

Ольга Шуміліна (Львів)

## ПЕРЕМИСЬКІ ПАРТЕСИ

Українське партесне багатоголосся є однією з форм давнього церковного співу. Воно виникло на межі XVI–XVII століть на західноукраїнських землях, а згодом через мережу православних братств швидко поширилося по інших територіях, діставшись Києва. Пізніше, як репрезентант європейських культурно-мистецьких ініціатив, потрапило до Московської держави в контексті церковних реформ середини XVII століття. Цей спів успішно розвивався до середини XVIII століття, і в другій половині цього століття плавно перейшов у стиль раннього класицизму. У музикознавстві склався погляд на розвиток партесного співу як на суцільний загальноісторичний процес, що має певну динаміку еволюційних перетворень та усталений комплекс стильових ознак. Посеред широкого кола джерелознавчих, музично-історичних і теоретичних питань, пов'язаних з дослідженням української партесної спадщини, практично не висвітленим лишається питання партесної музики регіонального поширення в окремих осередках, місцевостях і ширших регіональних територіях.

Віднайдення, джерельне опрацювання та підготовка до друку західноукраїнських пам'яток партесного багатоголосся з Перемиської єпархії<sup>1</sup>, яка в XVII – першій половині XVIII століття входила до складу Руського воєводства Королівства Польського, не тільки вводить у науковий обіг значний обсяг маловідомих досі матеріалів, але й створює передумови для переосмислення шляхів розвитку цієї цілком нової мистецької культури на всьому українсько-білоруському культурному просторі. Територіальна єдність з однією з найбільших тогочасних європейських країн, плідні міжнародні контакти в ділянці музичної культури, в тому й у сфері церковної музики, сприяли поширенню на цій землі багатоголосого співу гармонічного типу вже у першій половині XVII століття та його подальшому розвитку в наступні часи. Найвищого рівня церковно-культурне життя Перемиської єпархії досягло за часів владцтва Винницьких – митрополита

---

<sup>1</sup> *Партесна музика Перемиської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII ст.* / упоряд. В. Пилипович, Ю. Ясіновський; іденти. уривків, реконструкція партитури, передмова О. Шуміліної. Перемишль: Товариство «Український Народний Дім» 2015, 258 с.

Антонія (1650–1679), єпископа Інокентія (1680–1700) та митрополита Юрія (1700–1713). Саме з цих часів походять відомі на сьогодні пам'ятки партесного багатоголосся з Надсяння, які вже привернули увагу дослідників<sup>2</sup>.

Таких рукописних джерел збереглося небагато, і більшість з них – лише в уривках. Свого часу вони побутували в різних містечках і селах Надсяння (Олешичі, Валява, Рушельшичі, Самбір, Корманичі та ін.), а нині зберігаються в різних бібліотеках та архівах (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького, Центральний державний історичний архів у Львові, Львівська національна бібліотека ім. Василя Стефаника, Бібліотека Народова у Варшаві<sup>3</sup>). Серед них:

- 1) повні та неповні комплекти голосових партій;
- 2) аркуші з окремими партіями.

Комплектні партії були виявлені в обкладинках рукописних літургійних книг, де вони використані як макулатура, тому їхні аркуші мають багато пошкоджень. Аркуші з окремими партіями виявлено в ірмологіонах і тріодях.

Подаємо перелік рукописних джерел багатоголосої партесної музики з Перемищини.

**Партесні твори з обкладинки міської книги Олешич.** 20 аркушів in 4° середини – третьої чверті XVII ст.<sup>4</sup> Пам'ятка зберігається в архіві Львівського ставропігійського братства (ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 2, од. зб. 1553) і містить:

1. Повний літургійний цикл для чотириголосого (?) хору: дискант – арк. 1–4 зв.; альт – арк. 15–17 зв., 20–20 зв.; тенор – арк. 13–14 зв., 18–19 зв.;

<sup>2</sup> Див.: М. Дециця. Невідомий рукопис партесних творів першої половини XVII ст. // *Архіви України* (1973/3), с. 66–68; його ж: Найдавніша пам'ятка партесних творів // *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів: В-во ЛБА 2002, с. 112–122; О. Шкурган. Українська пам'ятка партесних творів кінця XVII – початку XVIII століття з варшавського книгосховища // *Студії мистецтвознавчі* (2006/4), с. 7–15; В. Пилипович. Пам'ятки багатоголосої партесної музики з Перемиської єпархії (кінець XVII – початок XVIII століть) // *LAUDATIO: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів: Видавець Тарас Тетюк 2014, с. 38–39.

<sup>3</sup> Рукописи з Бібліотеки Народової у Варшаві до 1947 року були власністю бібліотеки Греко-католицької капітули в Перемишлі, що засвідчує їхнє походження з Перемиської єпархії.

<sup>4</sup> Філігрань *Голова бика*, подіб. до Каманін, Витвіцька № 1201 (1644 р.). У статті Мирослава Дециці «*Найдавніша пам'ятка партесних творів*», з посиланнями на твердження Ореста Мацюка, подається раніша дата – перша чверть XVII століття (див. с. 112).

без партії баса. Хорові партії названі в кіноварних заголовках на початку кожного поголосника: *Дышкант* (арк. 1), *Алтъ* (арк. 15), *Тенор* (арк. 13).

2. Три піснеспіви з літургії (*Свят Господь Саваоф, Тебе поем, И о встѣх и за вся*) і три концерти (*Возрадовася серце мое, Окаянную душу мою, Радуйся царице*) для чотириголосого (?) хору, арк. 5–12 зв.; збереглися по дві партії: *Свят Господ Саваоф, Тебе поем, Возрадовася серце мое* – перший і другий дискант; *Окаянную душу мою* – перший і другий альт; *Радуйся царице* – дискант і альт; *И о встѣх и за вся* – дискант і бас.

**Партесні твори з обкладинки Братської книги Валяви.** 12 аркушів in 4°, кінець XVII – початок XVIII ст.<sup>5</sup> Пам'ятка зберігається у Бібліотеці Народовій у Варшаві (IV 12049, старий шифр акс. 2027 b) і містить шість партесних композицій для шестиголосого хору: *Пастирская свѣриль бого-словія, Нинѣ сили небеснія, Вкусите и увидите, Благословлю Господа, Всяческая днесь радости, Слава во вишних Богу*. Склад голосів: дискант 1 – арк. 1–2 зв., дискант 2 – арк. 3–4 зв., альт – арк. 5–6 зв., тенор – арк. 7–8 зв., бас 1 – арк. 8–10 зв., бас 2 – арк. 11–12 зв.

#### **Хорові партії багатоголосих творів з літургійних рукописів:**

1. *Нині сили небесній, На рѣцѣ Вавилонстей*, партія альт; джерело – Тріюдь цвітна з Рушельчич (Бібліотека Народова, III 12008, старий шифр акс. 2768, арк. 1–1 зв.); остання чверть XVII ст.<sup>6</sup>

2. *Киріє елейсон, Иже не одержимую*, партія альт (?), уривки; джерело – Тріюдь цвітна з Макової (Бібліотека народова, III 11957, старий шифр акс. 2752); середина XVII ст.<sup>7</sup>

3. *Воскресенія день*, партія альт, без кінця; джерело – Ірмологіон з горішнього Надсяння, ймовірно з містечка Мриголод (Бібліотека Народова, I 12100, старий шифр акс. 2601, арк. 143).

4. *Херувимська пісня*, партія альт; джерело – Ірмологіон з Яворова (ЛНБ, НД 116, арк. 1–1 зв., 187–187 зв.).

5. *Херувимська пісня, Слава. Гласом моим*, партія альт; джерело – Ірмологіон із Самбора (НМЛ, F 604, арк. 86а–86а зв., 86б зв.).

6. *Хвалите Господа со небес* на три голоси, *Херувимська пісня*, партія дисканта; джерело – Ірмологіон з Корманич 1702 р. (НМЛ, F 271, арк. 171–171 зв.).

<sup>5</sup> Датування подається за публікацією: Оксана Шкурган. Українська пам'ятка партесних творів, с. 8.

<sup>6</sup> *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce: Katalog* / опрац. А. Naumow, А. Kaszlej, вид. 2-ге, змінене. Kraków: Scriptum 2004, с. 431–432, № 916.

<sup>7</sup> Там само, с. 431, № 914.

Хоровий склад піснеспіву *Хвалите Господа со небес* вказано у заголовку *Canto 1mo et 2do et basso 1mo* [Canto primo et secundo et basso primo], тобто *Дискант перший і другий і бас перший*. Кількість хорових партій інших творів з цих пам'яток невідома.

Багатоголосі твори репрезентують різні богослужбові жанри – літургійний цикл та його окремі частини, причасники, пісні пасхального канону, піснеспіви Великого посту, ірмоси, тропарі, стихири, псалми та ін. Їх співали на недільних богослужіннях, у святкові дні та у дні вшанування пам'яті святих, тож певною мірою вони охоплювали основне коло богослужінь.

В основу всіх перемиських творів покладено варіанти богослужбових текстів, традиція застосування яких в українських єпархіях не переривалася з часів Княжої доби. Впродовж другої половини XVII століття і в наступні часи такі тексти розповсюджувались як у рукописах, так і друкованих виданнях київських<sup>8</sup>, львівських, віленських, стрятинських, супрасльських літургійних книг, які призначалися для потреб православних та унійних церков Речі Посполитої, куди входила і Перемиська єпархія.

Найцікавішими є тексти літургійного циклу з Олешич, які відображають і писемну, зафіксовану в друкованих службениках, і усну, побутову форму українсько-білоруської мовної традиції. Нижче в таблиці ми подаємо виявлені нами особливості (виділено курсивом).

Назва частини	Літургійний цикл з Олешич	Реформований варіант тексту
Слава	Во вѣки віком	во вѣки вѣков
Єдинородний	вочловечився (вочловечивийся)	Вочеловечивийся
	Распятся	Распныйся
Прийдѣте, поклонѣмся	Сину Божий	Сине Божий
Херувимська	тайно образуєм	тайно образующе
	пѣснь <i>приносим</i>	пѣснь <i>припевающе</i>
	яко Царя всѣх <i>под'ємлюще</i>	яко <i>да</i> Царя всѣх <i>подийдем</i>

<sup>8</sup> Друкарня Києво-Печерської лаври перейшла на нову редакцію церковних текстів після офіційного входження православних єпархій українського Лівобережжя до Московського патріархату (1686).

	<i>отвержем печаль</i>	<i>отложим попечение</i>
	<i>обстоима</i> чинми	<i>дориносима</i> чинми
Свят Господь Саваоф	слави <i>Єго</i>	слави <i>Твоєя</i>
	осанна <i>иже</i> во вишних	осанна во вишних
Достойно есть	славнейшую <i>во истину</i> серафим	славнейшую <i>без</i> <i>сравнения</i> серафим
	<i>Тебе</i> величаєм	<i>Тя</i> величаєм

Оскільки в українських православних єпархіях не було єдиного уніфікованого взірця, подібного до післяніконівської редакції, досить складно встановити, з якого саме служебника було взято текст цієї літургії, адже в окремих деталях він відрізняється від усіх відомих нам текстових варіантів. Так, фраза *во вѣки вѣком*, у якій застосована рідкісна для сьогодення форма однини, зафіксована у київському Служебнику Петра Могили 1629 р., а також у віленських, львівських і стрятинських служебниках XVII – початку XVIII століття, тоді як фраза *осанна иже во вишних* є тільки у львівських служебниках. Унікальним є застосування мовного звороту *обстоима чинми* у тексті Херувимської пісні. Ця заміна загальноживаного перекладу грецького слова *δουροφόρων* = *дориносима* на точніший, який вказує на «тих, хто, подібно до охорони, оточують Царя», не зафіксована в друкованих служебниках і відображає, ймовірно, невідомий ближче рукописний варіант. Місцеві мовні й правописні норми церковнослов'янської мови відображені також у варіантах *тайно образуєм*, *пѣсьнь приносим*, *славнейшую во истину серафим* та ін.

З інших прикладів застосування текстів тогочасної українсько-білоруської мовної традиції вкажемо на такі:

Назва твору	Використаний текст	Реформований варіант тексту
Пастирская свѣриль	<i>вѣтійская</i> побѣди труби	<i>риторов</i> побѣди труби
Воскресенія день	от земля <i>на небо</i> Христос Бог <i>наш</i> преведет	от земли <i>к небеси</i> Христос Бог нас преведе
	одожденна Христа	ододивши Христа

	<b>снийде</b> в преисподняя <b>страны</b> земля	<b>снишел еси</b> в преисподняя земли
Возрадовася серце моє (пс. 12, 6)	<b>возрадовася</b> серце моє	<b>возрадується</b> серце моє
	И пою имени <b>Твоему</b> <b>вишне</b>	и пою имени <b>Господа</b> <b>Вышняго</b>
Окаянную душу мою	<b>днесь свѣтящаяся</b> луна	<b>днесветлыя</b> звезды
	<b>да озарит</b> ты <b>нощный</b> <b>свѣт</b>	<b>во еже разделитьи</b> <b>нощ</b> <b>от света</b>
Радуйся Царице	<b>богоглаголива</b> уста	<b>благотлаголива</b> уста
	<b>низоумет</b> же разум	<b>недоумет</b> же разум

Важливою об'єднаною рисою партесних творів з Перемишля є їхня часова локалізація, адже всі вони були написані впродовж другої половини XVII століття, тобто за часів Миколи Дилецького. Нам відома дуже обмежена кількість нотних матеріалів того часу. За ними досить складно відновити контекст яскравого спалаху творчості Дилецького й дізнатися, яким був внесок сучасників одного з найвідоміших нині композиторів партесної доби у створення підґрунтя для його творчості. Поодинокі зразки з музично-рукописних джерел ГИМ, опубліковані й аналізовані в дослідженні Ніни Герасимової-Персидської *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*, не дають повної картини розвитку тогочасного партесного співу й лише часткового заповнюють «білу пляму». Насамперед це стосується партесних композицій концертного стилю, появу яких традиційно пов'язують саме з творчістю Дилецького (адже його старші сучасники писали у простішій манері так званого «доконцертного» стилю). Аналіз багатоголосих творів з Перемишля, передусім з Олещицької пам'ятки, переконує нас у тому, що таке твердження слід переглянути.

Порівнюючи вже знану інформацію з тією, що стала відомою у процесі опрацювання рукопису, зазначимо, що ця пам'ятка дійсно є однією з найдавніших. Укладання Олещицького рукопису відбувалося в середині XVII століття, свідченням чого є аналіз паперових знаків (40-ві роки XVII століття) і графіки нотного тексту – остання наближена до давніх варіантів, відомих за ірмологіонами першої половини XVII століття та партесними збірками з колекції ГИМ (Син. певч. 114).

На основі збереженого матеріалу нам вдалося зробити реконструкцію Олещицької служби (без партії баса). Вона є одним із перших, найдавніших зразків літургійного циклу, де поєдналися усі співані тексти літургії Йоана Золотоустого. Хронологічно Олещицька служба була написана до появи відомих нам літургійних циклів Миколи Дилецького і певною мірою слугувала для останнього взірцем. Її тексти взято зі службників єпархій Київської митрополії та збагачено місцевими вимовними і правописними нормами церковнослов'янської мови. Такі ж варіанти текстів трапляються в обох восьмиголосих службах Дилецького.

Музична складова Олещицької служби несподівано для такого раннього твору виявляє тенденцію до композиційної єдності всього циклу, свідченням чого є перевага принципу мелодико-гармонічної узгодженості голосів над концертуванням та образно-емоційна однорідність усіх частин (перша тенденція проявляється на фактурному рівні, друга – на формотворчому). У частинах Олещицької служби немає активного імітаційно-поліфонічного «змагання» голосів, відсутні чергування хорових та ансамблевих складів, контрастні зіставлення окремих дрібних побудов і великих розділів, не утворюються яскраві просторово-фонічні ефекти, тобто немає тих ознак концертності, про які писатиме Дилецький у своїй «Граматиці» і якими будуть насичені його літургійні цикли. Основними засобами надання музично-літургійному циклу образно-емоційної цілісності є:

- 1) спільна тональність – d-moll, яка яскраво виявляється в тоніко-домінантових зворотах, а також у переходах-зіставленнях в інші тональні центри;
- 2) спільний для всіх частин парний метр;
- 3) мелодична наспівність усіх частин циклу, переважна рівність ритмічного руху, застосування великих ритмічних вартостей;
- 4) інтонаційно-тематична повторність на відстані, що створює ефект арковості в загальній архітектоніці крупної циклічної композиції;
- 5) елементи строфічної повторності в частинах літургії.

Якщо Олещицька літургія написана в доконцертному стилі, то інші партесні твори цієї пам'ятки: три концерти (*Возрадовася серце моє, Окаянну душу мою і Радуйся царице*) і частини другої Служби Божої (*Свят Господь Саваоф, Тебе поєм*) – мають яскраво виражені ознаки концертності. Риси концертного стилю виявляються у специфіці мелосу, збагаченого різноманітними формами руху (зокрема – фігуративною мелодикою інструментального складу), у суттєвому ускладненні ритміки та, найголовніше, – у застосуванні імітаційних форм викладу голосів, що призводить



до утворення поліфонічного складу і формування концертної композиції. Отже, маємо зразки засвоєння принципу концертності ще від середини XVII століття, і це переносить термін появи концертного стилю та започаткування процесів проникнення концертності у Службу від часів Дилецького на кілька десятиліть назад<sup>9</sup>. Появу концертного стилю в партесних творах цього періоду почасти, мабуть, можна пояснювати певними впливами польського музичного середовища Речі Посполитої. У цілому ж пам'ятка засвідчує високий рівень розвитку тогочасної багатоголосої музики на українських землях, високу технічну оснащеність й естетичну досконалість партесних творів, що вимагало відповідної майстерності виконавців.

Риси концертності присутні в кількох шестиголосих партесних творах із валявського рукопису, укладеного на межі XVII–XVIII століть (*Пастирская свѣриль богословія, Нинѣ сили небеснія, Вкусите и увидите*). У той час у партесному багатоголосі вже затвердився концертний стиль, тому його рецепція в творах валявської пам'ятки цілком відображає тогочасну практику. Шестиголосий виконавський склад (два дисканти, альт, тенор і два басы) не є типовим для партесного співу, проте він чітко розширюється на два триголосі ансамблі: 1) два дисканти + бас, 2) альт і тенор + бас, які зіставляються зі звучанням усього хору.

Специфічною рисою багатоголосся у концертних творах валявського рукопису є чергування туттійних і кантових побудов. При цьому риси концертності зосереджені в тутті, а кантове триголосся організоване простіше і має зв'язки з мелодикою та структурою духовних пісень православних християн західного обряду. Вважаємо, що ці триголосі побудови співали всі віряни, тоді як тутті співали спеціально навчені півчі.

Пам'ятка з Валяви містить також твори доконцертного стилю (*Благословлю Господа, Всяческая днесь радости, Слава во вишних Богу*), що свідчить про дотримання в цій місцевості давніх традицій багатоголосого церковного співу.

Партії багатоголосих творів з пам'яток української сакральної монодії мають ознаки постійного і перемінного багатоголосся. Зразки постійного багатоголосся зафіксовані без метричних позначень (у реконструкції вони подаються без тактових рисок), у їхній мелодиці відсутні паузи, що вимагає безперервності звучання, важливого значення набувають тривалі

---

<sup>9</sup> Мирослав Дециця висловлює думку про те, що літургійний цикл і ці хорові уривки, тобто окремі співи з літургії та концерти, були створені в різний час, але переписані одночасно (див.: його ж: Найдавніша пам'ятка партесних творів // *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів: В-во ЛБА 2002, с. 115).



внутрішньоскладові розспіви, що стилістично зближує ці партії зі зразками монодійного співу. Партіям творів перемінного багатоголосся властива чітка метрична визначеність (при цьому нотний запис укладається в межі відповідних тактометричних схем), ритмічна гнучкість, інтонаційна формульність; активно застосовуються паузи, що передбачає включення і виключення голосу співаків, внаслідок чого в партесному творі відбувається контрастне зіставлення різних виконавських складів.

Музична палеографія перемиських пам'яток партесної музики відображає традицію запису церковних піснеспівів, відому за українськими і білоруськими рукописними ірмологіонами середини та другої половини XVII століття. Застосовується київська квадратна нотація з усіма її атрибутами: п'ятилінійними нотними станами, ключами «до» (трапляються також скрипковий і басовий ключі), позначеннями метру, нотними знаками різних тривалостей (від бревесів до шістнадцяток) та ін. Графіка нотного тексту в партіях літургійного циклу з Олешич наближена до давніх варіантів, відомих за ірмологіонами першої половини XVII століття: переважають великі тривалості нот, у дрібних нотках уживаються довгі прямі штилі, подібні до сучасних тактових рисок, а самі нотні знаки не мають чітко виражених квадратних форм. Нотний запис інших творів цієї пам'ятки, а також партесних композицій з валявського рукопису та деяких окремих партій багатоголосих творів з ірмологіонів (наприклад, *Воскресенія день*) відтворює особливості нотації в партесних збірниках та є більш вільним, упевненим і розкутим.

Палеографія словесного тексту відображає особливості багатоваріантного написання літер, характерного для українського скоропису XVII століття. У наших реконструкціях церковнослов'янські літери подаються сучасною українською абеткою, зберігаючи лише літеру *Ѣ* й окремі правописні особливості деяких слів, що відрізняються від тогочасних норм церковнослов'янської мови (наприклад, *херовими* замість *херувими*, *свѣриль* замість *свиръль* та ін.), розкриваються скорочення під титлами, надрядкові літери вносяться у загальний рядок тексту. Доволі часто в рукописних партіях трапляються різні варіанти правопису одного слова (наприклад, *спасеніи*, *спасении*, *спасенъи* в концерті *Возрадовася серце мое, вочловечився і вочловечивийся* в *Єдинокродний* з літургійного циклу та ін.). У реконструйованій партитурі ми подаємо уніфіковані варіанти, якщо це не порушує метрики музичної фрази, або залишаємо так, як зазначено в рукописі, у випадку можливих її порушень.

При укладанні партитур була відновлена значна кількість втраченого нотного тексту.

Принципи редагування збереженого нотного тексту полягають у наступному:

- 1) коригування висоти звуків для гармонічної узгодженості голосів;
- 2) додання відсутніх, але потрібних знаків альтерації (проставляються над відповідними нотами);
- 3) виправлення помилкових метричних позначень (у літургійному циклі з Олешич вказаний в усіх партіях розмір  $3/2$  не відповідає фактичному нотному запису у розмірі  $3/1$ , що виправляється у зведеній партитурі);
- 4) в окремих випадках, враховуючи суттєві втрати нотного тексту, коригуємо ритміку, якщо вона не вкладається в тактову схему.

Отже, музично-рукописні пам'ятки багатоголосого співу перемиського походження дають нам досить виразне уявлення про стан і розвиток партесного багатоголосся в Перемиській єпархії у другій половині XVII століття, тобто за часів владцтва Винницьких. Вони свідчать про доволі високий рівень тогочасної виконавської культури (якої вимагали збережені твори), а також про те, що розвиток партесного багатоголосся у середині XVII століття не вичерпувався лише доконцертним стилем, а українським церковним співакам уже в той час була відома концертна манера багатоголосого співу. Все це переконує нас у перспективності подальших досліджень українського партесного мистецтва на різних територіях українського етносу.