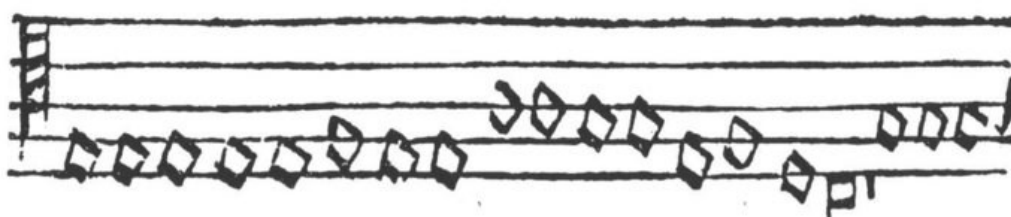
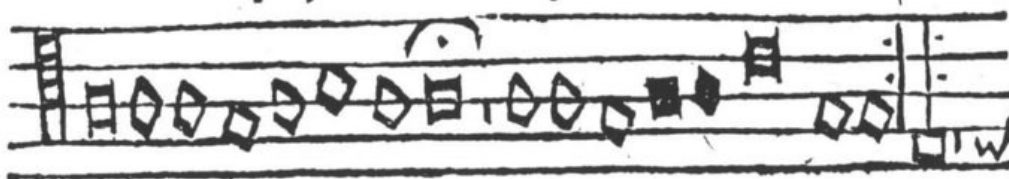
Джерело: www.deutschestextarchiv.de [255]

Es steht bey deynner macht allein/die sunden zu ver-
geben. Das dich fürcht beide gros vnd kleyn/auch
yn dem besten leben/darumb auff Got wil hoffen
ich/ mein hertz auff yhn sol lassen sich.

Ich wil seins worts erharrē.
Vnd ob es wert bys yn die nacht/vnd widder an
den morgē/ Doch sol mein hertz an Gottes macht
verzweyffeln nicht noch sorgen. So thu du Israel
rechter art/ der auß dem geyst erzeuget wart.

Vnd seynes Gottes erharre
Ob bey vns ist der sundē viel / bey Gott ist vil mer
gnadē. Sein hant zu helffen hat keyn ziel/wy groß
auch sey der schadē. Er ist allein der gute hirt/ der
Israel erlosen wirt. Aus seynen sunden allen.

Der. I. Psalm. Miserere mei deus.



Walter Johann, Martin Luther. Geystliche Gesangk Buchleyn. Wittenberg:
Peter Schöffer, 1525.



Малюнок 0.8. Партія тенора, титульна сторінка.

Джерело: Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus.ant.pract. W 110

III

Aus tieffer not schrey ich zu dir/ Herz Gott erhörz mein ruffen/ Denn/
Dem gnedig oren Her zu mir/ vnd mei ner bitt sie öffen/ Denn/
so da wilt das sehen an/ was sünd vñ vnrecht ist geth̄/ wer k̄a Her für dir bleibet.

Малюнок 0.9. Партия тенора, Аркуш 10, 2 сторінка, №4, Aus tieffer not schrey ich zu dir

Bei dir gilt nichts den gnad vnd gunst/ die sünden zu vergeben/
Es ist doch vnser thun vmb sunst/ auch in dem besten leben/
Für dir sich niemant rümen kan/ des muß dich fürchten ideman/
Vnd deiner gnaden leben.

Darumb auff Gott will hoffen ich/ auff mein verdienst nitt bawen/
Auff ihn mein hertz soll lassen sich/ vnd seiner güte trawen/
Die mir zusagt sein werdes wort/ das ist mein trost vñ trewer hort/
Des will ich allzeit harren.

Vnd obes wert bis in die nacht/ vnd widder an den morgen/
Doch soll mein hertz an Gottes macht/ verzweifeln nitt noch sorgē/
So thu Israhel rechter art/ der auß dem geyst erzeuget ward/
Vnd seines Gotts erharre.

Ob bei vns ist der sünden vil/ bei Gott ist vil mehr gnaden/
Sein handt zu helfen hat keyn zil/ wie gros auch sei der schaden/
Er ist alleyn der güte hirt/ der Israhel erlösen wirt/
Auff seinen sünden allen.

Малюнок 0.10. Партия тенора, Аркуш 11, 1 сторінка, №4, Aus tieffer not schrey ich zu dir

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Psalm 130

Johann Walter (1496-1570)

S
Aus tie - fer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, er - hoer' -
Dein gnä - dig' Oh - ren kehre zu mir, Und mei - ner Bitt' -

A
Aus tie - fer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, er - hoer' mein Ru -
Dein gnä - dig' Oh - ren kehre zu mir, Und mei - ner Bitt' sie öf -

T
Aus tie - fer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, er - hoer' mein
Dein gnä - dig' Oh - ren kehre zu mir, Und mei - ner Bitt' sie

B
Aus tie - fer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, er - hoer' mein
Dein gnä - dig' Oh - ren kehre zu mir, Und mei - ner Bitt' sie

S
meine Ru - fen, fnen! Denn so du willst das se - hen an, Was Sünd' und
sie öf -

A
- fen, fnen! Denn so du willst das se - hen an, Was Sünd' und
- fnen!

T
Ru - fen, fnen! Denn so du willst das se - hen an, Was Sünd' und
öf -

B
- Ru - fen, fnen! Denn so du willst das se - hen an, Was Sünd' und
- öf -

S
Unrecht ist ge - tan, Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

A
Un - recht ist ge - tan, Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

T
Un - recht ist ge - tan, Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

B
Unrecht ist ge - tan, Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

Генріх Шютц, «Псалтир Беккера», ор. 5

534. Der CXXX. Psalm.
CANTVS.
Aus tieffer noch schrey ich zu dir Herr Gott
Dein gnädig Ohren fehr zu mir Vnd mei-
erhör mein ru - ssen } Denn so du wilt das se-
ner bitt sie ö - ssen }
hen an was Sünd vñ vnrecht ist ge-
BASSVS.
Aus tieffer noch schrey ich zu dir Herr Gott
Dein gnädig Ohren fehr zu mir Vnd mei-
erhör mein ru - ssen } Denn so du wilt das se-
ner bitt sie ö - ssen }
hen an was Sünd vñ vnrecht ist ge-

535.
ALTVS.
Aus tieffer noch schrey ich zu dir Herr Gott
Dein gnädig Ohren fehr zu mir Vnd mei-
erhör mein ru - ssen } Denn so du wilt das se-
ner bitt sie ö - ssen }
hen an Was Sünd vñ vnrecht ist ge-
TENOR.
Aus tieffer noch schrey ich zu dir Herr Gott
Dein gnädig Ohren fehr zu mir Vnd mei-
erhör mein ru - ssen } Denn so du wilt das se-
ner bitt sie ö - ssen }
hen an Was Sünd vñ vnrecht ist ge-
ssan

536.
CANTVS.
shan Wer kan Herr für dir blei -- ben.
ALTVS.
shan Wer kan Herr für dir blei -- ben.
TENOR.
shan Wer kan Herr für dir blei --
BASSVS.
shan Wer kan Herr für dir blei -- ben.

537.
Der CXXX. Psalm. 537.
2.
Bei dir gilt nichts denn Gnad vnd Günst/
Die Sünde zu vergeben: Es ist doch vnser thum
vndsonst / Auch in dem besten leben / Für dir nie-
mand sich rühmen kan / Des mus dich fürchten je-
derman / Vnd deiner Gnaden leben.
3.
Darumb auff Gott wil hoffen ich / Auff mein
Verdienst nicht bawen: Es soll mein Herz soll
lassen sich / Vnd seiner Gnade trawen / Die mir zu-
sagt sein werthes Wort / Das ist mein Trost vnd
trewer Hort / Des will ich allzeit harren.
4.
Vnd ob es wär bis in die Nacht / Vnd wieder
an den Morgen: Doch soll mein Herz an Gottes
macht / Verzweifeln nicht noch sorgen / So thu
Israel rechter art / Der aus dem Geist erzeuge
ward / Vnd seines Gottes erhare.
5.
Ob bey vns ist der Sünden viel / Den Gott
ist vielmehr Gnade: Sein Hand zu helfen hat
kein ziel / Wie gros auch sey der schade / Er ist allein
der gute Hirt / Der Israel erlösen wird /
Aus seinen Sünden
allen.
ssan

Малюнок 0.11 Г. Шютц. «Псалтир Беккера», ор. 5. Першовидання, 1628. Сторінки 534-537 з псалмом 129(130).

Джерело: Bayerische Staatsbibliothek, Munich (D-Mbs): RISM A/I: S 2282

Souterliedeken, 1562

Den lxxxvij. Psalm. Domine deus salutis mee. Den Tenor
Nae die wyse. Pysen, trueren, duchēen, hopen.

R  *Roepen, biddē, kermē ende claghē tot allē daghen* *Van* *ick* *tot* *v* *myn* *Heere*

myn *Heere* *guet* *Laet* *myn* *ghebet* *v* *Heere* *behaghen* *Myn* *sele* *moet* *liden* *dra* *ghen*

si *is* *veruult* *met* *teghenspoet*. *Myn* *leuen* *dunckl* *my* *ij* *steruen* *doet*.

Recht als die mēschen die ter hellen streken
ick werde gheleken
eenen mēsch, gheheel sinder bystant.
als die in grauen Zyn ghestecken
die ghi niet en hebt verkeken
die Zyn verschouen van v hant
gheheel wt wten sin gheplant.

Seer diep te gronde wouden si mi vellen
seer duyster stellen
wten thorn heeft my soe seer beuen
v vloeden liet ghi mi hier quellen
het liden bi my versellen.
myn vrienden liet ghi van my gaen,
van my quam haer een walyben aem.

Den lxxxvij. Psalm. Domine deus salutis mee. Den Tenor
Nae die wyse. Pysen, trueren, duchten, hopen.

R  *Roepen, biddē, kermē ende claghē tot allen daghen* *Van* *ick* *tot* *v* *myn* *Heere* *guet* *Laet*

myn *ghebet* *v* *Heere* *beha* *ghen* *Myn* *sele* *moet* *liden* *dra* *ghen* *si* *is* *veruult* *met*

teghenspoet. *Myn* *leuen* *dunckl* *my* *steruen* *doet*.

Recht als die mēschen die ter hellen streken
ick werde gheleken
eenu mēsch, gheheel sinder bystant.
als die in grauen Zyn ghestecken
die ghi niet en hebt verkeken
die Zyn verschouen van v hant
gheheel wt wten sin gheplant.

Seer diep te gronde wouden si mi vellen
seer duyster stellen
wten thorn heeft my soe seer beuen
v vloeden liet ghi mi hier quellen
het liden bi my versellen.
myn vrienden liet ghi van my gaen,
van my quam haer een walyben aem.

Малюнок 0.12. Дві версії з трьохголосих обробок Souterliedeken "Roepen, bidden, kermen ende claghen" (Псалом 86(87)), створеної Якобусом Клеменсом не Папою, виданої у 1556 році, у серії видань Тільмана Сузато.

Robert Crowley, «The Psalter of Dauid» (1549)

Contertenor.



That man is happy and blessed, that hath not gone astray:

Tenor.



That man is happy and blessed, ꝑ hath not gone astray:

Playn songe.



That man is happy and blessed, ꝑ hath not gone astray:

Bassus.



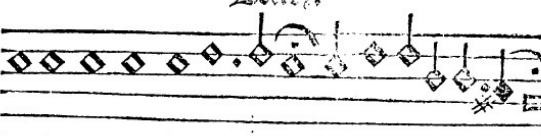
That man is happy & blessed, ꝑ hath not gon astray:

Contertenor.



In the counsell of wyched men, no: stande in spinners waye.

Tenor.



In the counsell of wyched men, no: stande in spinners waye.

Playn songe.



In the counsell of wyched men, no: stande in spinners waye.

Bassus.



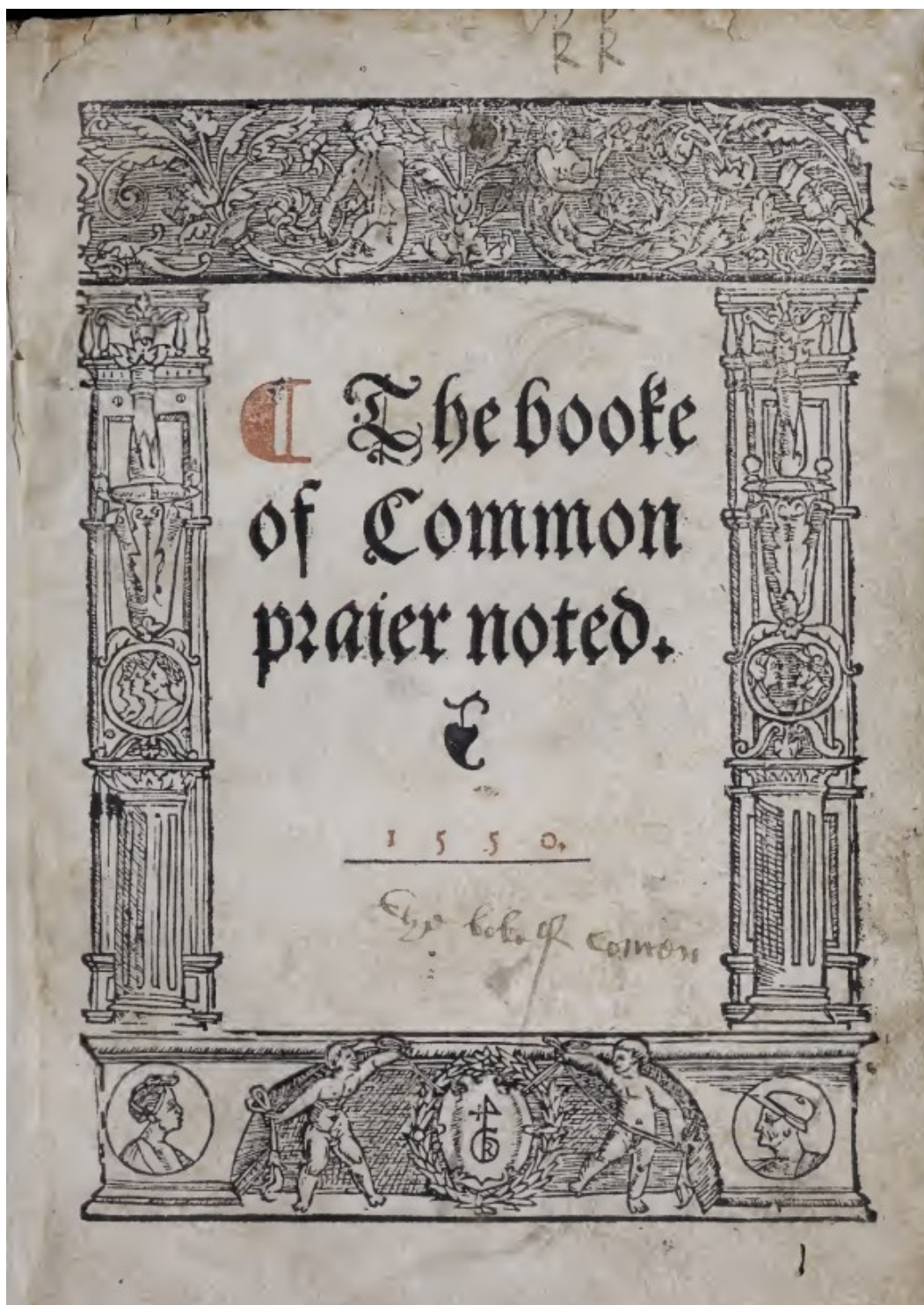
In the counsell of wyched men, no: stande in spinners waye.

¶¶¶

Малюнок 0.13. Музична частина з Псалтиря Р. Кроулі на сторінках 5-6.

Джерело: https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_the-psalter-of-david-new_r-crowley_1549/page/n1/mode/2up

John Merbecke. The Booke of Common Praier Noted (1550)



Малюнок 0.14.Титульна сторінка

Джерело: <https://imslp.org/#93110> видання London: Richard Grafton, 1550

PSALMES.



Lord, rebuke me not in thyne
 indignacion: neither chasten me in thy
 displeasure, &c.

And so forth with the
 rest of the Psalmes,
 as they be appointed.

After

Малюнок 0.15. Вечірня. Псалом 6

At the burfall

The Psalmes.



Am well pleased: that þ lord hath
 heard þ voyce of my prayer. That he hath enclined
 his eare vnto me: there, &c.

And so forth þ
 rest, as they be
 appointed &
 stande in ordze

Малюнок 0.16. На поховання мертвих. Псалом 114(115)

«The Whole booke of Psalmes collected into English meetre by Thomas Sternhold, John Hopkins, and other...»

The Psalmes of Dauid in Meeter.

Beatus vir. Psal. i. T.S.

This Psalme is set first as a preface, to exhort al godly men to studie and meditate the heavenly wisedome : for they be blessed that do so: but the wicked contemners thereof at length shall come to misery.

T



We man is blest that hath not



bent, to wicked read his eare : Nor led



his life as sinners doe, nor sate in scoo-



ners chaire. 2. But in the law of God



the Lord, doth set his whole delight :



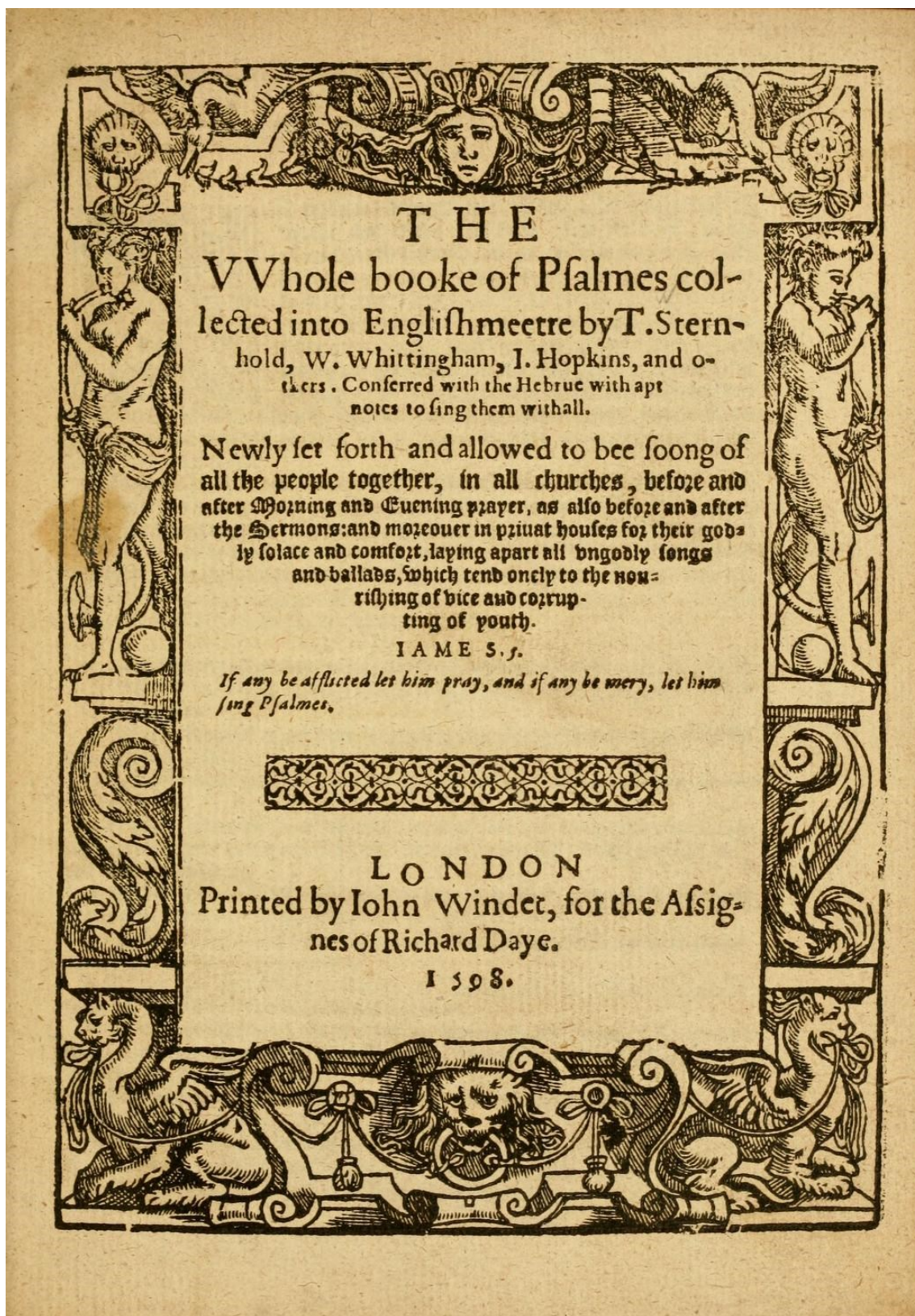
And in that law doth exercise himselfe



both day and night.

3 We shall be like the tree that groweth
fast by the riuers side :
Which bringeth forth most pleasant fruit
in her due time and tide.
Whose leafe shall neuer fade nor fall,
but flourish still and stand :
Euen so all things shall prosper well
that this man takes in hand.

Малюнок 0.17. Псалом 1 у формі версії Стернхолда і Гопкінса, 1628.



Малюнок 0.18. Титульна сторніка видання 1598 року.

Джерело: <https://archive.org/details/wholebookeofpsal1598ster/page/n9/mode/2up?ref=ol&view=theater>

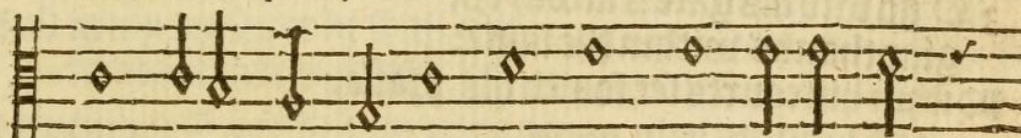
Pfalme C.

251

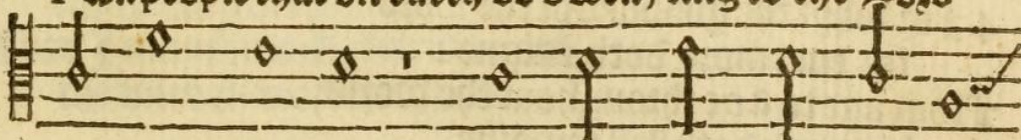
7 Within the cloud to them he spake,
 then did they labour still:
 To keepe such lawes as he did make,
 and pointed them vntill.
 8 O Lord our God, thou didst them heare,
 and answerst them againe:
 Thy mercy did on them appeare,
 their deeds didst not maintaine.
 9 Laud and praise our God and Lord,
 within his holy hill:
 For why? our God throughout the world
 is holy euer still.

2. Iubilate Deo omnis. Psal. C.

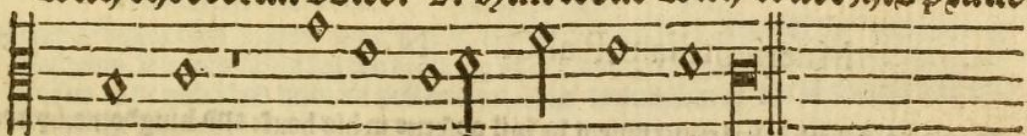
He exhorteth all men to serue the Lord, who hath made vs to enter into his courts
 and assemblies to praise his name.



1 All people that on earth do dwell, sing to the Lord



with cheerefull voice. 2. Him serue with feare, his praise



forth tell, Come ye before him and reioyce.

3 The Lord ye know is God in deed,
 without our aide he did vs make:

We are his flocke he doth vs feed,
 and for his sheepe he doth vs take.

4 Enter then his gates with praise,
 approach with ioy his courts vnto,

Praise

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Vbi la te De... omni

A. 8. 51 CANTUS

nis ter ra seruite domino in letitia introi te

in conspe ctu eius in exultatione in exultatione ipse

fecit nos populus eius et oves pa scue eius In

troite portas eius in confesio ne Atria eius

in bymnis confitemini illi Laudate nomen eius in

eternum misericordia eius et usque in generati

one veritas eius et spiritui sanc

to et in secula seculorum Amen seculorum Amen Amen.

Малюнок 0.20. Дж. П. да Палестрина. *Jubilate Deo omnis terra* (8 голосий). Cantus. Venice: haeredem Hieronymi Scoti (heirs of Girolamo Scotto), 1575.

Джерело: Bayerische Staatsbibliothek, Munich (D-Mbs): RISM A/I: P 711

«Новосибірський рукопис»

Ч сла	Книга . В . м . В .	Б	Г	Л	Д	Л
1:	Но зце прал рно	2:	1:	1:		bb
2:	Введо уста мога	2:			2:	y
+ 3:	Понавсенага бсб ^н цузе	2:	1:	1:		б
+ 4:	Небса убо долоко давсеплатса	1:			3:	
5:	Бо оув оудо дави ^н	2:			2:	y
6:	Бсгилнног тадоб милосрдие	1:			3:	b
7:	Сметя правдлмв мдшудлкне	2:			2:	b
+ 8:	Бса гадуб восплщцае в ками	2:			2:	
9:	Аще бдгата прита хо оловн црнн	2:	1:		1:	y
+ 10:	Кто ти гас гад гадла	2:		2:		
+ 11:	Плате дмс мота	2:	1:	1:		b.
12:	Повса слдгашн	2:			2:	
13:	Бдра свдгашаста днне 50 ц	2:	2:			
+ 14:	Бопосте цди пбснн нодб	2:	2:			
15:	Пиди бсгдтнн бсгдтнн	1:	1:	2:		
16:	Давдгашаста ддс нсбсннн	2:			2:	b
17:	Се гашн бра сна црнн	2:		2:		
18:	Вслаши сдгашн	2:	1:	1:		
+ 19:	Чино нбгашн дннн снлв	1	2:	1:		

Малюнок 0.21. Новосибірський рукопис, аркуш № 3

Джерело: ГПНТБ СО РАН, відділ рідкісних книг та рукописів, колекція

М.Н. Тихомірова. № 503.

ДОДАТОК Г.

Різновиди структурно-семантичних моделей обраних псалмів

Псалом 6 «Не карай мене, Господи»

Псалом 6 відкриває цикл покаянних псалмів, що розосереджені по Псалтирю. Це пісня щирого каяття. Псалмоспівець використовує тут дуже сильні думки, слова, поетичні звороти. Ступінь контрасту між різними тезами-думками сягає повної протилежності, подібно до чорного і білого. Нагнітання похмурих думок, думок людини про свою гріховність, усвідомлення свого духовного занепаду характерні для цього псалму.

Текст псалму за змістом розпадається на дві частини у точці золотого перетину (15:7 рядків – 2-8 та 9-11 вірші), кожна з яких також ділиться, але не так різко контрастує в собі.

Перша частина – це молитва, пісня скорботи, каяття. Молитовник не заперечує своєї гріховності, не взиває до справедливості, а молить про милість. Стан відчаю досить тяжкий – протягом перших 4 віршів співаючий п'ять разів звертається до Бога з проханням визволення душі.

З тексту псалму можна розуміти, що псалмоспівець знаходиться у настільки сильній скруті, печалі, жалю, що не лише його душа, але й, навіть, його тіло віддано хворобі – «я ж бо слабий, уздоров мене, Господи, бо тремтять мої кості...» (Пс. 6:3). Протилежні стани описані у 7 та 8 віршах: «Змучився я від стогнання свого, щоночі постелю свою обмиваю слізьми, сльозами своїми окроплюю ложе своє!... Моє око зів'яло з печалі, постаріло через усіх ворогів моїх...» (Псалми 6:7,8).

Автор псалму перелічує усі тяжкості, що випали на його долю: «я ж бо слабий, уздоров мене» (3); «душа моя сильно стривожена» (4); «змучився я від стогнання свого» (7); око «постаріло через усіх ворогів моїх» (8) та висловлює острах щодо смерті (6). Та в усіх цих бідах Давид бачить не самостійну дію Зла, а кару Божу щодо грішника і приймає її як належне: не просить визволити від неї, а лише зменшити, пом'якшити.

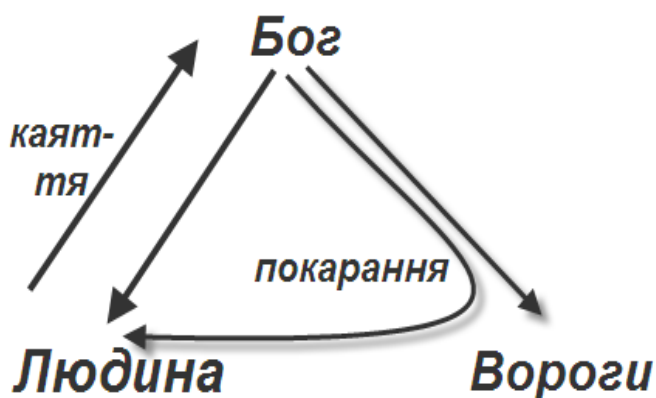
Починаючи з 9 віршу починається «біла» частина псалму – пісня впевненості у спасіння, надії на порятунок. Як пише Ч. Сперджен: «Настрій псалмоспівця змінюється і, залишивши мінорний лад, він налаштовує струни своєї арфи на мажорний. Ллється радісна мелодія впевненості, і Давид співає про те, що Бог почув його молитву і позбавив усіх бід» [70, с. 55].

Останні три вірші говорять про дію Бога, про відповідь на молитву праведного (вже розкаяного грішника). Причому, мова про цю дію подана у майбутньому часі, але сприймається як у теперішньому (завдяки дієслову у теперішньому доконаному часі – «почув» /в. 9/). Вороги-беззаконники, які виступали як інструмент покарання від Бога, тепер самі опиняються у посоромленні.

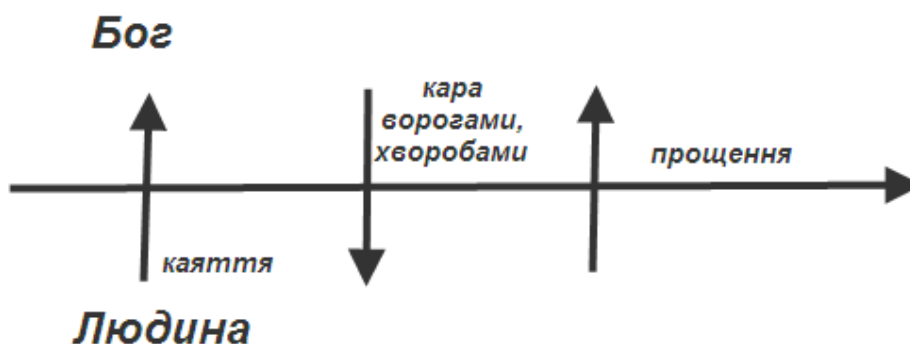
Таким чином у даному 6 псалмі можна виявити два основні семантичні центри: образи Бога і Людини.

Окрім самого каятника з'являється образ ворогів Давидових, що спочатку сприймаються як дія Бога (кара на грішника), а в останній частині стають самостійною семантичною одиницею, тобто кара Божа спрямовується у їх бік. Таким чином, семант «Ворогів» тяжіє то до одного, то до іншого семантичного центру.

То ж ССМ цього псалму приймає наступний вигляд:



Малюнок 0.22. ССМ як ідея у псалмі «Не карай мене, Господи»



Малюнок 0.23. ССМ як процес у псалмі «Не карай мене, Господи»

Псалом 7 «Господи, Боже мій, я до Тебе вдаюся»

Сьомий псалом має свою невеличку передісторію, що подана у його заголовку: «Жалобна пісня Давидова, яку він співав Господеві в справі веніяминівця Куша». Цей заголовок не розкриває усього змісту псалма, а лише дає його історичний та соціальний контекст. Один з коментаторів Біблії, Ч. Сперджен озаглавив цей псалом «Пісня обмовленого», а Г. Я. Рьоттінг назвав його «Молитвою до Бога, Захисника праведності».

Дослідники цього псалму не дійшли єдиної думки щодо конкретних історичних умов його створення. Деякі вважають за іменем «Куш» отця царя Саула – Кіса, а як відомо вони були з коліна Веніамінова, та співвідносять час створення псалму до подій описаних у 24 розділі Першої книги Самуїлової (рос. 1-Цар.), де Саул гнався за Давидом, щоб вбити його. Інші вбачають тут кушита, який приніс Давиду звістку про смерть його сина Авесалома (2 Сам. 18:31-32), або Симея (Шім'ї) (2 Сам. 16:5-13).

У всякому разі псалмоспівець потрапляє у дуже скрутне становище. «У стані глибокого внутрішнього потрясіння шукає Давид притулку у Бога» [61, с. 37]. Цим пояснюється багата емоційна палітра даного тексту, його багаточастинність.

Першу частину псалму (в. 2-3) умовно можна назвати «спаси мене від напасників». Давид розповідає про ворога та страшні дії, що може заподіяти він. Ворог порівнюється з левом⁷³, що може розкришити кості.

Другу частину (в. 4-6) називають «клятвою очищення», та порівнюють з подібним текстом з книги Йова 31:4-6. Праведник, що молиться, просить простити йому гріхи, навіть ті, про які він не знає, які не усвідомлює, та говорить, що готовий прийняти кару.

Шостий вірш завершується окликом «села(х)». Точний, адекватний переклад цього слова на слов'янську мову віднайти доволі важко. У 10 розділі своєї праці «Про надписання псалмів» Григорій Ніський вказує наступне: «Не слід залишати без дослідження і слова: *дансалма* (грецьким словом «*діансалма*» перекладається єврейське «*села*»). Тут грецьке слово залишається без перекладу; тому що в слов'янському Псалтирі (напр., Пс. 9:21) воно ніяк не перекладено, навіть зовсім опущено). Ті, хто жив до нас, думали, що словом цим означається зміна, або думки, або особи, або речі.» [50].

Таким чином, розуміючи оклик «села» як зміну думки, перші дві строфи відокремлюються від інших, створюючи два великі розділи у псалмі. Подібну трактовку можна підтвердити і назвою жанру псалму, що подається у деяких перекладах Біблії – «шигайон», можливе значення якого «мінливі пісні».

Другий розділ починається величним описанням Бога, що підноситься над народами у праведному гніві. Виникає картина світового суду (в. 7-8). Наступна частина (в. 9-10) подає саме образ Бога як Судді, як уособлення Праведності, Закону, постанов, скерованих самим Господом – у експозиційному, майже без дієвому, «іконічному» варіанті.

⁷³ Цей символ має в Біблії кілька значень. У позитивному значенні левом зображувалося коліно Юдине – царський рід (Бут. 49:9) і весь Ізраїль (Чис. 24:9), Сам Господь Бог (Іс. 31:4) і Ісус Христос (Об. 5:5). З іншого боку левом уподібнюються лжепророки (Єз. 22:25), сам диявол (1-е Пет. 5:8) і його служителі (Пс. 34:17). У Писанні згадані три людини, які вбили левів: Самсон (Суд. 14:6), Давид (1 Сам. 17:36) і Беная (2 Сам. 23:20).

Інтермедійний рядок (в. 11) «Щит мій у Бозі, Який чистих серцем спасає». Показує єднання Людини та Бога. Фактично описує «заповіт» між праведником та Праведністю.

Вірші 12-14 розкривають Бога у конкретній дії. Його образ отримує трактовку не лише як Судді (12), але й як Виконавця вироку (13, 14). У цих рядках псалму цар Давид виступає не просто як псалмоспівець, але й як пророк. Багато хто з дослідників вбачають у цих словах есхатологічну картину останнього Великого Суду над всіма народами усіх часів. Бог представ тут як Той, що існує поза часо-просторовою реальністю, як трансцендентна сутність.

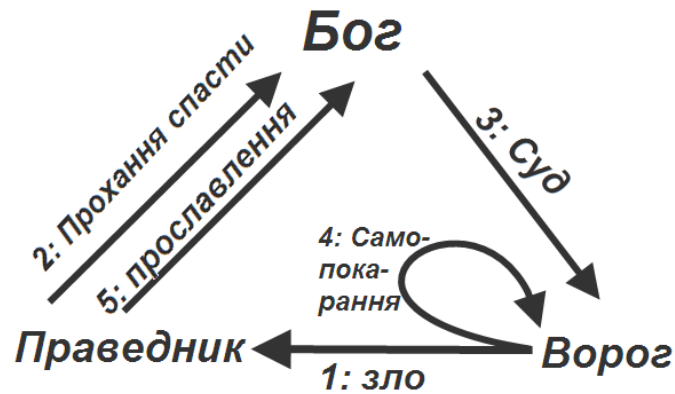
Передостання строфа описує суд, що прийшов на голову напасника, від його ж рук. Вся неправда, зло яке він замислив обернулося проти нього.

Ворог Давида показаний не умовно (як у інших псалмах), він отримує розгорнуті характеристики як у першій частині псалму, так і у другій. Автор псалму використовує не сухі характеристики, а метафоричні, та символічні фрази, що відображають його емоційну оцінку, його особисте відношення до свого опонента. Формування злих намірів показане у процесі: зло не з'являється відразу, воно замислюється, планується, і лише потім втілює неправду.

Остання строфа є саме піснею прославлення: «Я ж Господа буду хвалити за Його правдою, і буду виспівувати Ймення Всевишнього Господа!».

Звернемося до виведення основних семантів псалмового тексту. Найбільш розгорненим є образ Бога. Майже весь другий розділ псалму присвячено Богові-Судді та «судовій процесії». Людина (псалмоспівець) постійно присутній у зверненнях, та спонукальних дієсловах, «клятві очищення» та «пісні прославлення». Як вже зазначалося, не менш розгорнена образна сфера Ворога.

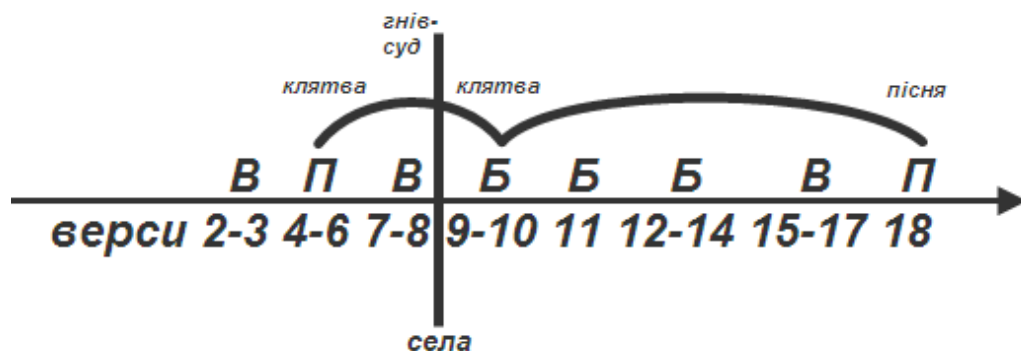
Ідейна схема ССМ сьомого псалму приймає вигляд трьохелементної структури з направленою дією усіх її одиниць:



Малюнок 0.24. ССМ як ідея псалма «Господи, Боже мій, я до Тебе вдаюся»

Процесуальні дії у тексті псалму виявляють доволі багато асоціативних взаємозв'язків між частинами: прохання розсудити, визволити від ворогів у першій та третій строфах – задовольняється в картині Суду та самопокарання; мотив «клятви очищення» Праведника частково дублюється у другому розділі (в. 9 – «суди ж мене») та виливається у «пісню прославлення»; Образ Бога проводиться крізь весь псалом у різних іпостасях, варіантах гілок влади та судового процесу – Він і Суддя, і Захисник, і Обвинувач, і Виконавець покарання, і Сам Закон, утворюючи навколо центру певне семантичне поле.

Отже розгорнення ССМ у процесі виглядає наступним чином:



Малюнок 0.25. ССМ як процес псалма «Господи, Боже мій, я до Тебе вдаюся»

Псалом 33 (34) «Я благословлятиму Господа кожного часу»

У дуже незвичайних обставинах життя Давида, виникає псалом 33. Цей псалом є хвалінням, сповненого подяки серця за подані Господом блага.

У першому вірші подається описання історичних обставин, при яких було створено псалом: «Псалом Давидів, коли він удавав був причинного перед Авімелехом, що вигнав його, і той пішов». У час коли за ним гнався Саул із військом своїм, Давиду доводиться ховатися в землі філістимській, у володіннях царя міста Гат – Ахіша (Авімелех – це, мабуть, почесне ім'я філістимського царя). Ці події описані у 1-й книзі Самуїлової 21:11-16:

«11. І встав Давид, і втікав того дня перед Саулом, і прибув до Ахіша, царя гатського.

12. І сказали до нього Ахішеві раби: Чи ж не цей Давид цар Краю? Хіба ж не про нього співають у танцях, говорячи: Саул повбивав свої тисячі, а Давид десятки тисяч свої.

13. І заховав Давид ті слова в своєму серці, і сильно боявся Ахіша, царя гатського.

14. І змінив він свій розум на їхніх очах, і шалів при них, і бив по дверях брами, і пускав слину свою на свою бороду.

15. І сказав Ахіш до своїх рабів: Ось бачите чоловіка, що сходить із розуму. Нащо привели його до мене?

16. Чи мені бракує безумних, що ви привели його, щоб сходить із розуму передо мною? Чи такий може входити до мого дому?»

Давид опинився між двох вогнів та у такий незвичайний спосіб знаходить визволення. Проте у тексті псалму, немає натяків на історичні події його створення, псалмоспівець просто співає пісню Господеві, пісню спасіння від руки напасників.

Псалом 33 належить до, так званих, алфавітних пісень – акровіршів⁷⁴. У цьому псалмі немає строфи з буквою «вав», натомість вірш 23 знов починається з букви «пе».

Текст псалму містить не лише хваління, але й повчання. Його композиція виявляє доволі струнку конструкцію, з декількома змістовними лініями.

Перші три вірші (в. 2-4) являють собою вступні рядки, що містять основну думку – прославлення Бога. Усі наступні слова – це причина хваління. Давид одночасно і розповідає о дивних ділах Господніх, і повчає чому і як треба хвалити Його, закликає до спільного піднесення Ймення Божого.

Текст 33 псалму наповнений такими причино-наслідковими зв'язками як між строфами (частинами), так і у структурі окремих рядків (віршів). Якщо виокремити з тексту дієслова ці зв'язки стають більш явними та показують тип співвідношення тез між собою, виявити особливості внутрішньої композиції рядків. Прослідкуємо їх у Таблиця 0.1.

Таблиця 0.1. Структура Псалма 33(34)

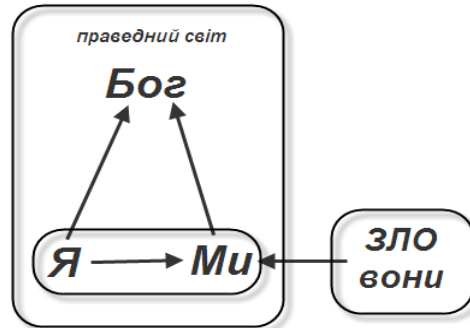
Текст з підкресленням дієслів (чи їх семантичних тотожників)і	Композиція рядка	коментар
2. Я <u>благословлятиму</u> Господа кожного часу, <u>хвала Йому /підноситься/</u> ⁷⁵ завжди в устах моїх!	$a \leftrightarrow a'$	ВСТУП. Теза поступово «модулює», з одної в іншу. Від прославлення особистого (Я-Я) до спільного (Я-Ми).
3. Душа моя <u>буде хвалитися</u> Господом, хай це <u>почують</u> слухняні, і нехай <u>звеселяться!</u>	$a \rightarrow v \Rightarrow c$	
4. Зо мною <u>звеличуйте</u> Господа, і <u>підносьте</u> Ім'я Його разом!	$a \rightarrow C(A')$	
5. <u>Шукав</u> я був Господа, і Він <u>озвався</u> до мене, і від усіх небезпек мене <u>визволив</u> .	$a \rightarrow v \Rightarrow c$	ЕКСПОЗИЦІЯ А. Загальна композиція строфи А В (А+доповнення). Причому середина спонукає слухачів до дії описаних у крайніх
6. <u>Приглядайтесь</u> до Нього й <u>засяєте</u> , і <u>не посоромляться</u> ваші обличчя!	$a \Rightarrow v \Rightarrow c$	
7. Цей убогий <u>взивав</u> , і Господь його <u>вислухав</u> , і від усіх його бід його <u>визволив</u> .	$a \rightarrow v \Rightarrow c \Rightarrow$	

⁷⁴ До акровіршів відносяться псалми 9 із 10 (9), 24 (25), 33 (34), 36 (37), 110 (111), 111 (112), 118 (119) та 144 (145), де кожен вірш, або строфа починаються з наступної букви алфавіту.

⁷⁵ У косих дужках курсивом ми подаємо дієслова, яких немає у реальному тексті Біблії, але «маються на увазі» у бездієслівному мовному звороті.

8. Ангол Господній табором <u>стає кругом</u> тих, хто боїться його, і <u>визволює</u> їх.	$\Rightarrow a \rightarrow a'$	частинах, наслідувати приклад псалмоспівця. Доповнення пояснює процес визволення (теза с). Переважає триелементність
9. <u>Скуштуйте</u> й <u>побачте</u> , який добрий Господь, блаженна людина, що надію на Нього <u>кладає!</u>	$a \Rightarrow a'(в) \Rightarrow v'$	ЕКСПОЗИЦІЯ В(A')+ВС. Ця строфа – часткове продовження попередньої думки. Проте у її побудові автор використовує протиставлення. Переважає двоелементність.
10. <u>Бійтеся</u> Господа, всі святії Його, бо ті, що бояться Його, недостатку <u>не мають!</u>	$a \Rightarrow v$	
11. Левчуки <u>бідні й голодні /чують голод!</u> , а ті, хто пошукує Господа, недостатку <u>не чують</u> в усьому добрі.	$a \nrightarrow v$	
12. <u>Ходіть</u> , діти, <u>послухайте мене</u> , страху Господнього я вас <u>навчу!</u>	$a \rightarrow v \rightarrow c \rightarrow$	
13. Хто та людина, що <u>хоче життя, що любить</u> дні довгі, <u>щоб бачити добро?</u>	$\rightarrow d$	
14. Свого язика <u>бережи</u> від лихого, а уста свої від говорення <u>підступу.</u>	$\rightarrow d'$	СЕРЕДИНА D. Повчання. Якщо у крайніх частинах йде мова про визволення тих хто боїться Господа, то дана строфа розповідає як пройти очищення духа, дійти до стану страху Божого. Багатоелементність з розвитком останньої тези
15. <u>Відступися</u> від злого і добре чини, миру <u>шукай і женися</u> за ним!	$\rightarrow d''$ $\rightarrow d'''$ $\rightarrow d''''$	
16. <u>Очі Господні /звернені/ на праведних, уші ж Його /відкликаються/ на їхній зойк,</u>	$a \rightarrow a' \nrightarrow$	
17. Господнє <u>лице /звернене/ на злочинців, щоб винищити</u> їхню пам'ять з землі.	$\nrightarrow a \rightarrow a'$	
18. Коли праведні <u>кличуть</u> , то їх <u>чує</u> Господь, і з усіх утисків їхніх <u>визволює</u> їх.	$a \rightarrow v \Rightarrow c$	РЕПРИЗА A₁'. Повертається три частинна строфа з формою А В А+доп. Переважає логічна триелементність.
19. Господь зламаносердим <u>/є/ близький</u> , і впокорених духом <u>спасає.</u>	$a \Rightarrow v$	
20. Багато лихого <u>/трапляється/ для праведного, та його визволяє</u> Господь з них усіх:	$a \Rightarrow v \rightarrow$	
21. Він <u>пильнує</u> всі кості його, із них жодна <u>не зламається!</u>	$\rightarrow v \Rightarrow a$	
22. Зло безбожному смерть <u>заподіє</u> , і <u>винними (в РСП: загинуть) будуть</u> усі, хто ненавидить праведного.	$a \rightarrow a' \nrightarrow$	РЕПРИЗА С''. Два останніх рядка наслідують структуру першої строфи репризи: два двоелементні рядки протиставляються один одному.
23. Господь <u>визволить</u> душу рабів Своїх, і <u>винні не будуть (в РСП: не загинуть)</u> усі, хто вдається до Нього!	$\nrightarrow a \rightarrow a'$	

Таким чином, ясно виокремлюються чотири основні семанти: Я (псалмоспівець), МИ (ті, хто боїться Бога), Зло та Вони (ті, що зло чинять). Якщо схематично зобразити відносини, у які вони вступають між собою, ми отримаємо багатосферну ССМ цього псалму:



Малюнок 0.26. ССМ як ідея псалма «Я благословлятиму Господа кожного часу»

Процес розгорнення цієї ССМ зобразимо у вигляді графіка, де характер штриховки означатиме семантему, щодо якої здійснюється дія. Наприклад, у вірші другому відбувається дія Людини (Я) щодо Бога.

№ версу	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23		
семта																								
Бог																								
Я																								
МИ																								
ЗЛО (вони)																								

Малюнок 0.27. ССМ як процес псалма «Я благословлятиму Господа кожного часу»

Псалом 50 (51) «Помилуй мене, Боже»

Псалом 50 – це одна з покаючих пісень царя Давида, що входить до циклу покаючих псалмів. У цьому тексті втілилися двозначності душі псалмоспівця: Давида – одного з найбільш войовничих царів Ізраїлю, – названо праведником та «людиною по серцю Бога». Події, що передували написанню цього псалму описано у 2-й книзі Самуїла (рос. – 2 Царств) з 11 розділу по 12:1-25, де оповідується про найтяжчий гріх Давидів та кару за цей гріх – смерть його дитини. Саме тому ця мужня людина піддається

такому сильному розпачу, каяттю та покорі Господній волі. Та, якщо у інших псалмах скоріше виражена вже радість прощення, оповідується про минулі події, то у цьому псалмі ми бачимо саме момент покаяння. Саме тому цей псалом вміщує настільки багато емоцій, сильних почуттів та переплетених змістів – це найщиріша молитва каяття.

Композиція літературного тексту псалма доволі складна:

Таблиця 0.2. Структура Псалму 50(51)

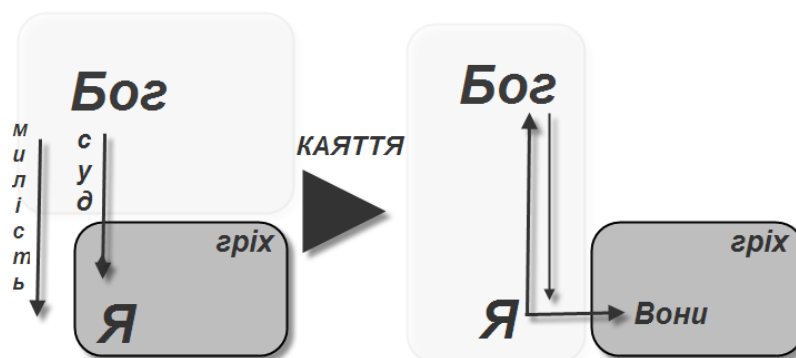
<p>¹ Для диригента хору. Псалом Давидів, ² коли до нього прийшов пророк Натан, як Давид увійшов був до Вірсавії.</p>	<p>Заголовок псалму, що зазвичай не включається у музичні твори.</p>
<p>³ Помилуй мене, Боже, з великої милости Твоєї, і з великого милосердя Свого загладь беззаконня мої!</p>	<p>Вступний вірш-епіграф, в якому міститься основна думка псалму (2 рядка) Перша частина псалму, що говорить про розуміння гріховності людини. Гріх розуміється як непокора безпосередньо Богові (12 рядків)</p>
<p>⁴ Обмий мене зовсім з мого беззаконня, й очисти мене від мого гріха,</p>	
<p>⁵ бо свої беззаконня я знаю, а мій гріх передо мною постійно.</p>	
<p>⁶ Тобі, одному Тобі я згрішив, і перед очима Твоїми лукаве вчинив, тому справедливий Ти будеш у мові Своїй, бездоганний у суді Своїм.</p>	
<p>⁷ Отож я в беззаконні народжений, і в гріху зачала мене мати моя.</p>	
<p>⁸ Ото, полюбив еси правду в глибинах, і в таємних речах виявляєш премудрість мені.</p>	<p>Друга частина оповідає про покаяння та прохання дарувати радість (6 рядків)</p>
<p>⁹ Очисти ісопом мене, і буду я чистий, обмий Ти мене – і я стану біліший від снігу.</p>	
<p>¹⁰ Дай почути мені втіху й радість, – і радітимуть кості, що Ти покрушив.</p>	
<p>¹¹ Обличчя Своє заховай від гріхів моїх, і всі беззаконня мої позагладжуй.</p>	<p>Третя частина продовжує тему прохань радості у душі завіту (договору, угоди) проповідувати славу Бога іншим грішникам (8 рядків)</p>
<p>¹² Серце чисте створи мені, Боже, і тривалого духа в моєму нутрі віднови.</p>	
<p>¹³ Не відкинь мене від Свого лиця, й не бери Свого Духа Святого від мене.</p>	
<p>¹⁴ Верни мені радість спасіння Твого, і з лагідним духом підтримай мене.</p>	
<p>¹⁵ Я буду навчати беззаконців доріг Твоїх, – і навернуться грішні до Тебе.</p>	<p>Четверта частина – «жертва хвали уст» та покора серця (9 рядків)</p>
<p>¹⁶ Визволь мене від переступу кровного, Боже, Боже спасіння мого, мій язик нехай славить Твою справедливість!</p>	
<p>¹⁷ Господи, відкрий мої уста, і язик мій звістить Тобі хвалу,</p>	

¹⁸ бо Ти жертви не прагнеш, а дам цілопалення, – <i>то</i> не любе воно Тобі буде.	
¹⁹ Жертва Богові зламаній дух; серцем зламаним та упокореним Ти не погордуєш, Боже!	
²⁰ Ущаслив Своїм благоволінням Сіон, збудуй мури для Єрусалиму,	Заклучна п'ята строфа, де псалмоспівець просить миру своєму народові (4 рядка)
²¹ тоді Ти полюбиш Собі жертви правди, цілопалення та приношення, тоді покладуть на Твій вівтар тельців!	

Крім того, як і весь псалом, кожна велика строфа-частина має певні вступ та закінчення: початкові рядки строф починаються з дієслів у спонукальній формі – прохання у молитві про прощення, останні рядки – говорять про милість Божу до людини. Крім того перші дві частини, які говорять про гріховність людини, пов'язані між собою поетичним прийомом оберненої анафори, що утворюється дієсловами «Обмий... очисти» (в. 4) – «Очисти... обмий» (в. 9). Ці строфи також виокремлюються більш цільними конструкціями рядків, у яких принцип паралелізму виявляється на рівні саме рядків між собою. Три ж останні строфи побудовані так, що майже кожен рядок вірша має в собі тезу і антитезу, тобто має більш роздрібнену структуру. Таким чином, весь псалом можна поділити на вступ, два середні розділи та заключну формулу.

На наш погляд, схема ССМ цього псалму прийме вигляд двоетапної, що розкриває різні ситуації діалогу між людиною і Богом:

- а) ситуація гріховності й каяття;
- б) ситуація прощення через каяття і стан радості.



Малюнок 0.28. ССМ як ідея і процес псалма «Помилуй мене, Боже»

Псалом 67 (68) «Нехай воскресне Бог»

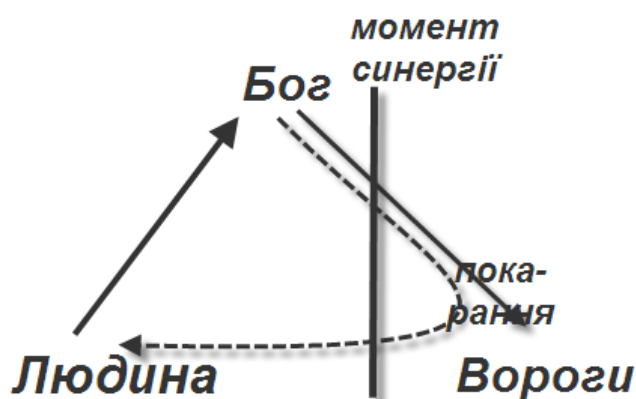
Псалом 67 неоднорідний за формою та змістом. Причиною цього, за однією з версій, можливо став різний час створення окремих частин тексту, їх компіляція від різних авторів. Так, деякі рядки мають натяки на пісню судді Ізраїлю Дебори (Суд. 5), вірш 25 містить згадку про царя Саула (з коліна Веніаміна), рядки з 31-32 віршів можуть привести до думки, що цей псалом було створено під час війн з Єгиптом (404-334 рр. до Р. Х.). Тому цей текст не можливо віднести до однієї групи (за класифікацією Г. Гункеля), бо він містить і прохальні, і величальні мотиви, і месіанські думки, і «слова-прокляття» на ворогів Ізраїлю.

Проте, не зважаючи на досить велику роздробленість текстів (майже кожні 4 вірші – нова думка), в формі цього псалму можна виокремити дві магістральні змістовні лінії. Як вказує Гергард Ян Рьоттінг у своїх «коментарях» до книги псалмів:

«Перша половина (вірші 1-19) спрямована від землі до небес і супроводжує вознесіння Господа.

Друга половина (вірші 20-36) спрямована з неба на землю і описує ефект Його перемоги та тріумфу над народами світу» [61, с. 312].

Тому схему ССМ як ідеї всього псалму можна зобразити наступним чином:



Малюнок 0.29. ССМ як ідея і процес псалма «Нехай воскресне Бог»

Момент синергії у даному випадку наступає лише при відповідній дії збоку Бога. Тобто, сама ідея вже містить в собі процесуальну дію.

Псалом 99 (100) «Уся земле, покличуйте Господу!» та

Псалом 116 (117) «Хвалить Господа, всі племена»

Псалом 99 має заголовок «вдячний псалом». Усі одинадцять рядків (5 віршів) цієї пісні присвячені виключно хвалінню Господа. Дуже схожий за змістом до нього псалом 116 – найкоротший розділ Біблії.

Ці дві мініатюрні, порівняно з іншими, пісні увібрали в себе майже не всі основні догмати християнського вчення:

Таблиця 0.3. Структура Псалма 116(117)

Псалом 116	Коментар
¹ Хвалить Господа, всі племена, прославляйте Його, всі народи,	- заклик до хваління усією землею, усіма народами; щире бажання псалмоспівця перетворюється на пророчі рядки, картину вселенського уславлення Бога.
² бо зміцнилось Його милосердя над нами, а правда Господня навіки! Алілуя!	- Бог Благий; Бог Милостивий; Бог Вірний; Бог Правий

Таблиця 0.4. Структура Псалма 99(100).

Латинський оригінал	Український переклад Р. Турконяка	Аналіз структури
Jubilate Deo, omnis terra;	¹ Вигукуй Господу, уся земле!	узагальнююча вступна теза. Містить одне висловлювання яке розкриває зміст всього Псалму та закликає вірян до уваги. Виконує функцію інципіта, чим пояснюється невеликий розмір вірша
servite Domino in laetitia. Introite in conspectu ejus in exultatione.	² Служіть Господу з радістю, з'явітья веселими перед Ним.	перша синтаксична конструкція з семантемами «Господь» і «радість», «служити». Вірш демонструє градаційну структуру посилення тези про «радість». Разом з першим віршем складає синтаксичну паралель
Scitote quoniam Dominus ipse est Deus; ipse fecit nos, et non ipsi nos: populus ejus, et oves pascuae ejus.	³ Знайте, що Господь є Бог, що Він створив нас, а не ми; ми ж – Його народ, вівці Його отари.	дві парні конструкції. Перша частина вірша показує як градаційне посилення, де розгортаються якості Бога (Твердження Божої Єдності; Бог Творець всесвіту; Бог Пастир Свого пасовиська; Ім'я Його Славне є), так і протиставлення, що вводиться в кінці першої частини (Він, а не ми) та

		розвивається далі в другій частині (Ми ж). Друга частина вірша представлена повторенням в градаційному посиленні тези «Ми – Його», яка є наслідком попередньої синтаксичної конструкції.
Introite portas ejus in confessione; atria ejus in hymnis: confitemini illi. Laudate nomen ejus,	⁴ Входьте в Його брами з хвалою, у Його двори – з піснями. Славте Його, хваліть Його Ім'я,	подібно до попереднього вірша цей вірш також складається з двох парних конструкцій, але обидві пари є градаційним посиленням: «Брами – Двори», «з хвалою – з піснями» в першій частині, та «Славте і хваліть Його» в другій частині вірша.
quoniam suavis est Dominus: in aeternum misericordia ejus, et usque in generationem et generationem veritas ejus.	⁵ бо Господь добрий, Його милосердя – навіки, і Його правда – з роду в рід.	на завершення складена "тричастинна" синтаксична конструкція, де третя частина є градаційним посиленням другої, а саме тези про «Його вічність»

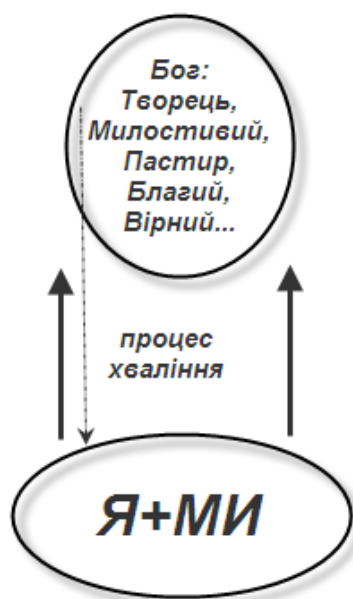
Отже, схематично структуру тексту можна відобразити наступним чином:

Таблиця 0.5. Схема структури тексту Псалма 99(100)

A + (B(b+b₁)) + (C(c-d)+D(e+e₁)) + (E(f+f₁) + F(g+g₁)) + (G + H(h+h₁))
1 + 1/2+1/2 + 1/2+1/2+1/2+1/2 + 1/2+1/2+1/2+1/2 + 1+1/2+1/2

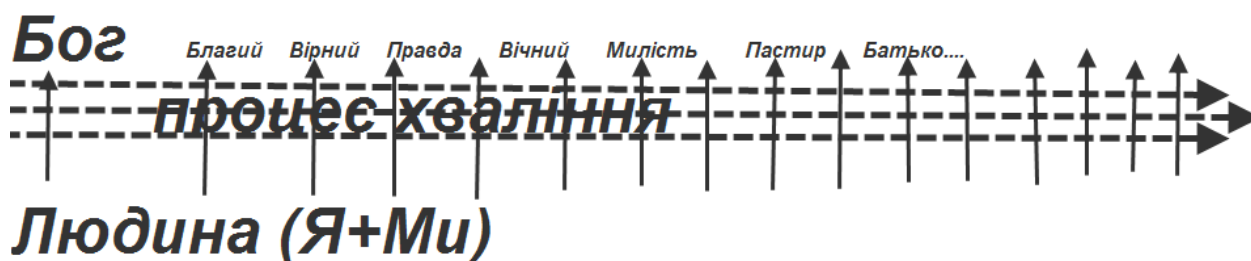
Схема надає можливість наочно побачити симетричну структуру псалма.

Ці псалми є суцільним процесом прославлення характеристик Бога, подяка Йому за блага, турботу. Особливість ССМ псалмів цього типу в тому, що мова (дія) виходить лише від Людини (у значенні Ми) – активного семантичний центру – як процес славлення. Проте, найбільш точну характеристику отримує образ Бога. Схематично ідейна ССМ приймає наступний вигляд:



Малюнок 0.30. ССМ як ідея псалмів «Уся земле, покликуй Господу» та «Хвалить Господа всі»

ССМ як процес у цьому випадку виглядає як ствердження однієї тези у часі у тотожно-дериґаційному русі свого розгорнення:



Малюнок 0.31. ССМ як процес псалмів «Уся земле, покликуй Господу» та «Хвалить Господа всі»

Псалом 102 (103) «Благослови, душе моя, Господа!»

Найкрасивіший псалом «Благослови, душе моя, Господа!» (як на нашу думку, так і на думку багатьох дослідників) виконується у Богослужіннях усіх християнських конфесій. Він зачаровує слух, упокорює душу, гамує дух не лише словами, поетикою, що використовує Давид, але й тою гармонійною формою, у якій він їх втілює.

Цей псалом повністю відповідає вченням новозавітних церков про благодать. Якщо у Старому заповіті частіше спрацьовувала логічна послідовність понять: Закон – Справедливість – Відплата (як кара чи винагорода), то у Новому заповіті — Закон – Справедливість – Милість. Ця пісня-молитва Давида насичена ідеєю милості, передує образності та поетиці новозавітних пісень. Розглянемо більш детально текст псалму:

Таблиця 0.6. Структура Псалма 102(103)

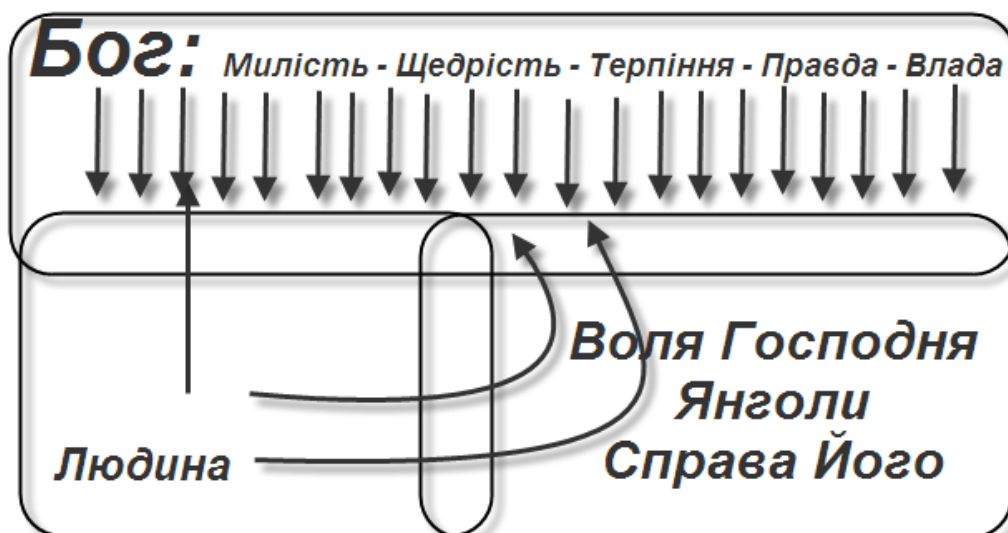
<p>¹Благослови, душе моя, Господа, і все нутро моє святе Ймення Його! ²Благослови, душе моя, Господа, і не забувай за всі добродійства Його!</p>	<p>A (Я+Б)</p>	<p>Перші рядки псалму мають схожу структуру, та створюють синтаксичний паралелізм між собою A (a+a') + A' (a+a''). Перша частина рядка славить Бога, а друга – Його діла. Проте, образ Людини (Я) висвітлено більше як суб'єкт прославлення, образ Бога менш – як об'єкт.</p>
<p>³Всі провини Твої Він прощає, всі недуги твої вздоровляє. ⁴Від могили життя твоє Він визволяє, Він милістю та милосердям тебе коронує. ⁵Він бажання твоє насичає добром, відновиться, мов той орел, твоя юність! ⁶Господь чинить правду та суд для всіх переслідуваних. ⁷Він дороги Свої об'явив був Мойсеєві, діла Свої дітям Ізраїлевим.</p>	<p>B (Б+Я)</p>	<p>У цій частині псалму Давид висвітлює причину прославлення, перелічуючи дії Бога по відношенню до праведної Людини. Тут можна виокремити три основні думки – це Милість («прощає», «вздоровлює», «визволяє», «милістю та милосердям коронує»), Правду («правда», «суд»), Воля Господня («дороги», «діла»). Таким чином, образ Бога виходить на перший план</p>
<p>⁸Щедрий і милосердний Господь, довготерпеливий і многомилостивий. ⁹Не завжди на нас ворогує, і не навіки заховує гнів. ¹⁰Не за нашими прогріхами Він поводить з нами, і відплачує нам не за провинами нашими. ¹¹Бо як високо небо стоїть над землею, велика така Його милість до тих, хто боїться Його, ¹²як далекий від заходу схід, так Він віддалив від нас наші провини! ¹³Як жалує батько дітей, так Господь пожалівся над тими, хто боїться Його,</p>	<p>C (Б)</p>	<p>Цей вірш одночасно пов'язує третю частину псалму з другою та являється тезою-імпульсом для розвитку третьої частини. Автор псалму перелічує характеристики Бога, використовуючи поетичну фігуру градації. 9-13 вірші є поясненням характеристик Бога з вірша 8, це – «гімн Його Милості». Тематично він пов'язаний в попередньою частиною, але акцент припадає саме на поняття Милості, розповідається «механізм помилування».</p>
<p>¹⁴бо знає Він створення наше, пам'ятає, що ми порох:</p>	<p>D</p>	<p>Вірш 14 є перехідним до частини, присвяченої образу Людини. Образи Людини та Бога</p>

<p>¹⁵чоловік як трава дні його, немов цвіт польовий так цвіте він, ¹⁶та вітер перейде над ним і немає його, і вже місце його не пізнає його...</p>	(Я)	<p>протиставляються не на основі антонімії, а на основі наслідковості. Людина сприймається як об'єкт Творіння, як частина Божої справи. Хоча характеристики, подані невічній Людині, можуть протиставлятися у сприйнятті слухачів характеристикам вічного Бога.</p>
<p>¹⁷А милість Господня від віку й до віку на тих, хто боїться Його, і правда Його над синами синів, ¹⁸що Його заповіта додержують, і що пам'ятають накази Його, щоб виконувати їх! ¹⁹Господь міцно поставив на Небі престола Свого, а Царство Його над усім володіє.</p>	В (Б+Я)	<p>Скорочена реприза псалму наступає у змістовному плані. У віршах 17-19 знову виникають три символи – Милість, Правда, Престол (як семантично тотожний Волі Господнього).</p>
<p>²⁰Благословіть Господа, Його Анголи, велетні сильні, що виконують Його слово, щоб слухати голосу слів Його! ²¹Благословіть Господа, усі сили небесні Його, слуги Його, що чините волю Його! ²²Благословіть Господа, всі діла Його, на всіх місцях царювання Його! Благослови, душе моя, Господа!</p>	А (Я+Б)	<p>Формула благословення, заявлена у перших віршах псалму, повторюється тут не двічі, а тричі. Синтаксична та семантична будова рядків також двоелементна. Ідея Волі Господньої ще більше виявляє підтекстове її розуміння як Влади Всемогутнього Творця над усім творінням (до образів Людини, додаються Анголи, сили небесні).</p>

В образній системі цього псалму виокремлюються два основні образи – Бога та Людини. Відносно проста схема взаємозв'язку цих двох семантем ускладнюється за рахунок формування навколо них широких семантичних полів, тобто доповнюються низкою понять-характеристик:

- Бог – Милість, Правда, Воля, Суд, Діло, Творець, Володар, Щедрість, Терпіння...
- Людина – Частина творіння, Діло Господньої Волі, Помилуваний, Той, то славить, «Порох», «Трава», «Цвіт польовий»...

Тому ідейна ССМ цього псалму у розширеному вигляді з'являється наступним чином:



Малюнок 0.32. ССМ як ідея псалма «Благослови, душе моя»

Процес розгорнення цієї ідеї розкриває різні типи взаємозв'язків між основними семантичними центрами: у розділі А на першому плані Людина, що славить Бога; розділ В змальовує Бога Спасуючого; середина подає окремі характеристики Творця і Творіння за Його подобою:

А В С+D В А

Композиція псалму представляє собою концентричну форму. Причому розділи С і D пов'язані між собою не лише змістовно, але й синтаксичною конструкцією тексту. А рочна система реприз заснована на семантичному та синтаксичному паралелізмах.

Наскільки Давид був геніальним полководцем, мудрим царем Ізраїлю, настільки ж він був геніальним поетом. У псалмі 102 сконцентровано багато поетичних фігур, які допомагають псалмоспівцю акцентувати увагу слухачів до змісту його пісні, зрозуміти сенс кожної фрази: різного роду паралелізми, анафора (вірші 2-3, 20-22), хіазм (формує концентричність форми), градація (вірш 8, «гімн милості»).

Псалом 129 (130) «З глибини я взиваю до Тебе»

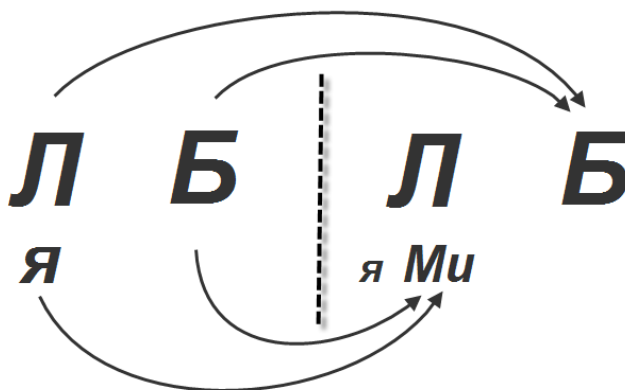
Зміст тексту, написаного Давидом, дозволяє віднести псалом до декількох груп: р. 1-2 - молитовні (жалібні, прохальні), р. 3-6 – пісня прославлення, р. 7-8 – пророчі рядки.

Біблійний поетичний текст псалма складається з 8 рядків. Його ідея знову відбиває стосунки людини та Бога, та може бути відображена в умовній схемі, де змальовано основні семантичні центри Бог та Людина. Причому присутність Бога у молитовному діалозі лише умовна, Його дія описана лише опосередковано. Семантичний центр Людини в основному представлений семантемою Я, і лише в кінці псалму Я асоціюючи себе з народом Ізраїлю перероджується у Ми:



Малюнок 0.33. ССМ як ідея у псалмі «З глибини я взиваю»

Поетичний текст псалма складається у наступну процесуальну ССМ:



Малюнок 0.34. ССМ як процес у псалмі «З глибини я взиваю»

Псалом 136 (137) «Над річками Вавилонськими»

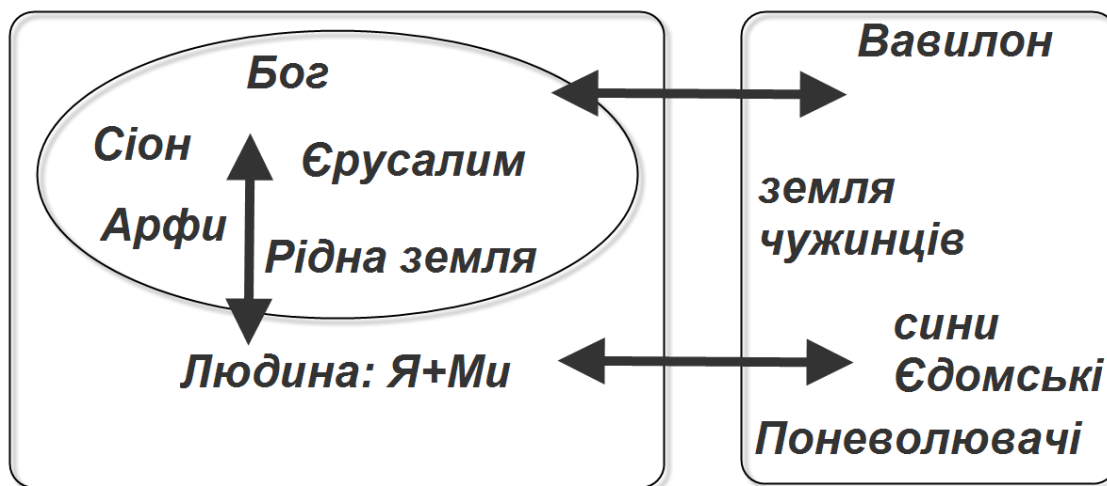
Псалом 136 «Над річками Вавилонськими» один з найяскравіших общинних плачів Біблії, що оповідає про історичні події у житті ізраїльського народу – поневолення його Вавилонським царством. С. Аверінцев [43] відносить час створення цього псалму до 586 – 539 рр. до н. е.. Пісня стала алегорією, де Вавилон та Сіон стають символами покарання й втраченого благословення, а народ – грішника у каятті. Усвідомлення своєї гріховності і скорбота про здіяне стають головною думкою псалму. Стан душі однієї людини відображується в образі всього народу, тобто особисте передає загальнолюдське і навпаки.

Композиція псалму досить мозаїчна, але за тематичними відтінками окремі думки можна згрупувати у кілька розділів. З 1-4 вірші змальована картина народного плачу. Використовуються символи гори Сіона (втраченої землі), внутрішнього розпачу, неможливістю приносити жертв хвали (арфи⁷⁶ на вербах). Тут ми стикаємось з двома основними персонажами псалму єврейським народом та його поневолювачами. Вавилоняни показані як жорстокі вороги не у фізичному плані, а у моральному («співу бо пісні від нас там жадали були поневолювачі наші, а веселоців наші мучителі: Заспівайте но нам із Сіонських пісень!» Пс. 136:3).

⁷⁶ Використане у оригінальному тексті слово кіннор, що перекладається як арфа чи цитра (грецькою «кифара»), позначало музичний інструмент на якому грав цар Давид, інструмент на якому супроводжувались пісні хваління Господа (див. також вірш 4).

Надалі звучить клятва Господеві, клятва Єрусалиму, клятва святого гніву на поневолювачів, руйнівників його стін. Ця клятва розпадається на дві частини: 1) обіцянка пам'ятати Єрусалима; 2) прохання карі на голови вавилонян.

Найбільш спрощена схема ССМ як ідеї приймає такий вигляд:

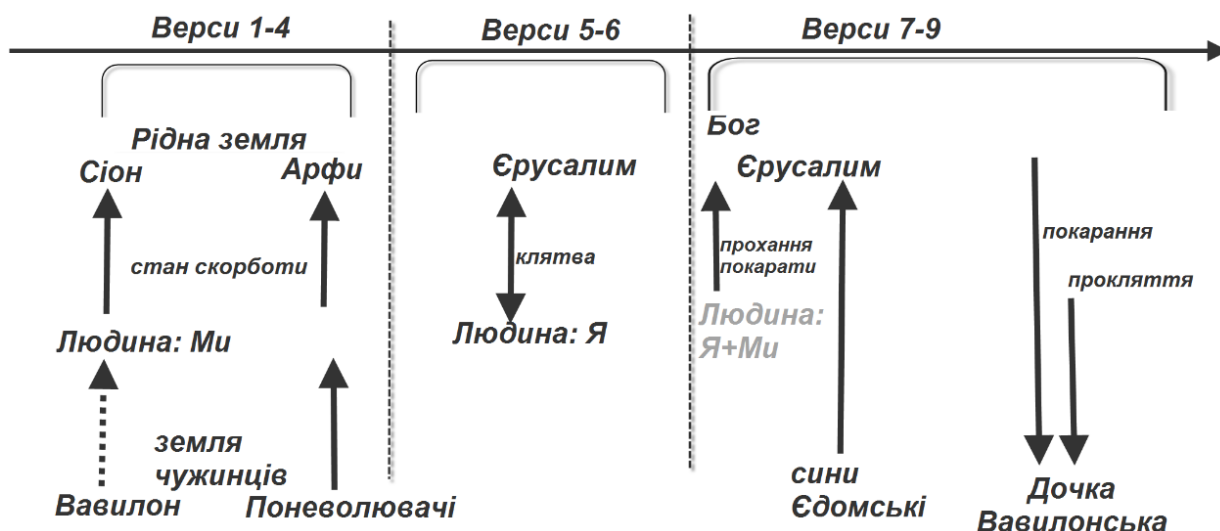


Малюнок 0.35. ССМ як ідея у псалмі «Над річками Вавилонськими»

Основні семантичні центри: Бог, Людина (Ми+я), Вавилон. Семантичні поля цих центрів складаються з різних семантем, на відміну від інших псалмів де ці поля формуються за рахунок внутрішнього розширення. Семантеми “Сіон”, “Єрусалим”, “Бог” формуються єдине поле, до якого апелює Людина.

Беручи до уваги, що мова у псалмі йде не від грішника, а праведника, не маючи аніякого натяку на мотиви каяття, можна сказати, що три останні семантичні центри входять до одної образно-семантичної сфери. Саме між цими персонажами укладається клятва, заповіт. Вони ж протиставляються Вавилону, що також складається з кількох символів-понять (“поневолювачі”, “дочка Вавилонська”, “земля чужинців”, “сини едомські”).

Процес розгорнення цієї ССМ стає триетапним:



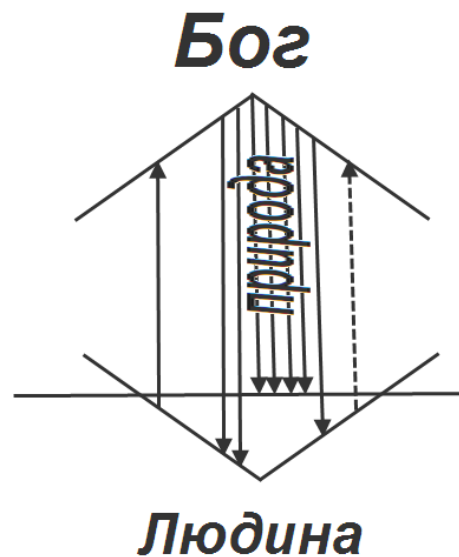
Малюнок 0.36. ССМ як процес у псалмі «Над річками Вавилонськими»

Псалом 147 «Хвали Господа, Єрусалиме»

Літературний текст псалму 147 має величальний характер. У деяких перекладах Біблії (в тому числі й у Вульгаті) він разом з попереднім псалмом 146 утворює своєрідний диптих, де у першій частині розповідається як «Господь Єрусалима будує, збирає вигнанців ізраїлевих» Пс. 146:2, а у другій частині подається величальна пісня Ізраїлю Господу, прославлення Бога-Творця, йде мова про богообраність єврейського народу.

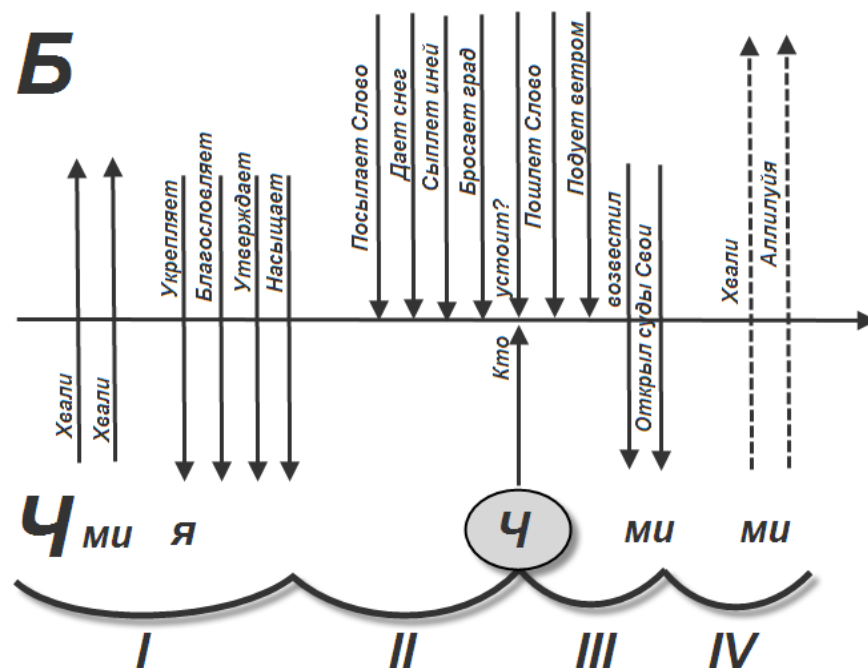
Будова текстів Пс. 146 та 147 подібна, та якщо у першій частині дієвість обох семантичних центрів Бога та Людини майже однакова, то у другій частині диптиху (Пс. 147) складається доволі незвичайна семантична конструкція.

Перший та останній рядки псалму 147 свідчать про дії людини, призивають до хваління, а майже вся основна частина псалму пояснює причину, привід: розповідає про дії Бога як Творця, Вседержителя, Законодавця, Отця, що обирає собі народ та відкриває йому Слово Своє. Тому ССМ, як ідею поданого псалму, можна окреслити таким чином:



Малюнок 0.37. ССМ як ідея у псалмі «Хвали Господа, Єрусалиме»

У псалмі 147, написаному пророками Захарієм та Агеєм, можна прослідити поділ на чотири частини із симетричною будовою усієї композиції. Це буде зручно прослідити на схемі ССМ псалму 147 як процесу, де кожна стрілка закріплена за певним дієсловом, що їх використовують псалмоспівці, та показують інтенсивність дії семантичних центрів протягом усієї композиції:



Малюнок 0.38. ССМ як процес у псалмі «Хвали Господа, Єрусалиме»

Таким чином, у 1 та 4 частинах показано взаємні дії по відношенню один до одного Бога та Людини. У середніх частинах, розділених фразою «хто встоїть?», що на лише деякий час висвітлює семантичний центр Людини, – показана дія Бога у природі, причому не завжди стосовно Людини, але з направленістю в її бік.

ДОДАТОК Д.**Порівняльна таблиця нумерації псалмів**

Єврейська нумерація (масоретська)	Грецька нумерація (Септуагінта)
1–8	1–8
9–10	9
11–113	10–112
114–115	113
116	114–115
117–146	116–145
147	146–147
148–150	148–150