

Арсен Немцев, студент II курсу бакалаврату
Навчально-наукового інституту права,
психології та інноваційної освіти
Національного університету "Львівська політехніка"

ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВЕ ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ ПІФАГОРІЙСЬКИХ СТИХІЙ У СУПРАСЛЬСЬКИХ КАНТАХ

У статті висвітлено специфіку структурних особливостей супрасльських кантів "Восиявий во Єгипті", "Хотящу Симеону", "Нову показа твар". З'ясовано, що у давніх супрасльських кантах прослідковуються етичні лади за системою античних музичних теоретиків Платона та Аристотеля. Виявлено музичне вираження поняття стихій за "Досконалою незмінною системою піфагорійського звукоряду". Акцентовано на словесних виразах, що проявляються через катарсичну розв'язку. Зокрема, констатується наявність переплетення пари нецілних стихій вогню та повітря, що виражає себе у семантиці та розвиває поєднання пари цілних стихій води і землі. Розкрито поняття катарсису по відношенню до давніх супрасльських кантів.

Ключові слова: супрасльські канти; семантика; етос; катарсис; стихії; етичні лади.

Літ. 15.

Arsen Nemtsev, Second Year Bachelor Student of the
Educational and Research Institute of Law,
Psychology and Innovative Education, Lviv Polytechnic National University

EMOTIONAL AND SENSUAL SIGNIFICANCE OF THE MUSICAL EXPRESSION OF THE CONCEPT OF PYTHAGOREAN ELEMENTS IN THE SUPRASL CANTICLES

The article highlights the specifics of the structural features of the Suprasl canticles "Vosiyaviy v Egypt", "Khotyashchu Symeonu", and "Novu pokazav tvar". It has been found that the ancient Suprasl canticles trace the ethical system of the ancient music theorists Plato and Aristotle. The musical expression of the concept of the elements according to the "Perfect Unchanging System of Pythagorean Sound System" is revealed. The emphasis is placed on verbal expressions that manifest themselves through cathartic resolution. In particular, it is stated that there is an intertwining of a pair of not dense elements of fire and air, which expresses itself in semantics and develops the combination of a pair of dense elements of water and earth. The concept of catharsis in relation to the ancient Suprasl canticles is revealed. In particular, it is emphasized that in the Supraslava canto "Vosiyaviy in Egypt" the initial conceptions clearly embody descending tetrachords of a certain character: courageous Dorian; mournful Lydian and ecstatic Phrygian. The ethical descending modes in this long canto are sung to the word-symbol "Egypt" in high voices, developing the melodic framework. The interval comparisons of the bass movements indicate certain elements of the Pythagorean sound system, namely, the initial phrase "vosiyaviy in Egypt" covers all four elements. The unison, which symbolizes the element of fire and turns into a pure quartet, the element of air, is further transformed into a pure quintet, which is characterized by the element of water and resolves into the octave element of earth. Emphasizes the fact that the totality of all these consonances is the embodiment of the principle of cross-balance, namely the pair of dense elements water and earth, which occur throughout the work. It is emphasized that in the Suprasl canticle of "Khotyashchu Symeonu" the unfolding of the melodic canvas continues with the element of fire h-c2-d-e, as indicated by the connected ascending tetrachord, which is preceded by an additional tone a (proslamba – nomenos) and falls into the ecstatic descending Phrygian ethical mode d-c-h-a. Interesting sequential melodic moves are revealed in the bass part "Prestavytysya prelesnaho, prelesnaho", which is preceded by an ascending jump of quartas, embodying the Pythagorean element of air. The constant alternation of the water element and the air element (f-c; f-b; a-d; d-g) leads to an ascending tetrachord in the upper voices according to the Pythagorean sound system, which expresses the fire element (h-c2-d-e) "tym zhe udyvysya", thus forming a pair of not dense elements of fire and air. It has been found that in the Suprasl canticle "Novu pokazav tvar" the presence of the element of fire h-c2-d-e "bezsmertya zemli" according to the Pythagorean system of sound in the presentation of high discordant voices, which complete the phrase "yako zhe netlinna" in the ecstatic Phrygian ethical mode. By combining these two heterogeneous elements, which do not constitute a homogeneous pair (dense or not dense elements), they merge with the mournful ethical Lydian mode, causing the effect of cataclysmic release. On the basis of the study of musical and verbal texts of the Suprasl canticles, it is concluded that the method of analyzing musical forms and semantic expressions through which ethos, catharsis and elements are manifested according to the "Perfect Unchanging System of Pythagorean Sound System" is a promising means of understanding the educational and psychological function of ancient sacred music.

Keywords: Suprasl canticles; semantics; ethos; catharsis; elements; ethical modes.

Постановка проблеми. Важлива роль емоцій і почуттів виділялася як стародавніми мислителями: Гераклітом, Марком Аврелієм, Платоном, Аристотелем, Піфагором, так і сучасними філософами, психологами та педагогами. Заснований на них естетичний досвід є

унікальним феноменом людської особистості, посередником її взаємодії з навколишньою дійсністю й ціннісним критерієм осмислення складних соціальних явищ і процесів, духовним феноменом, що реалізується через чуттєвість як вираження людської сутності. Звертаючись до естетичного досвіду, науковці дотично торкаються однієї з його формоутворювальних рис – емоційно-почуттєвої основи, яка є ключовою, оскільки процес естетичного становлення особистості починається з формування естетичного сприйняття, що викликає емоції і почуття як своєрідного особистісного ставлення людини до навколишньої реальності [4, 165]. Дослідження впливу музичного мистецтва на емоційний світ та суспільство має важливе значення для розуміння ролі духовної музики у формуванні культурних, соціальних та психологічних аспектів життя людини. Розв'язання цієї проблеми може внести вагомий вклад у розробку ефективних методів використання музичного мистецтва в освітніх, терапевтичних та соціальних контекстах, сприяючи створенню більш емоційно-насиченого та гармонійного суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники давньої духовної музики застосовують порівняльно-історичний метод для виявлення древніх елементів у системі духовної спадщини, зокрема такого жанру як канти. П. Маценко у книзі “Українські канти” [3, 8] досліджує виникнення українських кантів, їх розвиток у встановленні української духовної музики. В. Маласпіна у статті “Канти, псалми, духовні пісні – жанри нелітургійної духовної музики” [2, 220] підкреслює поетику кантів та звертає увагу на походження від літературної книжкової поезії, де текстом для кантів у XVII ст. слугувала силабічна поезія. Тексти та мелодії кантів поширювались у багатьох варіантах та входили до рукописних збірок. Для музичного стилю канту характерним був триголосний виклад з паралельним рухом верхніх голосів та квадратна музична строфа.

У розділі “Супрасльські ірмологіони між сходом і заходом” колективної монографії “Супрасльські кантики кінця XVII ст. – пам'ятка василіянської церковної музики” Ю. Ясіновський [7, 702] достеменно описує супрасльські кантики, їхнє походження, історію та півчі традиції означеного періоду. М. Crimella у статті “Kantyki w ewangelii dzieciństwa według świętego Łukasza” [9, 11] аналізуючи чотири канти з Євангелія від Луки, ставить питання про причину переходу від прози до поезії та акцентує на двох підходах – історичному і перспективному. Перший інтертекстуальний підхід окреслює так, що канти відсилають до богонатхненних і канонічних старозавітніх текстів. Другий підхід наголошує “на мелодійних лініях” та підкреслює антропологічну цінність яка і є відповіддо

на подію спасіння. Theophile James Meek у своїй праці “Canticles and the Tammuz Cult” [14, 6] розкриває зміст кантів які є кульмінаційними моментами у літургіях та акцентує на виконанні од канону, що починаються зі співу біблійного канта. Е. Wellesz у монографії “A history of byzantine music and hymnography” [15] досліджує малі канти, які називає канціоналами, біблійні гімни, які за формою та змістом схожі на псалми, але з'являються окремо від книги псалмів. Такі канти називають “cantica minora”. Отже, дослідження українських церковних піснеспівів, які своїм корінням сягають давньогрецької музичної традиції, треба продовжувати, застосовуючи сучасні наукові методології в області музикології, філології та культурології.

Мета дослідження полягає у виявленні музичних структур емоційно-почуттєвого впливу, що окреслені в працях Платона, Аристотеля та Піфагора, наявних у супрасльських кантах. Зокрема, йдеться про музичне вираження поняття стихій за “Досконалою незмінною системою піфагорійського звукоряду”.

Виклад основного матеріалу. У традиції християнської літургії, кантом (від лат. canticulum, зменшувальне від canticum – “пісня”) називається псалмоподібна пісня з біблійним текстом, який не належить до Книги Псалмів, але є включеним до псалтирів та інших книг, таких як часослов. Особливе значення для богослужіння мають три новозавітні піснеспіви, які є кульмінаційними моментами служб Славослів'я, Вечірні та Повечір'я; В католицькій традиції це відповідно Benedictus (Лк. 1:68-79), Magnificat (Лк. 1:46-55) і Nunc dimittis (Лк. 2:29-32). Є також низка піснеспівів, взятих зі Старого Заповіту [2, 220].

У православної традиції використовується так званий канон (грец. κανών, латинізоване: canōn) – це структурований гімн, показаний у низці православних богослужінь. Він складається із дев'яти од, заснованих на біблійних піснеспівах, більшість з них вміщені у Старому Завіті, але остання взята із Магнікрафту та Пісні Захарії з Нового Завіту [1, 61].

Коріння цього типу гімнів сягає V ст., досягнувши розквіту в грецькій культурі завдяки творчості святого Андрія Критського, чий покаянний Великий Канон досі використовується під час Великого посту. У VIII ст. канон розвинули святі Йоан Дамаскин і Косма Єрусалимський, а в IX ст. – Йосиф Гімнограф і Феофан Затворник [2, 221].

З часом канон прийшов на зміну кондаку, рудиментарна форма якого досі використовується і який увійшов до структури канону. Кожен канон розвиває певну тему, наприклад, покаяння або вшанування певного святого. Іноді кілька канонів можуть співатися разом, як це зазвичай відбувається на Утрени [15, 198].

Як і будь-яка інша православна церковна музика, канон співається хором або кантором акапельно. Виконання оди канону починається зі співу біблійного кантику з самого його початку. У певний момент спів канону переривається вступною строфою, яка називається ірмос (“зв’язок”), що поетично пов’язує тему біблійного піснеспіву з темою канону. Після ірмосу почергово з наступними віршами виконуються низка гімнів (тропарів), витриманих у тій самій мелодії та метрі, що й ірмос, які розвивають тему канону. Ода завершується заключною строфою, яка називається катавасія, що означає “спускання”. Це може бути повторення ірмосу, чи ірмосу останнього канону, коли співають кілька канонів на велике свято або якийсь інший вірш, приписаний богослужбовими книгами [14, 3].

Майже всі канони мають лише вісім ірмосів, причому другий ірмос, як правило, опускається, оскільки його піснеспів має покайний характер і тому використовується лише у вівторки Великому посту, а також у кількох канонах архаїчного стилю, як от вищезгаданий Великий канон. Оскільки канон складається з дев’яти од, його зручно розділити на три частини. Між одою III і одою IV співається седален або “сидячий гімн”. Між одами VI і VII співається рудиментарний кондак, який містить лише прокімен, або початкову строфу, і перший ойкос, або строфу. Якщо акафіст має співатися разом з канonom, його вставляють після VI оди [2, 220].

Вивчення кантів привело до глибшого вивчення ліричної поезії, тобто тієї форми, в якій оповідаюче “я” говорить про себе та суттєво відрізняється від епічної поезії, де поет оспівує вчинки інших. Це дає змогу усвідомити внутрішню природу персонажів. Саме слово “кант” походить від латинського “*canticulum*”, що означає “маленька пісня”. Зазвичай це біблійні тексти, окрім псалмів, які можна виспівувати або співати як гімни, і в Євангелії від Луки 1-2 ми знаходимо чотири з них.

Зазвичай оповідач досить стриманий у розкритті почуттів, мотивів та намірів людських персонажів, які беруть участь у сюжеті. Натомість у ліричній поезії цей особистий світ постає з такою силою, що читач відчуває його подих. Більше того, посилення на частини тіла – ми думаємо про уста, серце, очі (пор. Лк 2:30), а не про душу і дух (пор. Лк 1:46-47) – виражає теплоту дискурсу, його запал і силу [9, 12]. На історичному рівні не існує зв’язків, але вони існують на рівні розповіді, і читач повинен їх встановити та визнати. Саме завдяки своїй стислості, декламація у віршах має “une qualité de mémorabilité (musicale) qui écharpe aux pouvoirs de la prose du narrateur” [9, 13] і так вводить “мелодію”, яку читач може легко впізнати. Через це поезія виходить за межі конкретної ситуації, з якої вона витікає. З вірша читач черпає апеляції до сьогоден-

ня, які роблять його сучасним персонажам, а персонажів – сучасними читачеві. Як відомо, канонічне читання цінує порядок кантів. Якщо ми застосуємо цей принцип до піснеспівів Луки, то можемо зрозуміти та знайти в них якусь конкатенацію, осягнувши у такий спосіб єдність чотирьох компонентів у їхніх взаємних зв’язках. Молитва цих стародавніх піснеспівів приєднує нас до минулого, де ми бачимо Божу вірність, але також вказує нам на майбутнє, де Бог продовжуватиме діяти в ім’я бідних [9, 14].

Малими кантами називали також і канціонали (від лат. *canticulum*, зменшувальне від *canticum*, “пісня”) – біблійний гімн, який використовується в різних християнських літургіях і за формою та змістом схожий на псалом, але з’являється окремо від книги Псалмів. У Старому Заповіті є щонайменше десяток таких гімнів, так звані *cantica minora*, або “малі канти” [14, 3].

Відомо, що деякі з них використовувалися на єврейських богослужіннях як в Єрусалимському храмі, так і в синагозі. З кількох новозавітних піснеспівів (*cantica majora*, “великі піснеспіви”, також відомі як “євангельські піснеспіви”). Зокрема, три канти використовуються щодня в римо-католицькому обряді: *Benedictus* (Лк. 1:68-79), кант Захарії, на славослів’ї (ранкова молитва); *Magnificat* (Лк. 1:46-55), кант Діви Марії, на вечірні (вечірня молитва); і *Nunc dimittis* (Лк. 2:29-32), кант Симеона, на *compline* (нічна молитва). У Книзі спільних молитов Англійської Церкви слово “кант” застосовується лише до бенедиктинських піснеспівів, але на практиці цей термін прийнятий для псалмів і гімнів, які використовуються щодня під час ранкової та вечірньої молитви [14, 5].

Існує низка інших текстів, що не походять з Біблії, але також зазвичай вважаються кантами; до них належить Апостольський символ віри і “*Te Deum laudamus*” (більш популярна назва “*Te Deum*”), який від 1549 р. є одним з піснеспівів ранкової молитви в англійській церковній музиці. Термін “канти” іноді використовують як скорочення від “*Canticum viciorum*” (“Пісня пісень”), альтернативної назви “Пісні над піснями Соломона”, уривки з якої часто використовували при написанні мотетів [9, 14].

У середині XVII ст. фіксуємо зацікавлення монастирськими нотними збірниками – партитурами – з боку шляхетської еліти. Літопис Супрасльського монастиря під датою 24 квітня 1654 р. повідомляє, що великий гетьман литовський князь Януш Радзивілл, перебуваючи в Супраслі, позичив дві книги для читання. Це був якийсь літопис (мабуть, Литовсько-Руський) і хорова книга під назвою “Ярмолой”. Рукописи передано Янушеві Радзивілли з реверсом, спеціально підготовленим для цієї нагоди, що мав вказану дату [10, 617].

Це була вишукана і складна для виконання музика. Вона могла супроводжувати співом великі урочистості і також з'являлася під час богослужінь. Представлення духовних співів у версії Дисканта зайняло б чимало часу й вимагало б добре підготовлених співаків [7]. Супрасльський дискант – важлива пам'ятка в історії музичної культури Супрасльського василіянського монастиря. Він був присвячений цій спільноті, про що свідчить його назва. Можливо, він створений у Супраслі, або замовлений професійному музикантові, який міг написати твір такого характеру. Вишуканість і музичний рівень, який представляє Дискант, свідчать, що в Супраслі в середині XVI ст., ймовірно, діяв хор, який демонстрував високий рівень, оскільки міг виконати таку музику. Ретельне вивчення цього рукопису вимагає подальших, детальніших досліджень [7].

Супрасльські канти (партесні багатоголосні твори) кінця XVII ст. в яких розкривається яскрава й досі маловідома сторінка церковно-музичної історії Супрасльського Благовіщенського монастиря у період його активної життєдіяльності під омофором Василянського чину. Супрасльський монастир був одним із найбільших духовних центрів на землях Польсько-Литовської держави, де успішно розвивався церковний спів [7].

Розглянемо детальніше Супрасльський кант “Восиявий во Єгипті” [7, 43–62]. Його початкові проведення яскраво втілюють низхідні тетра хорди певного характеру: мужнього дорійського; оплакувального лідійського та екстатичного фрігійського. Дорійським етичним ладом e-d-c-h на слово “Єгипті” починається виконання першої фрази дискантом першим. Одночасне проведення паралельними ходами дискантом першим та другим двох протилежних за характером тетра хордів мужнього дорійського h-a-g-fis та оплакувального лідійського c-h-a-g реалізує катарсистичне вивільнення, що переходить у фрігійський екстатичний лад d-c-h-a альтової партії одночасно з дорійським h-a-g-fis ладом. Альти перший та другий розгортають мелодичну лінію четвертого проведення на слово “Єгипті”: дорійський лад a-g-f-e; лідійський лад f-e-d-c; фрігійський лад g-f-e-d; дорійський лад e-d-c-h. Важливо зауважити, що етичні низхідні лади у цьому довгому канті розспівуються на слово-символ “Єгипті” високими голосами, що розвивають мелодичну канву. Баси у другому та третьому проведенні на слова “Єгипті” відзначаються стрибками. Ці інтервальні зіставлення басових ходів вказують на певні стихії піфагорійського звукоряду, а саме, початкова фраза “восиявий во Єгипті” охоплює всі чотири стихії. Унісон, що символізує стихію вогню та переходить у чисту кварту – стихію повітря, далі трансформується у чисту квінту, якій притаманна стихія води та розв'язується в октавну стихію

землі [7, 43]. У продовженні розробкової частини “просвіщеніє істини отгнал еси лжи тьму” лідійський етичний лад b-a-g-f переходить у катарсистичну розв'язку “ідоли бо его, Спасе нетерпяще Твоея, крѣпости, падоша” [7, 44]. Стихія землі, що вказує на октавний стрибок у басовій партії “отгнал еси лжи тьму” трансформується у стихію повітря “лжи тьму” квартовий стрибок та продовжує переходити у сихію води, якій відповідає квінта “падоша” [7, 45].

Одночасне зіставлення дорійського етичного ладу e-d-c-h та лідійського етичного ладу c-h-a-g на слова “Богородице” [7, 46] переходить у катарсистичну розв'язку “сих же ізбавльшиися вопіяху”, в той час коли басові ходи піфагорійські стихії повітря (ч. 4), що трансформуються у стихію води (ч. 5) на слова “Богородице” та октавною стихією землі підкреслює кадансовий зворот. Сукупність всіх цих співзвуч втілює принцип перехресної рівноваги, а саме пару щільних стихій вода-земля, які зустрічаються упродовж усього твору. Басове проведення “радуйся, ісправленіє чоловіком, вопіяху” [7, 47] реалізує нижній висхідний розділений тетра хорд h-c2-d-e, що вказує на стихію вогню. Тут можемо констатувати послідовність стихій відповідно до інтервалів, а саме, кварта – стихія повітря переходить у квінту – стихію води, яка, зі свого боку, замикає коло послідовностей октавою, що відповідає стихії землі. Екстатичний фрігійський етичний лад g-f-e-d [7, 48] акцентує слово-символ “Богородице” в альтовій партії та переходить у стихію води, на що вказує інтервал чистої квінти у басовому викладі. Варто зауважити, що початкова фраза “радуйся, прелести державу поправшая” [7, 49], що виконується дискантами, акцентує на чисту кварту h-e, що символізує стихію повітря та розвиває наступну фразу “вопіяху, вопіяху ко Богородице” з'єднаним висхідним тетра хордом h-c2-d-e, якому відповідає стихія вогню і завершується низхідним етичним лідійським ладом f-e-d-c. Отже, бачимо яскраво виражену пару нещільних стихій вогню та повітря, які об'єднані між собою єдиним задумом.

Низхідним стрибком чистої квінти e-a розпочинається супрасльський кант “Хотящу Симеону” [7, 3], що вказує на стихію води за “Досконалою незмінною піфагорійською системою звукоряду”. Розгортання мелодичної канви продовжується стихією вогню h-c2-d-e, на що вказує з'єднаний висхідний тетра хорд, якому передують додатковий тон a (прослаба – номенос) та впадає у екстатичний низхідний фрігійський етичний лад d-c-h-a. Цікавими секвенційними мелодичними ходами змальована басова партія “Преставитися прелеснаго, прелеснаго”, перед яким фігурує висхідний стрибок квінти, що втілює піфагорійську стихію повітря. Постійне чергування стихії води та стихії повітря (f-c; f-b;

a-d; d-g) приводить до висхідного тетраходу у верхніх голосах за піфагорійською системою звукоряду, що виражає стихію вогню (h-c2-d-e) “тім же удивися”, утворюючи при цьому пару нещільних стихій вогню та повітря. Далі музична фраза розгортається висхідною мелодичною канвою “твоєї неізреченної” і переходить у катарсичний сплеск оплакувального лідійського етичного ладу на слова “мудрости зовий аилуя” [7, 65].

Розкриваючи музично-словесний образ канта “Новую показа твар” [7, 66], спостерігаємо наявність за піфагорійською системою звукоряду стихії вогню h-c2-d-e “безсіменія прозяб” у викладі високих дискантових голосів, що завершують фразу “яко же нетлінна” екстатичним фрігійським етичним ладом. Низхідні та висхідні срибки чистої квінти (g-c, c-g) уособлюють стихію води та перетікають у лідійський етичний лад b-a-g-f “вопіюше”. Об’єднуючи ці дві різні пари стихій, які не становлять однорідної пари (щільних або нещільних стихій), зливаються з оплакувальним етичним лідійським ладом, створюючи ефект катарсичного вивільнення.

Висновки. У статті показано, що у давніх супрасльських кантах простежуються окремі структурні особливості, які пов’язані з певною ладовою системою, що використовували античні музичні теоретики, а саме, Платон, Аристотель та Піфагор. У цих творах виявлено наявність етичних ладів, які проявляють себе через катарсис, а також переплетення щільних та нещільних стихій за “Досконалою, незмінною системою піфагорійського звукоряду”. У супрасльському канті “Восиявий во Єгипті” початкові проведення яскраво втілюють низхідні тетраходи певного характеру: мужнього дорійського; оплакувального лідійського та екстатичного фрігійського. Етичні низхідні лади у цьому довгому канті розспівуються на слово-символ “Єгипті” високими голосами, розвиваючи мелодичну канву. Інтервальні зіставлення басових ходів вказують на певні стихії піфагорійського звукоряду, а саме, початкова фраза “восиявий во Єгипті” охоплює всі чотири стихії. Унісон, що символізує стихію вогню та переходить у чисту кварту – стихію повітря, далі трансформується у чисту квінту, якій притаманна стихія води та розв’язується в октаву стихію землі. Акцентовано, що у супрасльському канті “Хотящу Симеону” розгортання мелодичної канви продовжується стихією вогню h-c2-d-e, на що вказує з’єднаний висхідний тетраход, якому передує додатковий тон “a” (просламба – номенос) та впадає у екстатичний низхідний фрігійський етичний лад d-c-h-a. Виявлено цікаві секвенційні мелодичні ходи, які змальовані у басовій партії “Преставитися прелеснаго, прелеснаго”, перед яким фігурує висхідний стрибок кварта, що втілює піфагорійську стихію повітря. Виділено постійне чергування стихії води та стихії

повітря (f-c; f-b; a-d; d-g), яке приводить до висхідного тетраходу у верхніх голосах за піфагорійською системою звукоряду, що виражає стихію вогню (h-c2-d-e) “тім же удивися”, утворюючи при цьому пару нещільних стихій вогню та повітря. З’ясовано, що у супрасльському канті “Новую показа твар” наявність стихії вогню h-c2-d-e “безсіменія прозяб” за піфагорійською системою звукоряду викладена високими дискантовими голосами, що завершують фразу “яко же нетлінна” екстатичним фрігійським етичним ладом. Об’єднуючи ці дві різні пари стихій, які не становлять однорідної пари (щільних або нещільних стихій), зливаються з оплакувальним етичним лідійським ладом, викликаючи ефект катарсичного вивільнення. На основі дослідження музично-словесного тексту давніх супрасльських кантів зроблено висновок, що метод аналізу музичних форм є перспективним засобом до осмислення виховної та психологічної функції давньої духовної музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Куровська І. Жанрова атрибуція канту як духовно-го піснеспіву на прикладі кантів Дмитра Туптала. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 32. С. 59–68. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp2011328>
2. Маласпіна В. Канти, псалми, духовні пісні – жанри нелітургійної духовної музики. *Волинський Благовісник*. 2018. № 6. С. 219–230.
3. Маценко П. Українські канти. Канада: Вінніпег. 1981. Ч. 43. 24 с.
4. Поцелуйко А. Українські народні календарно-обрядові пісні як значущий елемент національної культурної ідентичності. *Психологічні виміри культури, економіки, управління*. 2024. Вип. 26. С. 163–171.
5. Поцелуйко А. Особливості музичного етосу моногослоної Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. С. 68–73.
6. Поцелуйко А. Цикл пасхальних піснеспівів Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття в контексті античних вчень про етос і катарсис. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 2. С. 45–50.
7. Ясіновський Ю., Шуміліна О. Супрасльські канти кінця XVII століття – пам’ятка василіянської церковної музики: у 3-х т., 2-х кн. т. 2: Шестиголосі партитури: реконструкція; т. 3: Дослідження; кн. 2. *Історія української музики: джерела*, вип. 29; Серія “Київське християнство”, т. 27, кн. 2). Львів: УКУ, 2022. 984 с.
8. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. *Історія української музики*. Львів, 1996. Вип. 2. С. 571–572.
9. Crimella M. Kantyki w ewangelii dzieciństwa według świętego Łukasza. *Wrocławski Przegląd Teologiczny*. 2023. 30 (2). P. 7–29. DOI: <https://doi.org/10.34839/wpt.2022.30.2.7-29>
10. Dobrowolska M. Materiały do historii kultury muzycznej klasztoru Bazylianów w Supraślu. *Śladami unii brzeskiej / red. R. Dobrowolski, M. Zemło. Acta collegii suprasliensis*, X. Lublin – Supraśl, 2010. pp. 617–618.

11. Dobrowolski R. Konfesyjne zmiany klasztoru supraskiego na przełomie XVI/XVII w. – ludzie, kulisy, wydarzenia i ich następstwa. *Dzieje opactwa supraskiego* / red. R. Dobrowolski, M. Zemło. Rzym – Lublin – Mińsk, 2015. pp. 75–105.

12. Ford A. Catharsis: The Power of Music in Aristotle's Politics. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. 2004. pp. 309–336. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199242399.003.0012>

13. Freeman J. Theologizing Gender in the Rothschild Canticles. *Music and the Muses*. 2012. Vol. 48. № 2. pp. 68–93.

14. Meek Th. J. Canticles and the Tammuz Cult. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 1922. Vol. 39. № 1. pp. 1–14.

15. Wellesz E. A history of byzantine music and hymnography. *Clarendon Press*. 1961. pp. 198–204.

REFERENCES

1. Kurovska, I. (2011). Zhanrova atrybutsiya kantu yak dukhovnoho pisnespivu na prykladi kanti Dmytra Tuptala [Genre attribution of canto as spiritual song-singing on the example of Dmytro Tuptal's canto]. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*. Vol. 32. pp. 59–68. [in Ukrainian].

2. Malaspina, V. (2018). Kanty, psalmy, dukhovni pisni – zhanry neliturihnoyi dukhovnoyi muzyky [Cantos, psalms, spiritual songs – genres of non-liturgical spiritual music]. *Volyn Herald*. No. 6. pp. 219–230. [in Ukrainian].

3. Matsenko, P. (1981). Ukrayinski kanty [Ukrainian cants]. *Kanada*, Vol. 43. 24 p. [in Ukrainian].

4. Potseluyko, A. (2024). Ukrayinski narodni kalendarny obryadovi pisni yak znachushchyy element natsionalnoyi kulturnoyi identychnosti [Ukrainian folk calendar-ritual songs as a significant element of national cultural identity]. *Psychological dimensions of culture, economy, management*. Vol. 26. pp. 163–171. [in Ukrainian].

5. Potseluyko, A. (2023). Osoblyvosti muzychnoho etosu monoholosnoyi Liturhiyi Yoana Zlatoustoho z Peremyshlskoho rukopysu sereyny XVII stolittya [Peculiarities of the musical ethos of the monophonic Liturgy of John Chrysostom from the Przemyśl manuscript of the mid-17th century]. *Fine Art and Culture Studies*. No. 1. pp. 68–73. [in Ukrainian].

6. Potseluyko, A. (2023). Tsykl paskhalnykh pisnespiviv Liturhiyi Yoana Zlatoustoho z Peremyshlskoho rukopysu sereyny XVII stolittya v konteksti antychnykh vchen pro etos i katarsys [The cycle of Easter hymns of the Liturgy of John Chrysostom from the mid-17th century Przemyśl manuscript in the context of ancient teachings on ethos and

catharsis]. *Fine Art and Culture Studies*. No. 2. pp. 45–50. [in Ukrainian].

7. Yasinovskyi, Yu. & Shumilina, O. (2022). Supraslski kanty kintsya XVII stolittya – pamyatka vasyliyanskoyi tserkovnoyi muzyky: u 3-kh t., 2-kh kn. t. 2: Shestyholosi partytury: rekonstruktsiya; t. 3: Doslidzhennya; kn. 2. (Istoriya ukrayinskoyi muzyky: dzherela, vyp. 29; Seriya “Kyyivske khrystyanstvo”, t. 27, kn. 2) [Supraslski canticles of the end of the 17th century – a monument of Basilian church music: in 3 volumes, 2 books. v. 2: Six-part scores: reconstruction; v. 3: Research; book 2]. Lviv, 984 p. [in Ukrainian].

8. Yasinovskyi, Yu. (1996). Ukrayinski ta biloruski notolinyi Irmoloyi 16–18 stolit: Kataloh i kodykologichno-paleohrafichne doslidzhennya [Ukrainian and Belarusian notolinyi Irmoloi of the 16th–18th centuries: Catalog and codicological-paleographic research]. *History of Ukrainian music*. Vol. 2. Lviv, pp. 571–572. [in Ukrainian].

9. Crimella, M. (2023). Kanty w ewangelii dzieciństwa według świętego Łukasza [Cantos in the Gospel from the childhood of St. Luke]. *Wrocławski Przegląd Teologiczny*. 30(2). pp. 7–29. DOI: <https://doi.org/10.34839/wpt.2022.30.2.7-29> [in Polish].

10. Dobrowolska, M. (2010). Materiały do historii kultury muzycznej klasztoru Bazylianów w Supraslu Śladami unii brzeskiej [Materials for the history of musical culture of the Basilian monastery in Suprasl. In the footsteps of the Union of Brest]. (Ed.). R. Dobrowolski, M. Zemło. *Acta collegii suprasliensis, X*. Lublin – Suprasl, pp. 617–618. [in Polish].

11. Dobrowolski, R. (2015). Konfesyjne zmiany klasztoru supraskiego na przełomie XVI/XVII w. – ludzie, kulisy, wydarzenia i ich następstwa [Confessional changes of the Suprasl monastery at the turn of the XVI–XVII centuries – people, prerequisites, events and their consequences]. *Dzieje opactwa supraskiego*. (Ed.). R. Dobrowolski, M. Zemło. Rzym – Lublin – Mińsk, pp. 75–105. [in Polish].

12. Ford, A. (2004). Catharsis: The Power of Music in Aristotle's Politics. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. pp. 309–336. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199242399.003.0012> [in English].

13. Freeman, J. (2012). Theologizing Gender in the Rothschild Canticles. *Music and the Muses*. Vol. 48. No. 2. pp. 68–93. [in English].

14. Meek, Th. J. (1922). Canticles and the Tammuz Cult. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, Vol. 39. No. 1. pp. 1–14. [in English].

15. Wellesz, E. (1961). A history of byzantine music and hymnography. *Clarendon Press*. pp. 198–204. [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.05.2024



“Творіння інтелекту переживають шумну суєту поколінь і на протязі століть зігрівають світ теплом і світлом”.

Альберт Ейнштейн
один з найвизначніших фізиків ХХ століття

