

Мирослав ДЕЩИЦЯ (Львів)

## НАЙДАВНІША ПАМ'ЯТКА ПАРТЕСНИХ ТВОРІВ

На початку 70-х років у Центральному державному історичному архіві України у Львові в оправі міської книги Олешниць нами були знайдені невідомі уривки партесних творів<sup>1</sup>. Містечко Олешичі знаходиться біля м. Любачева і входило до Перемишльської єпархії; тепер воно входить до складу Польщі. Міське право воно здобуло 1576 року, а давня церква освячена іменем св. Онуфрія<sup>2</sup>. Актові записи у книзі зроблені у 1649–1693 роках. Пізніше (очевидно, у XVIII ст.) ця пам'ятка надійшла до архіву Львівського братства, де, ймовірно, була оправлена, а для палітурки було використано старі папери, серед яких виявилися уривки партесних творів<sup>3</sup>. Тож цілком вірогідно, що львівські партеси пов'язані саме з Львівським братством.

За водяними знаками і палеографічними ознаками львівські партеси датуються першою половиною чи навіть першою чверттю XVII ст.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ЦДІАУЛ, ф. 129 (архів Львівського Ставропігійського братства), оп. 2, од. зб. 1553. Виявила ці фрагменти тодішній головний охоронець Відділу давніх актів Валентина Корнилівна Сіверська.

<sup>2</sup> A. Saładiak. *Pamiętki i zabytki kultury Ukrainiejskiej w Polsce*, Warszawa 1993, s. 289–290.

<sup>3</sup> Подібне часто траплялося в давніх архівах, де в оправах часто знаходили дуже цінні нотні пам'ятки: наприклад, проф. Львівського університету Адольф Хибінський у Міському архіві (тепер ЦДІАУЛ) знайшов дуже цінні уривки франко-фламандської музики (див.: M. Perz. *Fragmenty lwowskie. Źródło dzieł Dufaya, Josquina, Piotra de Domarta i Piotra z Grudziądza w Polsce XV wieku. Muzyka*, 1989, № 3, 3–46, а проф. Ежи Ґолос в оправі унійного Службника бібліотеки Ягеллонського університету виявив цінний збірник з творів української чи білоруської інструментальної музики першої половини XVII ст. (*Muzyczne silwa rerum z XVII wieku. Przygotowali do wydania Jerzy Gołos i Jan Sęszewski, Warszawa 1970*).

<sup>4</sup> Водяний знак *голова бика* в картуші. За твердженням Ореста Мацюка, філіграні подібного типу були поширені головню в Галичині, а саме такої форми знак датується кінцем XVI першою чверттю XVII ст. (пор.: E. Laucevičius. *Papierius Lietujove XV–XVIII a., Vilnius 1967*, № 1494–1591/1592 pp.; № 1592–1584 p.; 1495–1591, 1593 pp.).

З оправи вдалося виклеїти 20 аркушів нотного паперу розміром з чвертку аркуша (in Q°), розміщених без будь-якої логічної послідовності. Папір зберігся погано, багато тексту зовсім неможливо прочитати. Аркуші складені вдвоє, окрім чотирьох розірваних, що сталося, мабуть, під час формування обкладинки. Нумерація на аркушах відсутня. На кожній сторінці знаходиться по вісім нотних станів. Ноти писані досить густо, що викликано, мабуть, економією паперу. Словесний текст і ноти писані одним чорним чорнилом, яке сильно вицвіло й набуло коричневого відтінку. Ініціальні літери виконані кіновар'ю. Словесний текст під нотами писаний українським скорописом XVII ст. і, найімовірніше, однією рукою. Нотний текст писаний так званою київською квадратною нотою. На жаль, автори партесних композицій не вказані.

Ретельне вивчення цих уривків дозволило встановити репертуар пам'ятки. Це частини двох Літургій св. Йоана Златоустого (Служб Божих). Фрагмент однієї з них має 12 аркушів, які є поголосниками трьох хорових партій із зазначеними голосами *дишкант*, *альт* і *тенор* з однаковою кількістю аркушів для кожної партії (по 4 аркуші). У цій Літургії, окрім коротких реплік-відповідей на зразок респонсорних (*Кирие елейсон*, *Амін*), є також мистецьки розроблені самостійні частини (*Слава і нині*, *Єдинородний сине*, *Прийдіте поклонімся*, *Святий Боже, Іже Херувими*, *Свят, свят, Тебе поєм*, *Достойно єсть*).

Тексти цих частин збереглися повністю і розташовані в однаковій послідовності в усіх трьох партіях. Кожна хорова партія записана релятивною нотацією у різних ключах<sup>5</sup>: дискантова — у скриpkовому і сопрановому, альтова — у меццо-сопрановому і альтовому, тенорова — в альтовому і теноровому. З приключевих знаків вживається тільки один сі-бемоль (у меццо-сопрановому ключі записаний одночасно у малій і першій октавах); у середині нотного тексту рухомі бемолі вказують на поперединне розташування цих знаків. Тактові риси не виставлені, але на початку кожної більшої частини зазначено розмір 2/2, який у середині часто змінюється на 3/2 і навпаки. Дводольний метр є панівним, а тридольний радше тимчасовий і вживається лише в середніх частинах твору.

У львівській партесній пам'ятці вжиті наступні тривалості нот: льонга, бревис, ціла, половинна, чвертка і вісімка (поодинокі та згруповані під одним ребром). Біля всіх нот, окрім вісімок, поставлені крапки.

<sup>5</sup> Докладніше про київську нотацію див.: О. Цалай-Якименко. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII ст.), *Українське музикознавство*, вип. 9, Київ 1974, с. 197–224.

Іноді використані ліги, але тільки для поєднання нот різної висоти і в місцях, які співаки могли б інтерпретувати по-різному. Найдовшою нотою є льонга, яка вживається як прикінцева і має орнаментальні прикраси (як в Ірмологіонах).

На підставі музичного аналізу цих творів можна припустити, що згаданий уривок Літургії написаний для чотириголосого хору<sup>6</sup>. Тож у цьому фрагменті бракує басової партії. Зазначені на початкових сторінках назви хорових партій та невикористані на прикінцевих сторінках нотні лінійки (в альта майже три) дають підставу вважати, що ця частина Літургії становить певну цілість, хоча відповідно до сучасних літургійно-хорових традицій тут відсутнє закінчення (св. Причастя, прикінцеві та відпустові співи та ін.).

Уривок іншої Літургії містить *Свят, свят, Тебе поєм*, після чого знаходяться так звані концерти, а наприкінці знову є частина Літургії *І о всіх, і за вся*. Музично-тематичний матеріал концертів має виразний індивідуалізований характер. У них використані також тексти, відомі за нотолінійними Ірмоляями: *Возрадовася серце моє* (псалом 13.12.6), *Окаянную душу мою* (ірмос канону Утрени Неділі про Сліпого, глас 5, пісня 5), *Радуйся, царице* (ірмос канону Утрени П'ятдесятниці, глас 4, пісня 9).

Цей другий партесний уривок має 8 аркушів, на яких збереглося дві хорові партії. Це однакові хорові голоси двох дискантів або альтів. Назви партій не зазначені, що вказує на відсутність початків у цих поголосниках. Кількість і порядок розташованого тут матеріалу є однаковими в обидвох голосах. Партії записані у двох ключах — сопрановому та альтовому. Крім релятивних бемолів, вживаються також релятивні діези, проставлені під або над нотами *h, d, f*.

Мелодика цих творів є фігуративною, ритмічно гнучкою, насичена секвенціями та використовує імітації. Діапазон хорових партій охоплює дециму.

Семіографічні відмінності цього уривка від попереднього такі: часте вживання згрупованих шістнадцяток (від двох до 24), наявність релятивних діезів, натомість відсутні ліги, наприкінці нотних стрічок використовуються сторожі (кустоли) як знаки переносу нотного тексту, які характерні для рукописних Ірмологіонів кінця XVI — середини XVII ст.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Використання довготривалих широких розміщень хорових партій дозволяє зробити припущення про можливе виконання цих творів і більшим складом, ніж чотириголосся.

<sup>7</sup> Ю. Ясиновський. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть, Львів 1996, с. 58.

Якщо до цих відмінностей додати фактурні, ритмічні та ладові особливості і врахувати, що в літургійні цикли включені ще й концерти, то виникає думка про різний час створення цих хорових уривків, хоч переписані вони, мабуть, в один час. Тільки спеціалізований музикознавчий аналіз зможе дати нам відповідь на питання про час і місце їх створення, а також місце переписування партій. На ряд питань змогли б також дати пояснення глибші літургійні студії, особливо в історичному аспекті розвитку Літургії: чому, наприклад, в обидвох Літургіях хоровий спів завершується співом *Достойно* і немає Літургії *Оглашених*, розділів приготування до св. Причастя і св. Причастя, обряду завершення Літургії (*Символ Віри* і молитву *Отче наш* співали всі вірні в церкві, що частково збереглося і до сьогодні). Можливо, це пояснюється особливостями, що склалися в умовах переходу від кліросного співу Літургії до хорового (наприклад, коли *Символ Віри* і молитву *Отче наш* проголошували всі вірні у церкві), а можливо й деякими структурними відмінностями тодішньої Літургії<sup>8</sup>.

Літургійних пояснень вимагає і другий уривок. Якщо вважати, що цю Літургію виконували до Зіслання Св. Духа, оскільки використаний піснеспів *Радуйся, царице* є задостойником саме цього свята, то як тоді пояснити присутність після *Тебе поєм* двох концертів *Возрадовася серце моє* і *Окаянную душу мою*. Можливо, це відбиває відомі догматичні дискусії щодо Епikleзи<sup>9</sup>, хоча в самому змісті цих творів немає звернення до Св. Духа. А, можливо, в тогочасній Літургії зачитування розширеного диптиху (поминання померлих) починалось ще перед *Достойно*, де є поминальні молитви за Праотців та ерархів. Припущення, що ці концерти не належали до Літургії та є випадковими у цьому партесному уривку, заперечує нормативне літургійне закінчення *І о всіх, і за вся*.

З часу виявлення львівських партесних уривків минуло третина століття. За цей час українські музикознавці провели велику працю щодо віднайдення, розшифрування та публікування пам'яток нашої давньої музики. Але при цьому всі віднайдені та опубліковані пам'ятки партесного багатоголосся датуються досить пізнім часом – другою половиною XVII і першою половиною XVIII ст., тобто належать до середнього чи пізнього етапу розвитку цього жанру в Україні. Отже, тільки описані вище уривки партесних Літургій та концертів залишаються на нинішній день єдиними пам'ятками раннього періоду впровадження нового хорового співу, і то не лише в Україні, а й взагалі у країнах

<sup>8</sup> Мирослав Марусин, архієп. *Божественна Літургія*, Рим 1992, с. 259–262.

<sup>9</sup> Там само, с. 231–239.

східного християнського обряду<sup>10</sup>. Як відзначають спеціалісти, уже ці найранішні партесні твори яскраво демонструють характерний для української культури феномен: запозичені з інших культур мистецькі форми і жанри швидко і легко удомашнюються в українському середовищі, зазнаючи потужних впливів місцевих традицій<sup>11</sup>. Так сталося і з багатоголосними співами західного латинського походження. У результаті органічного синтезу чужого і свого в Україні формується цілком своєрідний тип хорової багатоголосої творчості, позначений яскравими національними рисами.

Львівські партесні уривки початку XVII ст. документально засвідчують існування у той час надзвичайно потужних особистостей у ренесансно-бароковому Львові — першому і головному осередку синтезування західних музичних технологій хорового стилю на ґрунті українських музичних традицій і в атмосфері специфічно української ментальності.

\* \*  
\*

Нижче публікуємо дві партитури літургійних піснеспівів, що їх вдалося скласти на підставі збережених поголосників з першого фрагмента Літургії — *Прйдіте поклонімся і Тебе поєм*.

<sup>10</sup> Вл. Протопопов. *Музыка русской литургии*, Москва 1999, с. 39–40.

<sup>11</sup> О. Цалай-Якименко. Взаємодія «Схід — Захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні, *Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань»*. Львів, Київ, Харків, 20–23 червня 1995 р., Львів 1996, с. 71–72.







Альт  
Тенор  
Бас

Альт  
Тенор  
Бас

Альт  
Тенор  
Бас

Альт  
Тенор  
Бас

Лариса КОСТЮКОВЕЦ (Мінськ)

### ТОНИЗАЦИЯ СИЛЛАБИЧЕСКИХ СТИХОВ И КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ СТОПНОСТИ В КАНТАХ И ПСАЛЬМАХ

Процесс кристаллизации ритмической стопности присущ всей восточнославянской культуре XV–XVII вв. Он наблюдается в средневековой монодии, в которой ритмика выполняет функцию своеобразной рифмы и рифмовки и особенно характерен для народной лирической протяжной песни этого периода. Окончательная кристаллизация ритмической стопности, переходящей на стопность стиха, и тонизация песенной силлабики происходит в кантах и псалмах.

Многие исследователи, знакомившиеся с последними, не могли не обратить внимание на т. н. причудливые, «нелепые», неуклюжие акценты, которые придавала силлабическим поэтическим текстам тоническая музыкальная ритмика. За этим внешним проявлением (зрительным, слуховым) не всегда понималась суть — в кантах происходила кристаллизация силлабо-тонической стопности, силлабический стих тонизировался мелодией.

Еще во второй половине XIX в. известный славист и фольклорист П. А. Безсонов писал: «по ходячему мнению, заносное из Польши через Русь Малую и Белую стихосложение силлабическое признается у нас для известной поры господствующим и потом вдруг оказывается Ломоносов изобретателем нового — тонического (имеется в виду силлабо-тоническое стихосложение — Л. К.), без промежутка, без середины и переходов». И далее: «Была середина, были переходы <...>. Псалмы и канты, в духовном и светском своем роде, суть прямое начало и объяснение творчеству Ломоносова и Державина»<sup>1</sup>.

Кантовая культура явилась той кузницей, где выковывался новый стих, происходили поиски новых рифм, строфики, богатство и многообразие которой в народной песне еще не встречалось.

<sup>1</sup> П. А. Безсонов. *Калеки переходные*, Москва 1863, с. XI.