

БОГОСЛУЖБОВІ ЖАНРИ В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА АНАЛІТИЧНІ ПРОЄКЦІЇ

УДК 783.26:271.4(438+477)«16/17»
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318634

Зосім О. Л.

Зосім Ольга Леонідівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>

olgazosim70@gmail.com

© Зосім О. Л., 2024

ЛОРЕТАНСЬКА ЛІТАНІЯ У СХІДНОХРИСТІЯНСЬКІЙ ЦЕРКОВНІЙ ПРАКТИЦІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ: ТЕОЛОГІЧНИЙ, ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ТА МУЗИКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

У статті охарактеризовано специфіку рецепції літанії як богослужбового жанру в церковній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої XVII–XVIII століть, розкрито особливості перекладів латинського тексту літанії церковнослов'янською мовою, визначено підходи до його музичної інтерпретації. Завдяки комплексному дослідженню Лоретанської літанії у літургійній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої виокремлено та охарактеризовано дві версії її перекладу, перший з яких зафіксовано у партесних рукописах кінця XVII століття у супрасльському церковному осередку, другий — у друкованому почаївському Молитвослові 1793 року. Встановлено, що тексти перекладів мають суттєві відмінності, однак відзначені спільністю підходів у процесі адаптації латинської гімнографії до літургійних практик Унійної Церкви. Окреслено специфіку музичних інтерпретацій Лоретанської літанії унійними композиторами в контексті розвитку європейської церковної музики барокової доби. Охарактеризовано дві партесні літанії кінця XVII століття із рукописного зібрання Супрасльського монастиря. У музиці обох творів відбито актуальні тренди європейської сакральної музичної творчості, а також враховано досвід написання літаній, які в силу специфіки тексту потребували особливого підходу у вибудові музичної драматургії. Композитори орієнтуються на регіональні літургійні традиції, на що вказують тексти перекладів літанії, та пропонують власні музичні рішення, відмінні від тогочасних римо-католицьких зразків. Літанія Томи Шеверовського відноситься до лірично-афектованої образної сфери, характерної для мінорних творів барокової доби. Вона відзначається стрункістю форми, яку цементує музична фраза-рефрен, що має додаткове семантичне навантаження (янгольський спів) завдяки звучанню у партії дискантів. У Літанії анонімного автора, що репрезентує інший тип образності — піднесено-урочистий, важливу роль у музичній драматургії відіграють характер музичного матеріалу та повторність як засіб формотворення. Особливістю його літанії є звернення до музичної ри-

торики, яка в цілому не характерно для цього жанру. Зауважено, що партесні літанії доцільно виконувати в супроводі музичних інструментів відповідно до богослужбової практики Унійної Церкви XVII–XVIII століть.

Ключові слова: музичне мистецтво XVII–XVIII століть, римо-католицька та унійна музичні традиції, Лоретанська літанія, теологія в музиці, переклад сакральних текстів, вокально-хорова композиція, музичний жанр.

Вступ. Системні наукові студії з історії Унійної Церкви в Україні розпочалися після набуття нашою державою Незалежності у 1991 році, коли було відновлено діяльність Греко-католицької Церкви, що була ліквідована радянською владою на Львівському церковному псевдособорі 1946 року. Українські мистецтвознавці, фахівці з образотворчого та музичного мистецтва, швидко долучилися до нового дослідницького напрямку. За більш ніж 30 років було зроблено значний поступ у вивченні історії, богослужбової практики та сакрального мистецтва Унійної Церкви, проте далеко не усі сфери її діяльності та мистецькі здобутки на сьогодні вивчені однаково повно. У 2011 році вийшла знакова стаття І. Ісіченка «Василіанське бароко» [Ісіченко, 2011], яка стала дороговказом для дослідження унійної музично-літургічної традиції як окремої, самодостатньої, унікальної, а, головне, відмінної від православної. Однак хоча українські музикознавці неодноразово зверталися до музики Унійної Церкви, у їх роботах, за рідкими винятками, до кінця не подолано російський імперський наратив щодо чужості католицької традиції для українського церковного мистецтва. Доволі часто дослідники нівелюють в своїх роботах ці відмінності, прагнуть їх не помічати, тим самим створюючи схематизовану та вихолощену картину розвитку церковного мистецтва України, багатоконфесійність якого є визначальною рисою. Тому сьогодні важливо актуалізувати музичну спадщину унійних композиторів, підкреслити специфічні риси їх творів, а саме поєднання церковних традицій Східної та Західної Церкви. Особливо перспективним є вивчення жанрів, які були запозичені з римо-католицької церковної практики та адаптовані для вірян Унійної Церкви. У цьому контексті літанія є одним із найрепрезентативнішим з них, адже практика їх читання і співу в добу бароко набула поширення в Західній Європі, а потім доволі швидко була перейнята вірянами Унійної Церкви. Літанія, як і духовна пісня паралітургічного призначення, що була кодифікована у почаївському Богогласнику ченцями-василіанами, стала маркером унікальності унійної музичної традиції та мистецьким виявом василіанського бароко, яке має такий самий культуротворчий потенціал, як і козацьке.

Аналіз останніх досліджень. Тривалий час музична традиція Унійної Церкви доби бароко, що представлена, як і православна, значною кількістю партесних композицій, була абсолютно невідома не лише широкому загалу, а й науковцям, що спеціалізуються на давній сакральній музиці Східної Європи, що пояснюється імперською політикою царського режиму та намаганням повністю знищити навіть згадку про діяльність католиків східного обряду на теренах Російської імперії. Відкриття цілого шару високохудожньої музики унійних композиторів розпочалося лише у XXI столітті. Літанію Томи Шеверовського, одного із провідних унійних композиторів Речі Посполитої, було уведено в науковий обіг білоруською дослідницею І. Герасимовою [Герасимова, 2010], яка повернула його ім'я із забуття та здійснила розшифровку зазначеного твору. Однак оскільки літанія не була опублікована, вона не стала предметом дослідження українських науковців. Лише у 2022 році українсь-

ка вчена О. Шуміліна зробила важливий крок у напрямку вивчення партесної творчості унійної традиції, опублікувавши факсиміле та реконструйовані музичні тексти літаній Томи Шеверовського та анонімного автора, що увійшли до супрасльського зібрання кінця XVII століття [Супрасльські кантики, 2022]. Джерелознавчий аспект зазначених творів та їх історичний контекст ґрунтовно висвітлено в наукових статтях Р. Добровольського, Ю. Ясіновського, О. Шуміліної, Н. Морозової, Ю. Осінчука, розміщених у третьому томі цього видання, заклавши підвалини вивчення унійних партесних композицій на текст Лоретанської літанії. Українська традиція перекладів літанії, представлена в почаївському Молитвослові 1793 року [Молитвослов, 1793, арк. 440–441] та засвідчена в рукописних співаниках, має лише поодинокі згадки в науковій літературі, без будь-якого системного аналізу та висвітлення зв'язків із церковною практикою інших унійних осередків, зокрема супрасльською. Але якщо унійні літанії ще не ставали об'єктом окремих досліджень, то унійна музична традиція, передусім у її текстовій репрезентації, системно вивчається вже не одне десятиліття і має серйозні напрацювання в царині характеристики способів адаптації богослужбових текстів (М. Такала-Роценко [Takala-Roszczenko, 2013]) та духовних пісень (Д. Штерн [Stern, 2013]) католицької традиції в унійному середовищі. Усі зазначені роботи відзначаються комплексністю характеристики аналізованих творів, де висвітлено джерелознавчо-текстологічні, історико-культурні, філологічні, теологічні та, окрім розвідки Д. Штерна, музикознавчі аспекти у їх взаємозв'язках, що є необхідним при вивченні сакральних композицій, які репрезентують музичну традицію, що виникла на пограниччі двох християнських традицій — східної та західної. Саме такий підхід було використано у цьому дослідженні, адже унійна літанія, яка фактично вперше стає предметом вивчення як культурно-мистецький феномен, потребувала як у філологічно-теологічному і музикознавчому, так і історично-контекстному аспектах.

Мета статті — охарактеризувати специфіку рецепції літанії як богослужбового жанру в церковній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої XVII–XVIII століть, зокрема розкрити особливості перекладів латинського тексту літанії церковнослов'янською мовою та визначити підходи до його музичної інтерпретації.

Наукова новизна статті полягає у тому, що в результаті комплексного дослідження Лоретанської літанії у літургичній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої, було виокремлено та охарактеризовано дві версії її перекладу, перший з яких зафіксовано у партесних рукописах кінця XVII століття у супрасльському церковному осередку, другий — у друкованому почаївському Молитвослові 1793 року. Встановлено, що тексти перекладів мають суттєві відмінності, однак відзначені спільністю підходів у процесі адаптації латинської гімнографії до літургичних практик Унійної Церкви. Окреслено специфіку музичних інтерпретацій Лоретанської літанії унійними композиторами в контексті розвитку європейської церковної музики барокової доби.

Методологічним підґрунтям статті стали історико-культурний, аналітичний та компаративний методи, за допомогою яких було проаналізовано переклади латинського тексту Лоретанської літанії церковнослов'янською (з елементами книжної української) мовою партесних композицій із супрасльського зібрання кінця XVII століття, почаївського Молитвослова (1793) та лемківського рукописного співаника (1789 — після 1793), охарактеризовано музичний компонент партесних літаній Томи Шеверовського та анонімного автора.

Результати дослідження. Одним із популярних молебнів Римокатолицької Церкви є літанія, яка має східнохристиянську генезу і за формою близька до таких гімнографічних жанрів як акафіст та ектенія. Літанія до Богородиці

отримала назву Лоретанської (Litaniae Lauretanae) від італійського міста Лорето, богородичний санктуарій якого був одним із центрів паломництва християн з усієї Європи. Завдяки великій кількості людей, що відвідували святиню, Лоретанська літанія швидко поширилася в католицькому світі, а Папа Сікст V у 1587 році схвалив її як молитовну практику для усієї Католицької Церкви.

Текст літанії, що є доволі розлогим, має чітку структуру. Він розпочинається звертанням до усіх трьох Божих осіб із проханням про помилування, в основній частині йшли численні звертання до Богородиці із благанням про заступництво, завершувалася літанія проханням до Ісуса Христа про помилування. Структурною одиницею тексту літанії є речення, що складається із двох фраз, першою з яких є звертання, а друге — прохання-благання. В Лоретанській літанії це численні звертання до Богородиці у формі богословськи навантаженого і водночас поетичного епітета, який відсилає до біблійних текстів і церковної гімнографії, та прохання про її заступницьку молитву, що мала уніфікований текст (*ora pro nobis*).

Спів або читання літаній як популярної римо-католицької обрядової практики унаслідок латинізації Унійної Церкви були долучені до традиційних для східнохристиянської традиції богослужінь, про що неодноразово писали історики Церкви, наприклад, білоруська дослідниця С. Морозова [Марозава, 2001, с. 139]. Для цього здійснювалися їх переклади церковнослов'янською мовою. Проте донедавна відомості про ці практики були відомі лише з історичних джерел, тоді як самі літанії залишалися terra incognita для науковців та широкого загалу. Український слухач уперше мав можливість ознайомитися з Літанією Томи Шеверовського завдяки вже згаданій публікації І. Герасимової [Герасимова, 2010] та запису цього твору львівським колективом «A cappella Leopoldis» на диску «З творчої спадщини віленської школи» (2015). У 2022 році українська науковиця О. Шуміліна опублікувала не одну, а дві шестиголосні партесні літанії. Обидва твори записані в одному рукописі, що походив із Супрасльського монастиря. Під № 33 у рукописному зібранні знаходиться *Літанія se sola ut дьшкантова* анонімного автора, під № 48 — *Літанія de la sol re альтова* Т. Шеверовського. Попри музичні відмінності, які будуть охарактеризовані далі, обидві композиції належать до одного церковного осередка, про що свідчить не лише їх розміщення в одному рукописі, а й переклади текстів, порівняльний аналіз яких показав, що вони не є тотожними, однак мають більше спільного, ніж відмінного, що вказує на єдине джерело. Обидва церковнослов'янські тексти літанії доцільно окреслити як варіанти одного базового перекладу, який ми визначаємо як супрасльський. Гіпотеза про базовий переклад¹ є найбільш ймовірною, оскільки обидва тексти, покладені в основу партесних композицій, є рукописними, а тому можуть містити помилки або розбіжності.

Другий переклад Лоретанської літанії з'являється на сто років пізніше, його було надруковано як додаток до Молитвослова, що вийшов у Почаєві у 1793 році. Цей текст вже має апробацію церковної влади, а порівняльний аналіз засвідчив доволі суттєві відмінності від супрасльської версії, хоча принципи перекладу залишилися незмінними, а частина тексту є повністю тотожною. Останнє можна пояснити не впливом, а відсутністю можливості перекласти той чи інший епітет якимось інакше,

¹ В цьому випадку не йдеться про друкований або хоча б уніфікований переклад тексту літанії, адже на час написання обох творів, який припадає на кінець XVII століття, латинізація літургії Унійної Церкви хоча й активно йшла, однак не була закріплена відповідними церковними постановами та документами, а нові богослужбові тексти не були уніфіковані.

адже переклад літанії багато в чому спирався на лексику та образність Св. Письма та церковної гімнографії, а тому його автори часто використовували усталені фразеологізми. Другий переклад ми визначимо як почаївський. Значимість почаївської версії та її популярність засвідчив лемківський рукописний співаник, у науковій літературі відомий як Богогласник Іоанна Олесницького. Він був переписаний у с. Перунка Грибівського повіту Королівства Галичини та Лодомерії¹. Час, коли було розпочато упорядкування збірки, зазначено переписувачем (17 жовтня 1789 року), час завершення не вказано, але, безумовно, переписувач не міг закінчити роботу не раніше 1793 року, адже він містить переклад літанії, що вийшов друком у почаївському Молитвослові. Літанія з Богогласника Олесницького [Богогласник Іоанна Олесницького, 1789, арк. 89 зв. — 90 зв.] є варіантом почаївського тексту, який зазнав змін внаслідок напівусної форми трансляції. Попри уніфікований текст перекладу Лоретанської літанії та свідчення його поширення, зокрема в рукописній традиції, наразі невідомо жодного музичного твору, в якому його було б використано. Тому в музикознавчій частині статті розглядатимуться лише партесні композиції із супрасльського осередка.

Обидва переклади — супрасльський та почаївський — розглядалися в контексті регіональної римо-католицької традиції, для чого було проаналізовано польські переклади літанії XVII — початку XX століття з різних джерел. Серед них — публікація С. Гжибека, в якій наведено найдавніший польський переклад Лоретанської літанії, датований 1632 роком [Grzybek, 1951, с. 101–102], музичні твори церковних композиторів XVIII століття, що працювали на теренах Польщі, опубліковані у серії *Fontes Musicae in Polonia*², різного роду духовна література, зокрема *Historyja o Domku Loretańskim* [Historyja o Domku Loretańskim, 1855, с. 97–98], *Książeczka jubileuszowa na rok 1886* [Książeczka jubileuszowa, 1886, с. 16], *Maryja nieustajaca pomoc czyli Książka do nabozenstwa* [Maryja nieustajaca pomoc, 1905, с. 161–164] та ін., що засвідчили сталість текстів польських перекладів Лоретанської літанії у другій половині XIX — на початку XX століття. Аналіз трьохсотрічної перекладацької традиції дозволив простежити динаміку текстових змін у літанії в римо-католицьких церковних осередках, що дало можливість з'ясувати, наскільки вагомим був вплив римо-католицьких видань на унійні. Для спостережень над музичною складовою унійної літанії було проаналізовано численні зразки цього жанру, створені європейськими композиторами різних національних шкіл у XVI–XVIII століттях, що дозволило виявити особливості музичних інтерпретацій літанії в історичній динаміці та екстраполювати досвід європейських митців на церковно-музичну практику Унійної Церкви Речі Посполитої.

Розпочнемо характеристику Лоретанської літанії з унійних осередків з аналізу їх перекладів. Оскільки текст молебня є розлогим, наведемо як приклади лише кілька фрагментів, які є показовими щодо підходів перекладачів до сакрального тексту. Генеральною стратегією перекладацької діяльності представників Унійної Церкви, як засвідчили у своїх роботах М. Такала-Рощенко [Takala-Roszczenko, 2013] та

¹ Нині с. Перунка (Piórunka) знаходиться у гміні Криниця-Здруй Новосондецького повіту Малопольського воєводства.

² Antonius Swoboda (1709 — після 1746), *Lytaniae Lauretanae*; Amandus Ivanschiz (1727–1758), *Lytania[e] de Beata [Maria Virgine]*; Joseph Bolehovský (1743–1811), *Litaniae Lauretanae in g* та *Litaniae Lauretanae in D*; Jacek (Hyacinthus) Szczurowski (1716 (?) — після 1774), *Litaniae in C*; Joannes Possival (1664–1729), *Litaniae lauretanae Beatae Virginis sub titulo Consolatrix Afflictorum*.

Д. Штерн [Stern, 2013], стала орієнтація на східнохристиянську гімнографічну традицію. Перекладачі Лоретанської літанії прагнуть підкреслити єдність християнської традиції Заходу і Сходу, наповнюючи свої тексти церковнослов'янськими лексемами й епітетами, що апелюють до Св. Письма та східнохристиянської церковної гімнографії. Зупинимося на кількох фрагментах більш детально, зосереджуючись на теологічній і безпосередньо пов'язаній із ними філологічній та історико-культурній складових.

Епітет-звертання до Богородиці *Mater divinae gratiae* у супрасльській версії перекладено як *Мати обрдованная*, тоді у почаївському Молитвослові — *Мати Божія благодати* (варіант із рукописного співаника — *Мати Божья благодатная*), яка є близькою до польської версії *Matko laski bożej*, що лексично найточніше передає латинський оригінал. Перший варіант тяжіє до східнохристиянської церковної гімнографії, другий більш віддалений від неї та орієнтується на польсько-латинську традицію. При цьому східнохристиянські гімнографічні впливи є в обох версіях: у першому варіанті вони більш очевидні, у другому приховані під польсько-латинськими шатами. Епітет *обрдованная* (гр. *κεχαριτωμένη*, від *χαρά* — *радість, благодать*), що відсилає до євангельського тексту (Лк. 1:28), є аналогом латинського *gratia plena* (*благодатна*). Він є надзвичайно стійким у церковній гімнографії, а тому звертання перекладача до найбільш вживаної лексеми була не випадковою. Версія із рукописного співаника *Мати Божья благодатная* при зовнішній близькості до латинського (та польського) тексту завдяки зміні точного перекладу *Мати Божія благодати* з почаївського Молитвослова відсилає до варіанту *Мати обрдованная* більш раннього супрасльського, з яким його споріднює граматична форма. Отже, обидві церковнослов'янські версії є перекладами різного ступеня наближення до оригіналу і одночасно адаптаціями латинського тексту для українських вірян, для яких східнохристиянська церковна традиція була рідною. Таких прикладів у перекладах Лоретанської літанії є багато, зупинимося лише на кількох, найбільш цікавих та репрезентативних.

Показовим є переклад фрази *qui tollis peccata mundi*, де в усіх версіях використано церковнослов'янський відповідник — *вземляй грѣхи мїра*, що базується на тексті Св. Письма (Ів. 1:29). Ця подібність також є не випадковою, адже євангельська фраза увійшла до одного з найпопулярніших гімнографічних текстів як на християнському Сході, так і на Заході — *Слава во вишніх Богу*. Цікавою є версія із рукописного співаника, де при триразовому її повторі другий раз вона записана як *вземляй хрихи мїра*, унаочнюючи українську вимову церковнослов'янського тексту, що підтверджує напівусну трансляцію тексту літанії, подібно до духовних пісень, до яких вона долучена в цьому рукописі.

Не менш цікавим є переклад фрази *vas honorabile*. У сучасних літургічних виданнях вона звучить як *храме славний*, польському — *przubytek chwalebny*¹. Натомість латинське слово *vas* перекладається як *сосуд* або *посудина*, що ми бачимо в церковнослов'янських текстах обох партесних рукописів — *сосуде честный*. Означення *честный* цілком відповідає латинському слову *honorabile* (лат. *honor* — *честь*), що робить супрасльський переклад не лише адаптацією, а й перекладом в прямому значенні, на відміну від польського барокового варіанту *naczyńie roważne*, де лише перше слово відповідає латинському оригіналу. У почаївському Молитвослові використано рідко вживаний церковнослов'янїзм: фразу *vas honorabile* перекладено як *сосуде*

¹ Одне зі значень слова *przubytek* — сакральне місце.

велелѣпный (у рукописному співанику — *сосуде велелипный*). На церковнослов'янське слово *велелѣпный* (*гарний, чудовий*) ми натрапляємо в перекладах біблійних текстів, наприклад, у новозавітних апостольських посланнях (2 Петра 1:17), воно має грецькі (*μεγαλόπρεπος*) та латинські (*magnificus*) відповідники, які не повною мірою відповідають семантиці оригінального слова *honorabile*. Використанням близького, але не зовсім точного за значенням церковнослов'янізму, перекладач ймовірно прагнув надати тексту більшої урочистості.

Фраза *rosa mystica* в обох партесних творах має переклад *цвете духовный*, що також апелює до церковнослов'янської лексики. Показово, що польський переклад барокової доби *róžo duchowna* також використовує слово *духовный*, який не відповідає латинському оригіналу. У почаївському Молитвослові цю фразу перекладено як *рожо таинственная* (у рукописному співанику — *ружо тайственная*), яка, безумовно, є повним відповідником латинського тексту, при цьому в одній фразі поєднано полонізм (*рожо/ружо*) і церковнослов'янізм (*таинственная/тайственная*). Цей приклад доводить, що наявність в українських текстах полонізмів аж ніяк не свідчить про використання польських перекладів-посередників, навіть якщо вони й були відомі авторам, при перекладі з латинської мови, на відміну від духовних пісень. Також не варто забувати, що ті слова, які сьогодні ми вважаємо полонізмами, є типовими лексемами книжної української мови барокової доби, передусім на західних українських землях.

У перекладацькій практиці автори, наближаючи латинський текст до візантійської гімнографічної поезії, зазвичай ретельно підбирали лексеми, характерні для східнохристиянської церковної традиції. Так, фразу *Mater Christi* у версіях із партесних рукописів перекладено як *Мати Ісуса Христа*, відсилаючи до церковнослов'янської гімнографії. Ближчим до латинського оригіналу є почаївський друкований варіант *Мати Христова*, а в рукописному співанику цей епітет записано як *Мати Христусова*, що є полонізмом та точним відповідником, фактично кириличною транслітерацією, польського перекладу *Matko Chrystusowa*. Втім, як вже зазначалося вище, точна подібність аж ніяк не є свідченням калькування польської версії літанії, оскільки в друкованій (базовій) версії полонізм відсутній.

Відсиланням до східнохристиянської церковної традиції є звертання до Богородиці — *моли Бога о нас*, що повторюється після кожного епітета, яка в латинському оригіналі звучить як *ora pro nobis*. На відміну від партесних творів супрасльської традиції, у почаївському Молитвослові та рукописному співанику ця фраза точно відповідає латинському тексту — *молися за ны*, при цьому перекладач використовує церковнослов'янську форму займенника (*ны*) замість української (*нас*).

Як церковнослов'янізми виглядають фрази *Мати прелюбезная* та *Мати пречудная* з партесних рукописів, що є перекладами *Mater amabilis* і *Mater admirabilis*. Але якщо говорити точність перекладу, то в супрасльській версії вжито найвищий ступінь порівняння прикметників, на відміну від латинського оригіналу. Аналогічний підхід ми бачимо і в польському тексті, де ці фрази перекладено також за допомогою найвищого ступеня порівняння — *Matko najmiłsza* та *Matko przedziwna*. Вочевидь, для слов'янських мов, і не лише церковнослов'янської, для похвали Богородиці така граматична форма вважалася найбільш відповідною. Однак у перекладі з почаївського Молитвослова та рукописного співаника вжито звичайний ступінь порівняння — *Мати любимая* та *Мати чудная*, який ще раз засвідчив, що його було зроблено незалежно від польської версії літанії.

У наведених вище прикладах було підкреслено відмінності між супрасльською та почаївською (з варіантом із рукописного співаника) версіями. Наразі зосередимо увагу на відмінностях між текстами партесних композицій супрасльської традиції, бо, як вже зазначалося, між ними є різниця, хоча й не дуже велика. Наведемо кілька фрагментів, які різняться між собою та засвідчують їх незалежність, попри гіпотетичне єдине джерело.

Латинські епітети-звертання *Mater Creatoris* та *Mater Salvatoris* у Літанії Шеверовського перекладені як *Мату Создателя* і *(Мату) Избавителя*, в анонімному творі — *Сотворителя Мату* та *Откупителя Мату*. Звернімо увагу на польський переклад, де вони звучать як *Matko Stworzyciela* і *Matko Odkupiciela*. Як бачимо, текст із анонімного партесного концерту є калькою польської версії перекладу, де повторено її не лише філологічну, а й теологічну неточність: Христос є Спасителем (*Salvator*) і Відкупителем (*Redemptor*), однак ці поняття аж ніяк не є тотожними, особливо в богословському контексті¹. У тексті Літанії Шеверовського переклад відповідає латинському оригіналу. Тексти з почаївського Молитвослова і рукописного співаника, що мають переклад *Мату Создателя* і *Мату Спасителя*, також є теологічно вірними, відповідають латинському оригіналу і при цьому більш близькі, ніж супрасльські, до церковнослов'янської лексики. Отже, три з чотирьох українських текстів засвідчили важливість теологічної точності при перекладі, четвертий, вочевидь за інерцією, спирався на польську версію літанії. Зауважимо, що в музикознавчих працях далеко не завжди звертається увага на теологічні аспекти сакральних текстів, хоча саме це є надважливим для богослужбових піснеспівів, які передусім є засобом релігійної комунікації, а не мистецьким аретфактом. Безумовно, в текстах, апробованих церковною владою, теологічних помилок немає, однак неточності цілком можливі, особливо у перекладах слів чи фраз, значення яких є може різнитися, враховуючи культурний контекст.

Звернімо увагу ще на одну філологічну і почасти теологічну неточність, яка відноситься вже до церковнослов'янського, а не польського перекладу літанії. Епітети-звертання *consolatrix afflictorum* та *auxilium christianorum* в обох супрасльських версіях перекладено як *утѣшеніє озлобленным* та *помощнице вѣрным*. Щодо другого епітета, то тут, по-перше, є відсилання до пізніших версій польського перекладу, оскільки у тексті 1632 року ця фраза перекладається як *wspomożenie chrześcian*, тоді як у друках XIX–XX століть — *wspomożenie wiernych*. По-друге, перекладач невірно тлумачить слово *auxilium*, що має значення *допомога*, а не *помічниця*. Текст із почаївського Молитвослова та рукописного співаника подає версію *пособствіє хрїстіян*, яка є точним перекладом латинського тексту і одночасно апелює до церковнослов'янської лексики. Однак більшої уваги потребує перше звертання-епітет — *consolatrix afflictorum*, який має церковнослов'янську версію *утѣшеніє озлобленным*, що не відповідає латинському тексту, адже слово *afflictus* перекладається як *страждєнный* або *скорботный*. Неточний переклад змінює акценти, адже прирівнює людину скорботну із озлобленою. Натомість почаївська версія *утѣшеніє скорбных* є коректною не лише із філологічної, а й теологічної точки зору, вона точно передає зміст оригіналу і одночасно відсилає до традицій східнохристиянської церковної гімнографії.

Наведемо приклади перекладів, які відбиваються не лише регіональний, а загальноєвропейський контекст. Йдеться про звертання-епітет *Virgo praedicanda*, який

¹ Ця помилка в польському перекладі протрималася до середини XX століття, в сучасних виданнях її виправлено.

буквально перекладається *Діва, яка має бути проповідувана*. Саме таке тлумачення представлено на бароковій гравюрі Йозефа Себастьяна Клаубера (Joseph Sebastian Klauber, бл. 1700–1768): нагорі зображена Діва Марія, внизу — два проповідники, де перший з амвону проголошує її святість (зображення пояснюється біблійною фразою з книги Приповідок *beatissimam praedicaverunt* (букв. *проповідували найблаженнішу*¹) (Прип. 31: 28)), другий прославляє її як Богородицю (біля зображення знаходиться текст-коментар із Євангелія *beatus venter, qui Te portavit* (*блаженна утроба, що носила Тебе*) (Лк. 11:27)). Внизу розміщена фраза з книги Юдити *non recedat laus tua de ore hominum* (*нехай хвала твоя не відступить від уст людей*) (Юдт. 13: 25).

Приклад 1.

Барокова гравюра *Virgo praedicanda* Йозефа Себастьяна Клаубера



Це значення, зафіксоване в образотворчому мистецтві, не відображено як у барокових, так і сучасних перекладах європейськими мовами, в яких зміщено акцент із проповіді як дії на її зміст. У польському бароковому тексті ця фраза звучить як *Ranno wsławiona*, у церковнослов'янському з обох партесних рукописів — *Дѣво преславная*, у почаївському Молитвослові — *Дѣво возвеличенная* (у рукописному співанику вона відсутня). Тож в перекладах Унійної Церкви відбито загальноєвропейську практику тлумачення цього звертання-епітета, при цьому супрасльські версії спираються на польську традицію перекладу, почаївська є автономною.

¹ У книзі Приповідок йдеться про чеснотну жінку, і традиційно ця фраза перекладається українською і хвалять її (варіант і називають її щасливою). Другий переклад більш точно відображає синтаксичну будову латинської фрази, однак в ньому відсутня гра слів (*beata* — блаженна, *praedicare* — проповідувати), яка пізніше дала підстави тлумачити старозавітну фразу в богородичному контексті з акцентом на проповідь та вплинуло на семантику перекладу *Virgo praedicanda*.

На завершення філологічно-теологічного аналізу вкажемо на заключні фрази тексту Лоретанської літанії. Традиційно її останніми словами були *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, після чого могли читатися різні молитви до Богородиці. Європейські композитори, серед яких Орландо Лассо, Томас Луїс де Вікторія, Клаудіо Монтеверді, Марк-Антуан Шарпантьє, Ян Дісмас Зеленка, Франтішек Тума та багато інших, що зверталися до жанру літанії, завершували свої композиції саме цією фразою. Однак партесні композиції Томи Шеверовського та анонітного автора мають ще додатковий текст *Христе, вонми молитвы наша, Христе, призри на молитвы наша. Kyrie eleison, Христе eleison, Kyrie eleison*, який в інверсійному порядку повторює початкові рядки літанії. У найбільш ранньому польському перекладі 1632 року (відповідно до публікації С. Гжибека [Grzybek, 1951, с. 101–102]) повторюється лише звертання до Ісуса Христа (*Chryste uslysz nas, Chryste wysluchaj nas*), а у згадуваних польських виданнях 1855, 1886 та 1905 років тексти літаній завершуються дзеркальним повтором початкових фраз, що свідчить про сталу традицію, яка чітко простежується із середини XIX століття. У вокально-хорових композиціях XVIII століття, які були опубліковані у згадуваній серії *Fontes Musicae in Polonia* та відбивають регіональну церковну практику того часу, з шести творів лише два мають додатковий текст наприкінці: *Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison* в Літанії А. Іваншица, та *Kyrie, eleison* в ре-мажорній Літанії Й. Болеговського. У цьому контексті варто зазначити, що тексти літанії з почаївського Молитвослова 1793 року та рукописного співаника також мають повтор лише *Kyrie eleison. Христе eleison. Kyrie eleison* без *Христе вонми молитвы наша, Христе, призри на молитвы наша*, відповідно до польської практики XVIII століття. Тож якщо кінцеві фрази у польських та церковнослов'янських перекладах Лоретанської літанії у XVIII столітті збігаються, то у XVII столітті ми бачимо розбіжності, які засвідчують, що українська унійна традиція Речі Посполитої була відмінною від польської римо-католицької. У зв'язку з цим хотілося навести як приклад Літанію (Laetania, 1605) англійського композитора Вільяма Бьорда з його збірки *Gradualia ac cantiones sacrae* (Кн. 1, № 48), що має завершення *Christe audi nos. Christe exaudi nos. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison*. Цей текст у церковнослов'янському перекладі ми бачимо наприкінці обох партесних композицій. Отже, поява в літаніях Унійної Церкви саме такого завершення вказує на орієнтацію не лише на польську, а й інші римо-католицькі європейські традиції. Але хоча практика повторення наприкінці літанії початкових фраз, які утворюють текстову арку з елементами дзеркальності, існувала не лише на Сході Європи, а й на її Заході, її, безумовно, можна вважати однією зі специфічних рис літургічної традиції східноєвропейського регіону, бо саме там вона закріпилася і протрималася найдовше, що відбилося на музичній творчості композиторів Унійної Церкви.

Аналіз музичного компоненту літаній передбачає короткий екскурс до європейської музично-літургічної практики, оскільки цей жанр має західноєвропейське походження. Коротко зупинимось на музичних параметрах католицьких літаній пізньоренесансної та барокової доби. Перші європейські літанії передбачали найпростіше музичне рішення: одноголосне псалмодування кантором першої фрази (епітет-звертання до Богородиці) та багатоголосний виклад фрази-прохання про молитву. Подібну форму мали твори Орландо Лассо та Вільяма Бьорда. У цих композиціях записано лише вокальні партії, однак, найімовірніше, вони виконувалися під супровід органу або позитиву.

Паралельно розвивається інший, більш складний тип композиції, де багатоголосний виклад мав весь текст літанії. Такі твори були одночастинними, однак мали кілька контрастних розділів, музика яких, як правило, не повторювалися, наближа-

ючись до контрастно-зіставної форми. Ці композиції вже мали обов'язковий інструментальний супровід, який не завжди не записувався (Літанія Томаса Луїса де Вікторії), бо відповідно до тогочасної практики інструменти дублювали вокальні голоси, або мали фіксований запис лише *basso continuo* (Літанія Клаудіо Монтеверді). Зазвичай пізньоренесансні та ранньобарокові літанії були двохорними, що давало можливість створювати ефектні та вражаючі музичні композиції.

Композитори по-різному підходили до озвучення літанійного тексту. Нагадаємо, що його найменшою текстовою структурною одиницею є речення, яке складалося з двох фраз: звертання-епітета та прохання про заступницьку молитву. Після кожного звертання, багатство та розмаїття яких є родзинкою літанії, повторювалася фраза із проханням про молитву. Постійний повтор дробив текст літанії і одночасно робив його статичним, що безпосередньо впливало на музичну форму, яка ризикувала розпастися на велику кількість коротких епізодів, мало пов'язаних між собою. Втім, сакральний текст, особливо у постриденській добу, повинен був залишатися незмінним, і цього правила композитори пізньоренесансної та ранньобарокової доби дотримувалися. Однак якщо у псалмодичних літаніях це було можливо без особливих втрат у музичному плані, то у багатохорних композиціях у силу специфіки музики композитори не могли уникнути повторів окремих слів або фраз, при цьому послідовність тексту залишалася недоторканою — в ньому ми не знаходимо перестановок слів, скорочень тощо. Саме такі музичні рішення ми бачимо в творах де Вікторії та Монтеверді. Засобами подолання текстової одноманітності стали суто музичні елементи, передусім різноманітні типи контрасту. Втім, композиторських прийомів для об'єднання різнорідних музичних фрагментів було багато. Так, наприклад, Монтеверді в одному із розділів своєї літанії, не порушуючи структуру сакрального тексту, за допомогою накладання початку однієї фрази на кінець іншої створює ефект безперервності, тим самим долаючи статику та інерцію постійних текстових повторів.

У літаніях більш пізньої доби композитори не лише збільшують вагу її інструментальної складової, а й по-іншому підходять до озвучення тексту: вони поєднують у блок кілька епітетів-звертань, який завершують фразою-проханням про молитву, тим самим суттєво зменшуючи кількість їх повторів, що дробили музичну форму. Такою є, наприклад, літанія Шарпантьє, де автор озвучує 3–4 молитовних звернення до Богородиці, і лише після цього йде фраза-прохання про молитву, яка завдяки використанню поліфонічних прийомів іноді є доволі тривалою за часом звучання. Композитор у своєму творі збільшує вагу інструментальних епізодів, які додатково членують форму, відокремлюючи смислові частини тексту. Також варто відзначити, що у літаніях європейських авторів украй рідко використовувалися музично-риторичні фігури, оскільки її текст має високий ступінь узагальнення і не потребував додаткових ілюстративних елементів.

Серед музичних прийомів, характерних не лише для літаній, але широко в них використовуваних, назвемо чергування прозорого ансамблевого/сольного звучання та туттійного хорового багатоголосся. Особливу увагу звернемо на музичне рішення у співвідношенні двох частин базової структурної одиниці літанії — епітетів-звертань та прохань про молитву, оскільки тут є певна відмінність між творами західноєвропейських та східноєвропейських композиторів. Історично перший тип літанії базувався на контрасті-протиставленні між солістом-кантором, що виголошував епітет-звертання до Богородиці, та хором, який відповідав на нього проханням про молитву. У багатохорних літаніях європейські митці перенесли протиставлення на більш масштабні структурні одиниці, звучання яких у різних групах хору ставало рушієм

музичного розвитку. У партесних літаніях композитори в цілому наслідують принцип формотворення, апробований у багатохорних композиціях європейських авторів, однак зберігають ідею протиставлення епітетів-звертань та прохань про молитву, яка була в ранніх формах літанії. Висловимо гіпотезу, яку можна підтвердити або спростувати після знаходження більшої кількості зразків цього жанру, яких наразі лише два, що це є однією зі специфічних рис партесних літаній.

Автори церковнослов'янських літаній у своїх композиціях спиралися на досвід західноєвропейських митців, орієнтуючись на актуальний на кінець XVII століття її багатохорний різновид. Обидва твори є одночастинними і поділяються на контрастні епізоди відповідно до змісту тексту. Літанія Томи Шеверовського (1646 або 1647 – 1699) була створена ймовірно до 1693 року, оскільки твір було підписано ще його не чернечим ім'ям [Супрасльські кантики, 2022, с. 692–693]. У рукописі шестиголосний твір, написаний в тональності *d-moll*, має назву *Літанія de la sol re альтова*. Вона поділяється на шість доволі великих розділів, які розмежовуються за допомогою зміни метру з дводольного на тридольний. Винятком є перший розділ, в якому, на відміну від інших, немає метричної єдності, однак масштаби трьох його епізодів неспівмірні з наступними, а тому вони, попри зміну метру, утворюють єдине ціле. В усіх шести розділах композитор використовує різний тематичний матеріал, а тому форма твору має риси контрастно-зіставної та базується на принципах наскрізного розвитку. Попри розмаїття матеріалу літанії та практично повній відсутності музичних повторів, в тому числі у текстовій дзеркальній репризі, композиція є цілісною за рахунок своєрідного рефрену — мелодичної фрази із текстом *моли Бога о нас*, яка, попри постійні варіювання, зберігає свої мелодичні контури (див. нотні приклади 2–4; в усіх — партії першого і другого дисканта та другого баса).

Приклад 2.

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 33–35)

мо-ли Бо - га, мо-ли Бо-га о нас

мо-ли, мо - ли, мо - ли Бо-га о нас

Приклад 3.

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 45–48)

мо - ли Бо - га, мо - ли Бо-га о нас

мо - ли, мо - ли, мо - ли Бо-га о нас

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 143–145)

Відокремлення фрази *моли Бога о нас* від епітета-звертання, який їй передував, як вже зазначалося, є специфічною рисою партесних літаній. Однак тут композитор не просто виділяє її, а й наділяє додатковою семантикою: вона хоча й кілька разів звучить у всіх голосах, закріплена за партією дискантів, відсилаючи до образу янгольського співу. Відзначимо й обрану композитором фактуру, яка була дуже популярною в Україні в барокову добу, що традиційно визначається як кантова.

У літанії Шеверовського більшість епітетів-звертань, подібно до творів середньобарокової та пізньобарокової доби, об'єднані у блоки. Їх кількість у різних частинах літанії коливається від двох до восьми і поступово збільшується до кінця твору, завдяки чому форма літанії не розпадається. Подібно до західноєвропейських композиторів, Шеверовський не використовує риторичні фігури.

Літанія анонімного автора, яка в рукописні позначена як *Літанія se sol fa ut дишконтова*, не має встановленої дати написання, але, найімовірніше, вона була створена після композиції Шеверовського, що відбилося на її формі та деяких прийомах письма. Оскільки обидві літанії не датовані, теоретично можна було б говорити і про зворотній вплив, проте це твердження підтвердити або спростувати можна лише після ретельних джерелознавчо-текстологічних студій.

На відміну від твору Шеверовського, літанія анонімного автора написана в мажорі (C-dur) і належить до творів піднесено-урочистої образної сфери. Композитор враховує як загальноєвропейські (багатохорність, концертний стиль, одночасинна композиція з кількома розділами, які чергуються по принципу контрасту, поєднання епітетів-звертань у блоки), так і регіональні (дзеркальний повтор перших фраз літанії наприкінці твору, розділення між хоровими партіями епітета-звертання та прохання про молитву) традиції. Серед відмінних рис обох творів відзначимо збільшення ваги повторюваного музичного матеріалу, в тому числі початок і кінець літанії, які мають той самий не лише вербальний, а й музичний текст. Численні повтори цементують музичну форму, адже кількість змін метру з тридольного на дводольний у літанії анонімного автора є суттєво більшою, ніж у Шеверовського, а тому метричні зміни вже не слугують засобом розмежування розділів, яких тоді налічувалося б п'ятнадцять. Також твір об'єднує однотипність музичного матеріалу, в якому значне місце посідає рух по звуках тонічного тризвуку. Анонімний автор притримується принципу тембрового контрасту у протиставленні епітета-звертання та прохання про молитву, однак фраза *моли Бога о нас* вже не є тематично уніфікованою і не виконує формотворчу функцію рефрену, як це було в літанії Шеверовського, а є логічним у

музичному відношенні продовженням попередньої. Також вона вже не закріплена за дискантами, а тому відсилання до семантики янгольського співу відсутнє.

У літанії анонімного автора ми знаходимо доволі рідкісний випадок музичної риторики: композитор у т. 165 виділяє слово *прибъжище* (в оригінальному латинському тексті — *refugium*), використовуючи риторично фігуру *fuga, alio nempe sensu* (*фуга в іншому сенсі*), а саме рух шістнадцятками, що зображує біг. Втім, далі він майже точно повторює цю ж мелодичну фразу зі словом *утъшеніє* (т. 166–167), де-що нівелюючи риторичне навантаження попереднього слова. Зазначимо, що музичну риторику анонімним автором було використано не для посилення теологічного навантаження тексту, вона має більш декоративну функцію, урізноманітнюючи однотипність музичного матеріалу.

Відзначимо ще один цікавий момент: у фразі *зерцало справедливости* анонімний автор використовує такий самий квартовий хід, що й Шеверовський, однак за рахунок зміни лада ця подібність є майже непомітною (див. приклади 5, 6; у творі Шеверовського — партії першого і другого альтя та першого баса, у анонімного автора — першого дисканта і першого баса). Це, безумовно, свідчить про зв'язок між обома творами, який у постмодерну добу назвали б інтертекстуальним.

Приклад 5.

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 110–112)

зер-ца-ло прав-ды и ис-тин-ны

зер-ца-ло спра-вед-ли-во-сти

Приклад 6.

Фрагмент літанії анонімного автора (тт. 102–104)

зер-ца-ло спра-ве-дли-во-сти,

Звернімо увагу, що в останньому прикладі із шести голосів звучить лише два. Тому видається малоімовірним, що твір виконувався а *sarpella*, тож є усі підстави вважати, що літанія призначалася для виконання в супроводі органу або інструментальної капели.

Сьогодні український слухач має можливість ознайомитися з обома творами. Літанія Т. Шеверовського увійшла до вже згаданого альбому «З творчої спадщини

віленської школи» (2015) відомого львівського колективу «A cappella Leopoldis». Музиканти, попри інерцію української виконавської традиції партесних композицій, яка передбачала лише акапельний спів, обрали їх вокально-інструментальну інтерпретацію відповідно до літургічних та музичних традицій Римо-католицької, а потім й Унійної Церкви. Запис літанії анонімного автора увійшов до альбому «Супрасльські кантики» (2022), в якому хор Подляської опери та філармонії виконав низку творів із супрасльського зібрання партесних композицій. На жаль, усі вони, в тому числі літанія, звучать а саррелла, що не відповідало тогочасній унійній практиці літургічного співу.

Висновки та перспективи. Унаслідок латинізації східного обряду, що розпочалася ще у XVII столітті, у богослужбовій практиці Унійної Церкви з'являються піснеспіви, невластиві східнохристиянській церковній традиції, серед яких особливої популярності набула літанія до Богородиці (Лоретанська). Засвідчено існування щонайменше двох її перекладів церковнослов'янською мовою. Перший було створено в одному з унійних монастирських осередків Київської метрополії наприкінці XVII століття, ймовірно в Супраслі, а його текстові варіанти лягли в основу двох шестиголосних партесних композицій із зібрання Супрасльського монастиря, одна з яких належить відомому в той час композиторові Томі Шеверовському, інша написана автором, ім'я якого наразі не встановлено. Церковнослов'янський текст літанії в обох партесних композиціях, ймовірно, сягає корінням одного джерела, однак низка відмінностей вказує на існування його варіантів, які через відсутність кодифікації виникли у процесі побутування. Другий переклад вийшов друком у почаївському Молитвослові 1793 року, а пізніше розповсюджувався не лише через друковані видання, а й рукописи. Хорових композицій, створених на кодифікований та апробований церковною владою почаївський текст наразі не знайдено, а рукописний співа-ник кінця XVIII століття репрезентує парафіяльну практику невеликих міст і сіл, де літанії могли читатися або виконуватися псалмодійно. Тексти супрасльського та почаївського перекладів мають відмінності, іноді суттєві, що вказує на їх автономність, при цьому в обох незмінними залишилися перекладацькі принципи, а саме опора на церковнослов'янській переклад Св. Письма та східнохристиянську гімнографію, врахування, але не сліпе наслідування регіональних католицьких літургічних традицій Речі Посполитої.

У музиці обох партесних літаній відбито актуальні тренди європейської сакральної музичної творчості (концертний стиль, багатохорність, одночастинна композиція з кількома розділами, які чергуються за принципом контрасту), а також враховано досвід написання літаній, які в силу специфіки тексту потребували особливого підходу у вибудові музичної драматургії (поєднання епітетів-звертань у блоки, після яких йде прохання про молитву). Композитори орієнтуються на регіональні літургічні традиції, на що вказують тексти перекладів літанії (завершення твору дзеркальним повтором перших його фраз), та пропонують власні музичні рішення (фактурне відокремлення двох частин структурної одиниці літанії — епітета-звертання та прохання про молитву), відмінні від тогочасних римо-католицьких зразків.

Літанія Томи Шеверовського відноситься до лірично-афектованої образної сфери, характерної для мінорних творів барокової доби. Вона відзначається стрункістю форми, яку цементує фраза-рефрен *моли Бога о нас*, що має додаткове семантичне навантаження (янгольський спів) завдяки звучанню у партії дискантів. У Літанії анонімного автора, що репрезентує інший тип образності — піднесено-урочистий, важливу роль у музичній драматургії відіграють характер музичного матеріалу та

повторність як засіб формотворення. Особливістю його літанії є звернення до музичної риторики, яка в цілому не характерно для цього жанру.

Відповідно до богослужбової практики Унійної Церкви та естетичних засад музики бароко партесні композиції виконувалися в супроводі інструментів, що знайшло відображення у записі літанії Т. Шеверовського, що здійснив ансамбль «A cappella Leopolis». При інтерпретації літанія анонімного автора хор Подляської опери та філармонії обрав традиційну для партесної музики акапельну версію, яка не вповні відповідала традиціям виконання богослужбової музики Унійної Церкви в барокову добу.

Серед перспективних напрямів дослідження насамперед назвемо джерелознавчо-текстологічний, який передбачає знаходження й порівняння усіх церковнослов'янських перекладів Лоретанської літанії та їх публікацію із відзначенням текстових відмінностей та ґрунтовними філологічно-теологічними коментарями, а також пошук і подальшу публікацію музичних творів, написаних на основі почаївського перекладу літанії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богогласник Іоанна Олесницького. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. ХХХІІІ (ф. С. Маслова). № 52. 1789–1793. 90 арк.
2. Герасимова І. Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского. *Калогонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2010. Ч. 5. С. 56–66.
3. Ісіченко І. Василянське бароко. *Слово і Час*. 2011. № 1. С. 3–21.
4. Марозава С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839 гады). Гродна: ГрДУ, 2001. 352 с.
5. Молитвослов в немже чин часов церковных и прочих спасительных моленій. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1793. 441 арк.
6. Супрасльські кантики кінця XVII століття — пам'ятка василянської церковної музики: 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, 2022. 960 с. (Історія української музики: джерела, вип. 28; Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 1).
7. Супрасльські кантики кінця XVII століття — пам'ятка василянської церковної музики: у 3-х т., 2-х кн. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський; т. 2: Шестиголосі партитури: реконструкція; т. 3: Дослідження; кн. 2. Львів: Український католицький університет, 2022. 984 с. (Історія української музики: джерела, вип. 29; Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 2).
8. Amandus Ivanschiz (1727–1758). *Litania[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b)*; ed. Maciej Jochymczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 117 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XIX).
9. Antonius Swoboda (1709 — po 1746). *Dixit Dominus, Litaniae Lauretanae*; ed. Maciej Jochymczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 54 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVII).
10. Grzybek S. Powstanie i rozwój «Litanii do Najśw. Marii Panny». *Ruch Biblijny i Liturgiczny*. 1951. Т. 4. № 1–2. S. 97–108.

11. Historyja o Domku Loretańskim Matki Boskiej i o jego cudownem przeniesieniu: Z rękopisu Jana Przybylskiego z początku drugiej połowy 18go wieku do druku podana przez J. C. R. Bochnia: nakładem i drukiem Wawrzyńca Pisza, 1855. 100 s.

12. Hyacinthus Szczurowski (1716? — po 1774). *Caeli cives occurrere, Domine non sum dignus; Litaniae in C*; ed. Maciej Jochymczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018. 106 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/V).

13. Joannes Possival (1664–1729). *Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*; ed. Václav Kapsa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 52 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XV).

14. Joseph Bolehovský (1743–1811). *Litaniae Lauretanae in D, Regina caeli*; eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 126 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVIII).

15. Joseph Bolehovský (1743–1811). *Litaniae Lauretanae in g, Requiem in F*; ed. Marta Pielech. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 143 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVI).

16. Książeczka jubileuszowa na rok 1886. Zawiera Encyklikę Ojca św. o Jubileuszu i wszystkie nabożeństwa do dostąpienia odpustu jubileuszowego przepisane. Mikołów: drukiem i nakładem Karola Miarki, 1886. 36 s.

17. Marya nieustajaca pomoc czyli Książka do nabozenstwa z dodatkiem modlitw, litanij, piesni, stacyj, niesporów itd. Frydek: drukiem katol. wydawnictwa Franciszka Orła i Syna we Frydku, 1905. 479 s.

18. Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. S. 37–66.

19. Takala-Roszczenko M. The «Latin» within the «Greek»: the feast of the Holy Eucharist in the context of Ruthenian Eastern Rite liturgical evolution in the 16th–18th centuries. Joensuu: University of Eastern Finland, 2013. 288 p.

REFERENCES

1. *Bohohlasnyk Ioanna Olesnytskoho [Bohohlasnyk of Ioann Olesnytskyi]* (1789–1793). Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho [Manuscript Institute of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine]. F. XXXIII (Maslov), 52, 90 sh. [in old Ukrainian].

2. Gerasimova, I. (2010). *Zhyzn i tvorcestvo belorusskogo kompozitora Fomy Sheverovskogo [Life and work of Belarusian composer Foma Sheverovsky]*. In: *Καλοφωνια: Naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii [Καλοφωνια: Scientific collection on the history of church monody and hymnography]*, 5, pp. 56–66 [in Russian].

3. Isichenko, I. (2011). *Vasylianske baroko [On Basilian Baroque]*. In: *Slovo i Chas [Word and Time]*, 1, pp. 3–21 [in Ukrainian].

4. Marozava, S. V. (2001). *Uniiatskaia tsarkva u etnakulturnym razvitstsi Belarusi (1596–1839 hady) [The Union Church in the ethno-cultural development of Belarus (1596–1839)]*. Hrodna: HrDU, 352 p. [in Belarusian].

5. *Molytvoslov v nemzhe chyn chasov tserkovnykh i prochykh spasytelnykh molenii [A prayer book in which the order of the church hours and other saving prayers is included]* (1793). Pochaiv: Drukarnia Uspenskoho monastyrja, 441 sh. [in Church Slavonic, old Ukrainian].

6. The Suprasl Canticles of the End of the 17th Century — A Monument of Basilian Church Music: in 3 volumes, 2 books (2022). Reconstruction, selection of musical texts, and research by O. Shumilina; scholarly editing by Y. Yasinovskyy; volume 1, book 1: Facsimile of the Suprasl Canticles. Transcription of the score. Lviv: Ukrainian Catholic University, 960 p. (History of Ukrainian music: sources 28; «Kyivan Christianity» Series, vol. 27, book 1) [in Ukrainian, English, Polish, Belarusian].

7. The Supraśl Canticles of the End of the 17th Century — A Monument of Basilian Church Music: in 3 volumes, 2 books (2022). Reconstruction, selection of musical texts, and research by O. Shumilina; scholarly editing by Y. Yasinovskyy; volume 2: Parts for six voices: a Reconstruction; volume 3: Research; book 2. Lviv: Ukrainian Catholic University, 2022. 984 p. (History of Ukrainian music: sources 29; «Kyivan Christianity» Series, vol. 27, book 2) [in Ukrainian, English, Polish, Belarusian].

8. Amandus Ivanschiz (1727–1758). Litanie[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b); ed. Maciej Jochymczyk (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 117 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XIX). [in Polish, English, Latin].

9. Antonius Swoboda (1709 — po 1746). Dixit Dominus, Litanie Lauretane; ed. Maciej Jochymczyk (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 54 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVII). [in Polish, English, Latin].

10. Grzybek, S. (1951). Powstanie i rozwój «Litanii do Najśw. Marii Panny». In: *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 4, № 1–2, pp. 97–108 [in Polish].

11. Historyja o Domku Loretańskim Matki Boskiej i o jego cudownem przeniesieniu: Z rękopisu Jana Przybylskiego z początku drugiej połowy 18go wieku do druku podana przez J. C. R. (1855). Bochnia: nakładem i drukiem Wawrzyńca Pizsa, 100 p. [in Polish].

12. Hyacinthus Szczurowski (1716? — po 1774). Caeli cives occurrite, Domine non sum dignus; Litanie in C; ed. Maciej Jochymczyk (2018). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 106 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/V). [in Polish, English, Latin].

13. Joannes Possival (1664–1729). Litanie lauretane sub titulo Consolatrix afflictorum; ed. Václav Kapsa (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 52 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XV). [in Polish, English, Latin].

14. Joseph Bolehovský (1743–1811). Litanie Lauretane in D, Regina caeli; eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 126 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVIII). [in Polish, English, Latin].

15. Joseph Bolehovský (1743–1811). Litanie Lauretane in g, Requiem in F; ed. Marta Pielech (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 143 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVI). [in Polish, English, Latin].

16. Książeczka jubileuszowa na rok 1886. Zawiera Encyklikę Ojca św. o Jubileuszu i wszystkie nabożeństwa do dostąpienia odpustu jubileuszowego przepisane (1886). Mikołów: drukiem i nakładem Karola Miarki, 36 p. [in Polish].

17. Marya nieustajaca pomoc czyli Książka do nabozenstwa z dodatkiem modlitw, litanij, piesni, stacyj, niesporów itd (1905). Frydek: drukiem katol. wydawnictwa Franciszka Orła i Syna we Frydku, 479 p. [in Polish].

18. Stern, D. (2013). Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. In: *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, pp. 37–66 [in German].

19. Takala-Roszczenko, M. (2013). *The «Latin» within the «Greek»: the feast of the Holy Eucharist in the context of Ruthenian Eastern Rite liturgical evolution in the 16th–18th centuries*. Joensuu: University of Eastern Finland, 288 p. [in English].

OLGA ZOSIM

Zosim Olga — Dr. Habil. of Art Criticism, Professor, Professor at the National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>

olgazosim70@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318634

LORETAN LITANY IN THE EASTERN CHRISTIAN CHURCH PRACTICES OF THE 17TH–18TH CENTURIES: THEOLOGICAL, TEXTOLOGICAL AND MUSICOLOGICAL ASPECTS

Relevance of the study. For a long time, the musical tradition of the Uniate Church of the Baroque era, represented, like the Orthodox, by a significant number of partes compositions, was completely unknown not only to the general public, but also to scholars specializing in the ancient sacred music of Eastern Europe. Today, it is important to update the musical heritage of Uniate composers, to emphasize the specific features of their works, namely the combination of church traditions of the Eastern and Western Churches. Particularly promising is the study of genres that were borrowed from Roman Catholic church practice and adapted for the believers of the Uniate Church. In this context, litany is one of the most representative of them, because the practice of reading and singing them during the Baroque era became widespread in Western Europe, and then was quickly adopted by the believers of the Uniate Church. Litany, like a spiritual song of paraliturgical purpose, became a marker of the uniqueness of the Uniate musical tradition and an artistic manifestation of the Basilian Baroque, which has the same cultural-creative potential as the Cossack one.

The purpose of the article is to characterize the specifics of the perception of the litany as a liturgical genre in the church practice of the Uniate Church of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17th — 18th centuries, in particular to reveal the features of the translations of the Latin text of the litany into Church Slavonic and to determine the approaches to its musical interpretation.

The methodological basis of the article was the historical cultural, analytical and comparative methods, with the help of which the translations of the Latin text of the Loretan litany into Church Slavonic (with elements of old Ukrainian) of the partes compositions from the Suprasl collection of the late 17th century, the Pochaiv Prayer Book (1793) and the Lemky manuscript songbook (1789 — after 1793) were analyzed, the musical component of the partes litany of Tomasz Szwewerowski and an anonymous author was characterized.

The results and conclusions. As a result of the Latinization of the Eastern Rite, which began in the 17th century, chants that were not typical of the Eastern Christian church tradition appeared in the liturgical practice of the Uniate Church, among which the Litany to the Mother of God (Loretan) gained particular popularity. The existence of at least two of its translations in Church Slavonic is attested. The first was created in one of the Uniate monastic centers of the Kyiv metropolis at the end of the 17th century, probably in Suprasl, and its textual variants formed the basis for

two six-voice partes compositions from the collection of the Suprasl Monastery. The second translation was published in the Pochaiv Prayer Book of 1793, and was later distributed not only through printed publications, but also manuscripts. The texts of the Suprasl and Pochaiv translations differ, sometimes significantly, indicating their autonomy, while both have unchanged translation principles, namely reliance on the Church Slavonic translation of the Holy Scriptures and Eastern Christian hymnography, taking into account, but not blind imitation of the regional Catholic traditions of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The music of two partes litanies from the manuscript collection of the Supraśl Monastery reflects current trends in European sacred musical creativity, and also takes into account the experience of writing litanies, which, due to the specificity of the text, required a special approach to the construction of musical dramaturgy. The composers are guided by regional liturgical traditions, as indicated by the texts of the litany translations, and offer their own musical solutions that differ from the Roman Catholic models of that time. Tomasz Szewerowski's litany belongs to the lyrically affected figurative sphere, characteristic of minor works of the Baroque period. It is distinguished by the harmony of form, which is cemented by a musical phrase-refrain, which has an additional semantic load (angelic singing) due to the sound of the treble part. In the Litany of the anonymous author, who represents another type of imagery — sublime and solemn, an important role in musical dramaturgy is played by the nature of the musical material and repetition as a means of form-building. A special feature of his litany is an appeal to musical rhetoric, which is generally not characteristic of this genre. In accordance with the liturgical practice of the Uniate Church of the 17th — 18th centuries, partes litanies are appropriately performed accompanied by musical instruments.

Keywords: musical art of the 17th — 18th centuries, Roman Catholic and Uniate musical traditions, Loretan litany, theology in music, translation of sacred texts, vocal and choral composition, musical genre.