

# ПАРТЕСНЕ БАГАТОГОЛОСНЯ

## П'ЯТИГОЛОСНА ПАРТЕСНА ЛІТУРГІЯ – ПАМ'ЯТКА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ БАРОККО

Хоч літургічна музика була довгі часи головним речником української музичної культури, проте й донині вона належно не досліджена.

Українська музична історіографія повна великих прогалин, особливо у відношенні до української хорової музики з часів до Бортнянського. В підручниках історії української музики можна було знайти донедавна щонайвище декілька речень про партесну музику, що лунала на Україні приблизно від другої половини 16 до другої половини 18 століття. Причин для цього було багато, та найголовнішою причиною був брак відповідних матеріалів. Твори давніх українських композиторів були або знищені, або лежали в замкнених архівах та бібліотеках, куди ті, що щиро бажали дослідити українську музичну минувшину, не мали доступу. Та навіть ці твори, що збереглися в українських бібліотеках, недосліджені і не видані друком.

Про цей жахливий стан промовисто свідчить ось який факт: до 1970 року не появився друком ні один літургічний твір з часів до Бортнянського... Щойно в 1970 році надруковано в Києві у *Хрестоматії української дожовтневої музики* одну-єдину восьмиголосну *Херувимську* М. Дилецького. Ця *Херувимська*, два концерти і кілька кантів — це все, що сьогодні репрезентує українське музичне мистецтво з-понад двох століть і то століть буйного розвитку української музики, коли в Україні жили й творили десятки визначних композиторів, коли Україна займала на полі музичної культури провідне місце у Східній Європі, коли українські мистці, композитори, співаки, диригенти й теоретики займали чільні місця у музичному житті різних країн, особливо Росії та Польщі, коли українці першими внесли багатоголосну музику до візантійського обряду й цю свою музику (київське пініє) поширили не тільки на великі простори Російської імперії, а й занесли її навіть на Балкани. І саме там на Балканах, на терені сьогоднішньої Югославії, задержалися пам'ятки української музичної минувшини і саме звідтіля нам вдалося роздобути мікрофільми творів, на основі яких було можливим зробити ці студії. Всі спроби дістати потрібні матеріали з Сов. Союзу залишилися у цьому відношенні безуспішними.

При цій нагоді складаю щире подяку проф. д-р О. Горбачеві за інформації про югославські джерела та управі бібліотеки м. Нови

Сад за це, що зробила мікрофільми потрібних творів. Подяка належить-ся й Музикознавчому інституту при державному університеті в Утрехті, що уможливив і фінансував фотокопії югославських рукописів.

Завдяки югославським рукописам, що містять кілька десятків п'ятиголосних та триголосних концертів, а в тому одній п'ятиголосній й одній триголосній Літургії, ми мали змогу заглянути в нашу музичну давнину та й відкрити іншим краєчком завісу, за якою ховалася досі українська музична минувшина, а з нею музична минувшина всієї Східної Європи, бо саме ця українська партесна музика повела на нові шляхи літургічну музику східної Церкви. Вона, ця українська партесна музика, була введена в офіційній російській Церкві і стала учителькою для російських композиторів.

Обговорювана тут Служба Божа, вписана як № 18 у збірнику п'ятиголосних концертів, що знаходиться у бібліотеці м. Нови Сад в Югославії, не є комплектною. В рукопису подані такі частини Служби: *Слава: Єдинородний*, два *Кириє елейсон*, *Сі Кириє* та *Аміль*. За цим слідує *Прийдіте поклонімся і припадем ко Христу, Святий Боже, Аллілуя, Докса Сі Кириє*, три *Кириє елейсон* і три потрійні *Кириє елейсон*, *Аміль*, *Іже Херувими* й *Яко да Царя* та в кінці *Милость мира* аж до *Достойно есть яко воістину*.

Одне *Аміль* написане два рази: раз після *Єдинородний*, і вдруге після освячення (перед *Тебе поєм*). Під цю пору неможливо сказати, чи йдеться тут про фрагменти Служби Божої, якої інші частини не дійшли до нас, чи маємо до діла з твором, як написав його композитор, який з невідомих причин обмежився до поданих у рукописі частин Літургії.

Думку, що маємо тут до діла з частинами Служби Божої різних композиторів, зібраних в один збірник переписувачем, відкидаємо передовсім з огляду на стилістичну схожість усіх частин цієї Служби Божої.

Крім того, всі частини Служби Божої побудовані так, що вони творять собою певну циклічну єдність. Поодинокі частини знаходяться у певному добре продуманому й старанно спланованому й випрацьованому естетично взаємовідношенні. Це видно як з характеру мелодики, так і з застосування різних композиторських засобів. Кожна частина Служби Божої має свої особливості, які свідчать про те, що композитор дуже економно та вміло користується різними мистецькими засобами, щоб запевнити й підкреслити циклічну єдність твору.

Отож, у *Слава: Єдинородний* вражає послідовне застосування дво- і триголосних епізодів гармонічного складу. Двоголосний виклад композитор протиставляє триголосним фразам, причому, постійно використовує темброві відміни голосів. Двоголосні частини *Єдин-*

ородний виконуються, як правило, тенором і першим басом, а триголосні – двома дискантами (високі хлоп'ячі голоси) і другим басом:

приклад 1

Обидва дисканти йдуть паралельними терціями, а бас творить гармонічну підставу для дискантів.

У тактах 19-26 композитор протиставляє триголосні відтинки, що різняться тембрами голосів й виступають як два різні хори: найперше співають нижчі голоси, а саме два баси й тенор, а опісля два дисканти й бас. Повне хорове (п'ятиголосне) звучання появляється в *Єдинородний* тільки два рази і то на дуже короткий час: раз на слова *святія Тройци* і вдруге під сам кінець композиції на слова *спаси нас*.

До головних рис можна також зачислити плавний, нескмплікований ритм, в якому переважають чвертки та вісімки й короткі, старанно заокруглені мелодичні фрази, що їх стрічаємо як у двоголосних, так і в три- та п'ятиголосних зворотах композиції. На один склад тексту припадає одна нота, причому не раз повторюються дві, а то й більше нот на одному й тому ж тоні.

Два *Кирие елейсон* та *Сі Кирие*, що йдуть після *Слава: Єдинородний*, виконуються повним п'ятиголосним хором і відрізняються від *Слава: Єдинородний* головно повнотою та компактністю звучання.

*Амнь* після *Сі Кирие* вносить нові елементи в дотеперішню музичну мову Літургії. Новим є тут застосування колоратурної мелодики, що контрастує з речитативною мелодикою попередніх частин Служби Божої. Вражає також факт, що у короткому за своїм

текстом *Амінь* протиставляються три різні голосові групи, а саме: два дисканти й баси на початку *Амінь*, середню частину *Амінь* співають два баси й тенор (отже, самі чоловічі голоси), а закінчення виконує увесь хор:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a vocal line (Soprano/Alto) with lyrics 'А мінь,' and two piano accompaniment staves. The second system also has three staves: a vocal line with lyrics 'мінь.' and two piano accompaniment staves. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

приклад 2

Варто звернути увагу ще на таку деталь: на початку й у кінці *Амінь* співають найвищі голоси свої колоратури паралельними терціями, тоді коли баси творять гармонічну підставу для вищих голосів. У середній частині *Амінь* йдуть крайні голоси, тобто тенор і другий бас, паралельними терціями чи децімами, а перший бас вносить протилежний рух мелодії.

*Прийдіте поклонімся і припадем ко Христу* різниться у багатьох відношеннях від попередніх частин Служби Божої. Одразу впадає в око, що на початку *Прийдіте поклонімся* переважають півноти й чвертки, тобто більші ритмічні вартості, ніж у попередніх частинах Літургії. Правда, у подальшому перебігу *Прийдіте поклонімся* ритмічні вартості нот зменшуються, але перше враження ритмічного контрасту залишається. Другим елементом, що відрізняє *Прийдіте поклонімся* від попередніх частин Літургії є досить широке застосування імітацій і то подвійної канонічної імітації. Три верхні голоси імітують одну тему, а два баси другу:

Музична партитура першого зразка. Вона складається з чотирьох голосів: сопрано, альт, тенор і бас. Мелодика верхніх голосів характеризується швидким вісімковим ритмом, тоді як басові голоси виконують ритмічно рівномірні чвертки. Ліричні тексти українською мовою розташовані під нотами кожного голосу.

Музична партитура другого зразка, що продовжує композицію. Вона також складається з чотирьох голосів. Ритмічний контраст між верхніми голосами та басами зберігається. Ліричні тексти українською мовою розташовані під нотами кожного голосу. Значки «і т.д.» в кінці рядків вказують на подальше продовження мелодії.

### приклад 3

Ця імітація нескладна, але проведена вправно і вказує, що композитор добре знав різні засоби контрапункту, хоч і послуговувався ними досить ощадно. Це місце з *Прийдіте поклонімся* цікаве з двох поглядів: по-перше, мелодика верхніх голосів у прикладі № 3 дещо наближена до української народнописенної мелодики, а по-друге, тут вживається пропагована славним українським теоретиком 17 століття Миколою Дилецьким *регула хораліс*, подана в українській редакції його *Граматика музикальної*<sup>1</sup>. У цьому прикладі (№ 3 та приклади з *Граматика Дилецького*) помітний ритмічний контраст між трьома верхніми голосами й басами. Коли у трьох верхніх голосах перемагає дрібніший ритм (вісімковий), обидва басы проводяться рівномірними чвертками.

Характерним для *Прийдіте поклонімся* є певна — нехай і скрита — двочастинність. Початок *Прийдіте поклонімся* відрізняється від другої частини як з погляду мелодики, контрапункту, так і з погляду густоти звучання. Коли в першій частині *Прийдіте поклонімся* переважало дво- й триголосся, то у другій частині панує повнозвучне п'ятиголосся. Застосування дво- і триголосся на початку *Прийдіте*

<sup>1</sup> Микола Дилецький. *Граматика музикальна*. Київ 1970, с. 25-26, 35.

поклонімся нагадує Слава: Єдинородний, де також було багато дво- і триголосних відтинків; але між дво- і триголоссям та Прийдіте поклонімся є також відчутна різниця. Коли на початку в Слава: Єдинородний кожний дво- й триголосний відтинок має свою власну мелодію, то у Прийдіте поклонімся триголосні відтинки проводять ту саму мелодію, що й двоголосні, з тим, що до мелодії, поданої в двоголоснім відтинку долучується в триголосному відтинку ще один голос у паралельних терціях (до мелодії найвищого голосу), причому бас або залишається без змін, або улягає певній переробці, як це видно у наступному прикладі:

Музичний приклад 4 демонструє триголосний відтинок у трьох голосах. Верхній голос (сопрано) починає з нот G4, A4, B4, C5. Другий голос (альто) починає з нот E4, F4, G4, A4. Третій голос (тенор) починає з нот C4, D4, E4, F4. Усі голоси рухаються паралельно в терціях. Підписи під нотами: Прий - ді - те покло - нім - ся, Прий ді те по кло нім ся.

приклад 4

Святий Боже відрізняється від попередніх частин Служби Божої насамперед тим, що на початку композиції у двоголосних уступах вжито імітаційну техніку. Двоголосним імітаційним відтинкам композитор протиставляє триголосні відтинки гомофонної структури:

Музичний приклад 5 показує імітаційну техніку. Верхній голос починає з нот G4, A4, B4, C5. Другий голос починає з нот E4, F4, G4, A4. Третій голос починає з нот C4, D4, E4, F4. Підписи під нотами: Свя - тий Бо - же, Свя - тий Бо же, Свя - тий кріп - кий, Свя - тий кріп - кий, Свя - тий без - смерт... Свя - тий без - смерт... Свя - тий поми - люй нас, Свя - тий поми - люй нас, Свя - тий кріп - кий, Свя - тий кріп - кий, Свя - тий кріп - кий, Свя - тий кріп - кий.

приклад 5

Двоголосні уступи на початку *Святий Боже* відрізняються від триголосних уступів ще й своїм ритмом. У двоголосних уступах в обох голосах переважає чвертковий ритм, тоді як у триголосних відтинках у верхніх голосах переважає вісімковий рух, а бас рухається чвертками й півнотами. Композитор, отже, поширює чим раз більше засоби контрасту, поступово збагачує свою музичну мову, виявляє чимраз більше багатство різних засобів контрапункту.

*Аллілуя* починається, як і *Єдинородний, Прийдіте, поклонімся і Святий Боже*, двоголосним уступом, за яким іде триголосне речення, але вносить черговий раз новий елемент контрапунктної техніки (у побудову цих уступів). У триголосному реченні *Аллілуя* повторюється, правда, мелодія з попереднього двоголосного речення — подібно, як це було на початку у *Прийдіте поклонімся* та під кінець у *Єдинородний*, але до повтореної мелодії не долучує нижчий голос у паралельних терціях так, як це було у вище згаданих випадках, однак долучує нову контрапунктну фразу у вищому голосі (першому дисканті).

Новим елементом в *Аллілуя* є вільне контрапунктування голосів, що появляється одразу ж після триголосного відтинка, так як це видно в останніх чотирьох тактах прикладу № 6:

The image shows two systems of musical notation for the 'Alleluia' section. Each system consists of three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a piano accompaniment line (Piano), and a bass line (Bass). The lyrics are written below the notes. The first system shows the beginning of the section with the lyrics 'Ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я'. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and lyrics like 'ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

приклад 6

Кожний голос приносить тут свою власну мелодію. Індивідуальна рухливість голосів створює значне динамічне наростання, не вживаючи при цьому імітаційної техніки. Імітаційні засоби використовуються

в кінцевій частині *Аллілуя*, подібно до того, як це було й під кінець *Прійдіте поклонімся*.

Декілька цікавих і нових деталей приносить *Докса Сі Киріє* (*Слава Тобі, Господи*). Найперше впадає в око протиставлення двоголосних уступів п'ятиголосним. Таке протиставлення двоголосних фрагментів п'ятиголосним — явище досить рідкісне в доступних нам п'ятиголосних творах української партесної музики. Звичайно так, як ми це бачили в попередніх прикладах, протиставляються двоголосним уступам триголосні. Таке протиставлення двох і п'ятиголосних уступів стрічаємо в обговорюваній нами Службі Божій лише на початку *Милость мира*.

Ще більше вражає, що двоголосний початок *Докса Сі Киріє* виконується двома найвищими голосами:

The image shows two systems of musical notation for the 'Doxa Si Kirie' section. Each system consists of three staves: a vocal line (Soprano/Alto), a vocal line (Tenor/Bass), and a basso continuo line. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1 lyrics:  
 Док - са сі Ки - рі - е, сі Ки - рі - е, Док - са сі Ки - рі -  
 Сі Ки - рі - е,

System 2 lyrics:  
 - е, сі Ки - рі - е, док - са сі Ки - рі - е.  
 Сі Ки - рі - е, док - са сі Ки - рі - е.

приклад 7

Це дуже виїмкове явище в п'ятиголосних творах. Як правило, виконуються двоголосні уступи одним з вищих голосів і одним з двох басів: головна мелодія та її гармонічна основа. До характерних рис *Докса Сі Киріє* можна ще зарахувати інтервал спадаючої квінти під кінець мелодії першого дисканта.

За *Сі Киріє* йдуть три поодинокі *Киріє елейсон*, п'ятиголосні й акордові. Вони починаються та кінчаються на *до* на противагу *Докса Сі Киріє*, що починалося та кінчалося на *соль*.

Дуже видовжені й планомірно розбудовані три потрійні *Киріє елейсон*, що подані в збірнику одразу ж після трьох поодиноких *Киріє елейсон*. Широко розбудовані, довгі *Господи помилуй* були,

короткий уступ, де обидві мелодичні фрази поєднуються в одну цілість. Далі йде п'ятиголосне закінчення:

Ки - рі - е . . Ки - рі - е . е - лей -

Ки - рі - е . е - лей - сон, е - лей - сон, Ки - рі - е, Ки - рі - е . е - лей -

Ки - рі - е - лей - сон,

Ки - рі - е . е - лей - сон, Ки - рі - е . е - лей - сон, Ки - рі - е . е - лей - сон, Ки - рі - е . е - лей - сон.

Ки - рі - е . е - лей - сон, Ки - рі - е . е - лей - сон, Ки - рі - е . е - лей - сон.

#### приклад 8

Різноманітність деталей у такій коротенькій композиції говорить про те, що тут маємо справу з вправним музичним архітектором, який дбайливо і вміло розбудовує свої твори, дарма, що послуговується в них дуже простими композиторськими засобами, головню коли їх порівнювати з багатством технічних засобів тогочасних західноєвропейських композиторів.

За трьома потрійними *Кириє елейсон* йде видовжене мелізматичне *Амінь*. Складене воно з п'ятьох коротеньких відтинків, що контрастують з собою передовсім тембрами голосів.

*Амінь* починається триголосно двома дискантами й другим басом, потім йде інший триголосний відтинок, виконуваний нижчою групою голосів — тенором і двома басами. Опісля знову йде вища група голосів, якій протиставляється черговий раз нижча група голосів і на закінчення повне п'ятиголосся. Впадає в око, що горішні голоси повні колоратурної мелізматика тоді, коли в басах переважає повільний ритм.

Помітне розширення технічних засобів стрічаємо на початку Херувимської пісні. Саме тут на початку в *Іже Херувими* вперше в обговорюваній Службі Божій композитор проводить імітацію теми у всіх п'ятьох голосах у такому вигляді:

Музична партитура з п'ятьма голосами. ЛіRICS: I же хе-ру-ми ми, I же хе-ру-ми ми, I же хе-ру-ми ми, I же хе-ру-ми ми.

### приклад 9

Імітація ця вправді дуже простенька і по своїй суті обмежується до триголосся, але все-таки можна говорити про консеквентну послідовну імітацію, бо тема виступає у всіх голосах хору. Та якою б скромною не була початкова імітація, Херувимська пісня має багато цікавих деталей, на які варто звернути увагу.

Найперше вражає, що Херувимська пісня не має стрічкової форми, як це буває в багатьох мелодіях Херувимської пісні — від київського розспіву до галицької самоїлки і закарпатського простопінія включно, де перша стрічка пісні співається до тексту *Іже Херувими*, друга до до тексту *I животворящей*, а третя до тексту *Всякую нині*. У п'ятиголосній Службі Божій *Іже Херувими* та *I животворящей* творять музично одну нерозривно скомпоновану цілість. Загальна каденція, що розділяє Херувимську пісню на дві частини, припадає на слова *припівующе*, так що початок другої частини починається словами *Всякое нині*.

Хоч перша частина Херувимської пісні творить формально одну цілість, то все-таки можна її (першу частину) поділити на підрозділи, що хоч між собою злучені музично, але різняться між собою. Перший уступ пісні, що співається на слова *Іже Херувими тайно образующе*, є відносно короткий (10 тактів). У цьому уступі переважає імітаційна техніка.

Другий уступ першої частини Херувимської пісні, що співається на слова *I животворящей Тройці піснь припівующе*, набагато довший (25 тактів), ніж перший уступ. Тут застосована також інша композиторська техніка. Характерним для другого підрозділу першої частини є постійне протиставлення контрастних за тембрами двоголосних і триголосних груп та суто гармонічна фактура. Тривалість дво- і триголосних відтінків у різних місцях різна: часами це діалог коротеньких дво- та триголосних фраз, часами протиставляються трохи довші музичні одиниці (відтинки). Новий мелодичний матеріал

чергується з мелодичними повторами. Тут зустрічаємо елементи мелодичної розробки. Ці самі мелодичні фрази повторюються на різних ступенях ладу. В деяких місцях помітна значна рухливість голосів з елементами діалогу між дво- й триголосними уступами:

приклад 10

Друга частина Херувимської пісні на слова *Всякое ныне житейское отложим попечение* побудована також у своїй основі на протиставленні вищих голосових груп (два дисканти й другий бас) нижчим голосам, а саме тенорові й першому басові. Новим елементом у цій частині Херувимської пісні є застосування в тактах 52-57 мелодичних колоратур, при чому та сама мелодія появляється раз у двоголосному, а раз у триголосному звучанні:



приклад 11

Коли розглядати пісню *Іже Херувими* як певну музичну цілість, вражає прозора звукова архітектоніка твору. Звуко-динамічна кульмінація пісні знаходиться в кінці першої частини на слова *припівующе* (т. 33-35), коли перші дисканти підносяться до *соль* й на цьому тоні замикають першу частину твору. Ця кульмінаційна точка припадає більш-менш посередині Херувимської пісні.

Безпосередньо після Херувимської пісні (отже без *Амінь*) йде *Яко да царя*. Починається ця частина Служби Божої так, як і попередня Херувимська пісня, послідовною імітацією, де тема проводиться в усіх п'ятьох голосах. Тема дуже коротка й рухлива своїм дрібним ритмом. Саме ця тематична рухливість відрізняє початок *Яко да царя* від початку Херувимської пісні, що, як вже було сказано, також починається послідовною імітацією. Рухливість голосів та імітаційна техніка, що примушує ту саму мелодію звучати в різних голосах та на різних височинах, приносить з собою скоре динамічне наростання, що досягає свою вершину в повному п'ятиголосному закінченні (каденції) того уступу на словах *подемлюще* в такті 5-6. За тим іде звуко-динамічне розрядження у формі двоголосного відтинка (уступа), де два чоловічі голоси (тенор з другим басом) співають текст *Ангельськими невидимо*. Варто звернути увагу на факт, що слова *ангельськими* не асоціюються в уяві композитора з хлоп'ячими голосами, так як це подекуди можна зустріти у творах новіших композиторів.

*Яко да царя* закінчується досить довгим *Аллілуя* (т. 12-23), де, між іншим, стрічаємо імітацію між тенором і першим басом — явище не так вже й часте у доступних нам п'ятиголосних творах української партесної музики. Такт 13-15 *Яко да царя* нехай послужить як приклад:



рах органний пункт у басах, над якими верхні голоси ведуть свої рухливі мелодії:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves: the upper staff is for the organ and the lower staff is for the voices. The lyrics are written below the voice staffs.

System 1:  
 Organ: Свят, свят, свят, Го - сподь св.....  
 Voices: Свят, свят, свят, Го сподь св-

System 2:  
 Organ: іспольн не - бо не - бо  
 Voices: -ва от, іспольн небо, не - бо і земля.  
 іспольн небо не -бо, іспольн не - бо небо і земля.  
 іспольн не - бо, не бо і земля.  
 іспольн не - бо, не бо і земля.

приклад 13

Ця проста форма органного пункту, чи як Дилецький у своїй *Граматичі*<sup>3</sup> називає *регула дудалис*, або просто *дуда*, зустрічається також в інших партесних творах. У п'ятиголосному концерті *Ликують ангели всі* з того самого збірника, в якому подана наша Служба Божа, зустрічаємо подібне місце, як у вище поданому фрагменті з *Свят*: верхні три голоси імітують діатонічну мелодію, що виповнює інтервал висхідної квінти *до-соль*, а баси перебувають на одному й тому ж звуці *до*. Рухливість голосів на незмінній гармонічній основі басів спричиняє динамічне наростання, не змінюючи при цьому гармонічної бази. Дуже простий, але успішний засіб.

Обидва *Амінь*, що співаються в час освячення, повні мелізматичних прикрас, причому друге *Амінь* подано вже раз у першій частині Служби Божої — після *Прийдіте поклонимся*.

Після насичених повнотою звучання та динамічністю рухливої мелодики *Свят* та колоратурного *Амінь* приносить *Тебе поєм* значне звукове розрідження та динамічне відпруження. Двоголосні й триголосні уступи, в яких часто зустрічаємо низхідні мелодичні лінії, визначають характер цієї частини Літургії. На жаль, нам бракує партії першого баса. Намагаючись доповнити цю партію, зустрічаємося з певними труднощами, які говорять про те, що композитор Служби

<sup>3</sup> Микола Дилецький. Граматика музикальна. Київ 1970, с. XXIX і 28.

Божої, хоч і послуговувався простими засобами, виявив значну майстерність у різних деталях і тому нелегко доповнити відсутній фрагмент у повній співзвучності з інтенцією композитора, хоч засоби загалом досить обмежені.

Останньою частиною в п'ятиголосній Службі Божій югославського рукопису є *Достойно єсть яко во істину*. Це досить велика композиція, що має 49 тактів. В *Достойно єсть*, як і в більшій частині Служби Божої, переважають дво- й триголосні епізоди, а повне п'ятиголосся виступає тільки на словах *присноблаженную і пренепорочную* (т. 12-13) та на кінці композиції на словах *тя величаєм* (т. 47-49). На особливу увагу заслуговують у *Достойно єсть* деякі спроби мелодичної розробки, де, крім прямих повторень деяких мелодичних фраз, є мелодії, які можна вважати менш або більш свобідним варіантом інших фраз. Як приклад дуже простеньких рудиментів мелодичної розробки подаємо це місце з *Достойно єсть* (т. 15-20):

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (soprano and alto clefs) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in Ukrainian. The first system shows a vocal line with the lyrics 'пре-не-по-роч-ну' and a piano accompaniment with the lyrics 'і ма-тер Бо-га на ше-го' and 'при-сно-бла-жен-ну'. The second system shows a vocal line with the lyrics 'ю і ма-тер Бо-га на ше-го,' and a piano accompaniment with the lyrics 'і пре-не-по-роч-ну-ю' and 'і ма-тер Бо-га на ше-го'.

приклад 14

Про мелодику цілої Служби Божої можна сказати в загальному таке: мелодика ця помимо всіх різноманітностей, що їх зустрічаємо в різних частинах Служби Божої, вражає своєю простотою. Всі мелодії зложені з коротких заокруглених фраз. Часті повторення мелодичних фраз різними групами голосів підкреслюють загальну симетричність мелодичних ліній. Мелодичні фрази мають у більшості невеликий обсяг. Вони рухаються в обсязі терції, кварта, квінти чи сексти. Мелодії більшого обсягу належать до винятків.

Загальний характер мелодій переважно речитативний. На один склад тексту припадає одна нота, причому нерідко ноти повторюються кількакратно на одному тоні. Мелізматичні елементи зустрічаються

рідко, переважно в *Амінь*. Характерною рисою мелодики є її ритмічна простота й прозорість. Крапковані ритми зустрічаються відносно рідко, а синкопи поза каденцією належать до винятків. До питомих рис мелодики можна зарахувати секвенційні рухи, причому у більшості маємо справу з короткими дво- або тричленими ланками. Певні секвенційні ходи з'являються у зміненому вигляді у різних місцях Служби Божої, причому задержується тільки кістяк секвенції, основа мелодичного руху, яку композитор модифікує ритмічно, прикрашає різними перехідними звуками, надаючи мелодії різноманітного характеру. У деяких випадках маємо справу із стереотипними мелодичними секвенційними поспівками, що вживаються не тільки багатократно у Службі Божій, але й в інших партесних творах. Однією з найбільш улюблених секвенційних схем — це стрибок на кварту вверх, за яким іде терція вниз, потім знову кварта вверх, знову терція вниз і т.д.

Ось приклади різних варіантів такої секвенції, узятих зі Служби Божої:

1. І сло-ве Бо-жия, і сло-ве Бо-жия без-смер-тан сья.  
Ки-рі-е е-лей-сон, Ки-рі-е е-лей-сон, Ки-рі-е е-лей-сон.

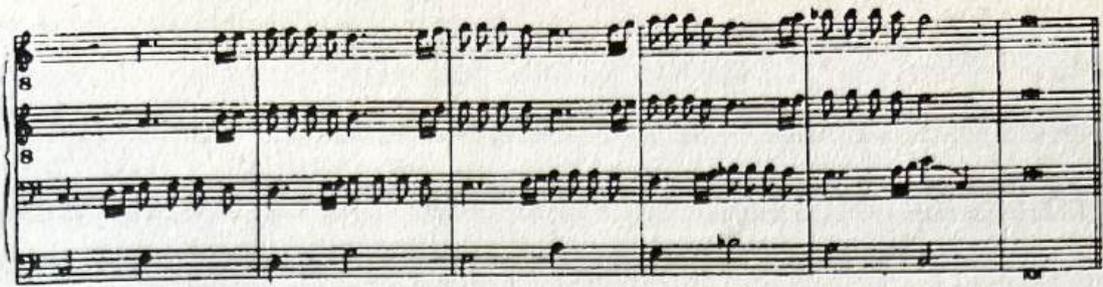
2. Ки-рі-е е-лей-сон, Ки-рі-е е-лей-сон, Ки-рі-е е-лей-сон.

3. Ал-ли-лу-я, ал-ли-лу-я, ал-ли-лу-я, ал-ли-лу-я.  
ал-ли-лу-я ал-ли-лу-я ал-ли-лу-я ал-ли-лу-я.

4. Те-бе благо-да-рим, Те-бе благо-да-рим Го-спо-ди.

#### приклад 15

Подібні секвенційні ходи, що приносять сильне динамічне наростання, зустрічаємо в багатьох партесних концертах. М. Дилецький у своїй *Граматичі* (московське видання Смоленського, с. 90) називає такий секвенційний хід «возвишеніє паче всіх краснійшее». Більшу кількість прикладів того роду секвенцій подані також в українській редакції *Граматики* (пор. київське видання *Граматики музикальної*, факсиміле, с. XX і XXIV). Ось приклад, узятий з того видання:



приклад 16

Годиться тут зауважити, що ця секвенція була свого часу дуже поширена і в західноєвропейській музиці й звідтіля перейшла в Україну. Композитором, що широко використовував у своїх творах подібні секвенції, був славетний композитор другої половини 15 — початку 16 ст. Жоскен де Пре<sup>4</sup>.

Іншою секвенцією, що появляється кількакратно в Службі Божій у різних видах — це хід терції вниз, за яким кожного разу йде секунда вверху, так як це бачимо на початку *Святий Боже* (приклад 5). Основні тони цієї секвенції зустрічаємо і в наступному фрагменті з *Прийдіте поклонімся* (т. 12-15):

Вос-кре - сий із мертвих, воскресий із мертвих, воскресий із мертвих.

Бо жий, Бо жий, вос кре сий із мертвих.

Бо - жий,

приклад 17

Хоч у поданому вище прикладі ритмічна побудова зовсім змінена, а стрибки терції виповнені перехідними тонами, та основний кістяк секвенції залишився.

Для цього роду секвенційних ходів зустрічаємо більше прикладів у згадуваній *Граматичі музикальній* Дилецького, а саме на сторінках VIII-IX, XXIII, XLVII, LXXV. Два з поданих Дилецьким прикладів наводимо нижче:

<sup>4</sup> M. Antonowycz. Zur Autorschaftsfrage der Motetten «Absolve, quaesumus, Domine» und «Inter natos mulierum», *Tijdschrift van de VNM*, Amsterdam 1966, XX, 3, S. 155.



приклади 18 і 18 а

Уже з цих прикладів видно, що мелодика Служби Божої має в собі багато загальноновживаних елементів. Творча індивідуальність композитора проявляється радше в мистецькій розробці матеріалу, ніж у пошукуванні індивідуально забарвлених мелодій. Загально беручи, у мелодиці Служби Божої відносно мало яскравого індивідуалізму.

Мелодія та її гармонічне забарвлення є основним засобом музичного виразу літургічного тексту. Мажорні мелодії та гармонії чергуються з мінорними. Один раз служать вони для виразу певного тексту, як ось застосування мінору на слова *растнийся же, Христе Боже* в *Слава: Єлиnorodний*, а іншим разом застосування мажору й мінору має суто музичні причини. Це видно в тих місцях, де композитор передає ці самі слова тексту (наприклад, *справляємий Отцу* в *Єлиnorodний Сине, поющих ти* в *Прийдіте поклонімся, піснь припівующе* в Херувимській пісні і т.д.) раз мажорними, а раз мінорними мелодіями й гармоніями, чи, як сказав би Дилецький, раз у *веселому*, а раз у *сумному* тоні.

Коли говорити загально про поодинокі партії та їх мелодії, то можна сказати, що основними носіями мелодії є партія першого дисканта й тенора. Другий дискант найчастіше обмежується до ролі другорядної й супроводить головну мелодію в паралельних терціях. Обидва баси виступають насамперед у ролі гармонічної підпори вищих голосів. У більшості випадків перший та другий бас виступають по черзі, причому один з басів супроводить одну групу голосів, а другий другу групу, що співають немов два темброво контрастні хори. Баси дуже часто виступають у більших ритмічних вартостях, ніж вищі голоси. Зрозуміло, що в багатьох місцях, особливо там, де послідовно застосована імітація чи рівночасне звучання повного хору, є різні відхилення від цього загального правила.

Так само простою, нескмплікованою, як мелодія твору, є і його контрапунктні засоби та гармонія. Найчастіше контрапунктні засоби твору можна побачити в поданих вище прикладах. Гармонія твору хоч і дуже проста, та все ж таки збагачена частими відхиленнями до паралельних тональностей, причому ці відхилення підкреслюються каденціями на різних ступенях ладу. У цілій Службі Божій, та й не тільки в Службі Божій, панує один основний тип каденції, а саме той, що його ми бачили вже у прикладах № 2, 6, та 8 із характерною

дисонуючою квартою, що виступає на місце терції акорду-тризвуку. Ця дисонуюча кварта виступає або в одному з середніх голосів — тенорі чи другому дисканті, так як це добре бачимо в більшості прикладів, або в найвищому голосі (себто першому дисканті).

Ми, на жаль, не знаємо нічого ані про композитора Служби Божої, ані часу, в якому вона появилась. Не маючи змоги порівняти цей твір з іншими Службами Божими, не можемо сказати, чи належить вона до творів визначніших українських композиторів періоду партесної музики, чи може віддзеркалює рівень творчої *середини*.

Коли порівнювати обговорювану п'ятиголосну Службу Божу з іншими творами югославського збірника, можна б її причислити до кращих творів цього збірника. У Службі Божій використовуються ті самі контрапутні засоби, а навіть той сам рід мелодики, що їх стрічаємо також у різних п'ятиголосних концертах згадуваного збірника. Тут, однак, треба зазначити, що різні концерти збірника значно різняться між собою як своєю музичною мовою, так і естетичною вартістю. Про композитора Служби Божої можна сказати, що це талановитий та вправний мистець, який вміло й економно використовує різні технічні засоби, але ніколи не пописується своїм технічним умінням, лише використовує технічні засоби для експресивних цілей. Композитор кладе велику вагу на декламацію літургічних текстів, а з музичних акцентів (наголошень деяких слів, як ось і *присно Диви Марії* — наголос на *a*, і *со духом Твоїм* — наголос на *o*) можна додумуватися, що композитор походив з західноукраїнських земель.

Служба Божа дає змогу хоч трохи приглянутися до композиторської техніки, що нею послуговувалися українські композитори 17 та початку 18 століття. Вона свідчить про високу вокальну культуру українських співаків, а головню хлопчиків (дискантів), якими здавна славилася Україна. Вже на основі цього одного твору видно, що золота доба Бортнянського, Березовського, Веделя є тільки черговим етапом у розвитку української музики, нерозривно пов'язаної з багатим минулим. Давню славу української музичної минувшини варто знову оживити й цим стимулювати дальший розвиток української літургічної музики.

При цій нагоді складаємо щиру подяку проф. О.Горбачеві за інформації про південнослов'янські джерела та управі бібліотеки м. Нови Сад за те, що зробила мікрофільми потрібних творів. Подяка належить і Музикознавчому інституту при державному Університеті в Утрехті, який уможливив і фінансував виготовлення фотокопії рукописів.

Первісна назва: 5-голосна партесна Літургія свідск української музичної культури з доби до Бортнянського, *Богословія*, т. XXXVII, 1973, с. 65-88; передрук: Записки НТШ, т. 226 (=Праці Музикознавчої комісії), Львів 1993, с. 57-74.