

П'ЯТИГОЛОСНІ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКІ ХОРОВІ КОНЦЕРТИ З ЮГОСЛАВСЬКОГО ДЖЕРЕЛА

Україна у 17 ст. з погляду історії музики відігравала велику роль у розвитку і поширенні багатоголосся у всій Східній Європі. До того ж вона першою запровадила сучасну лінійну нотацію Заходу і започаткувала, таким чином, новий період в історії музики східних слов'ян.

Час розквіту українського багатоголосного співу а *carpella*, т. зв. *партесного співу*, тобто співу за переписаними з партитур окремими хоровими партіями (партія — *partes*), а не за давніми кодексами з кулізм'яною, тобто невменною, нотацією припадає на 17-18 ст. і досягає вершини у творах Дмитра Бортнянського (1751-1825), Максима Березовського (1745-1777) та Артема Веделя (1772-1808) — композиторів, які відіграли значну роль і в історії російської музики.

Проте іноді забувають про українську давнішу багатоголосну музику з часів перед Бортнянським. Протягом тривалого часу ця давньоукраїнська музика ані не виконувалась, ані не досліджувалась чи видавалась, такщо в музичній історіографії Східної Європи з цієї причини виникла значна прогалина, яка ускладнила, якщо не уможливила, узагальнюючий цілісний погляд на історію не лише української, але й російської та білоруської музики. На щастя в останній час відбулися помітні зміни на краще. Публікації Олександри Цалай-Якименко і Ніни Герасимової-Персидської, видання *Хрестоматії української музики* (Київ 1970) та ін. доводять, що інтерес до давньоукраїнської музики пробуджується і зростає. Проте ще дуже багато важливих матеріалів чекають публікації та дослідження.

У даній статті матимемо справу з давніми п'ятиголосними хоровими концертами — партесним рукописом, який завдяки щасливим обставинам повністю зберігся у всіх хорових партіях і знаходиться в Югославії в бібліотеці м. Нови Сад. Крім того слід зауважити, що в тій же бібліотеці знаходяться ще рукописні партитури триголосних концертів, які частково є ідентичними з відповідними творами бібліотеки *Арсеналу* в Парижі. Але про них мова тут не йтиме. Оскільки ми не мали нагоди досліджувати названі рукописи на місці і нам довелося задовільнитися їх фотомеханічними репродукціями, ми відмовилися від палеографічного опису рукописів і відповідних висновків. Обмежуємося лише дослідженням самих творів.

П'ять повних зошитів з Нового Саду містять 27 номерів, серед яких є неповна *Літургія* (меса). Три з цих творів, а саме № 2, 15, 16 вміщені по два рази і повторюються як № 19, 24 і 23. Цікаво зауважити, що ці концерти (передусім два останні) без сумніву належать до найкращих композицій всієї збірки.

Усі твори анонімні: рукопис не дає жодних відомостей про авторів і час створення. Стилiстичні особливості композицій вказують на їх виникнення у другій половині 17 ст. і є єдиним свідченням у питанні датування. Проте, оскільки достатнього матеріалу для порівняння поки що бракує, то приймемо як *terminus ad quem* для деяких творів ймовірним кінець 17, а для інших, у свою чергу, початок 18 століття. У кожному разі ці твори могли походити від різних композиторів і тому їхня мистецька вартість є різною.

П'ятиголосся. Вже сам факт, що тут маємо справу лише з п'ятиголосними творами, свідчить про те, що ця незвична раніше для українського багатоголосся непарна кількість голосів (окрім попереднього триголосся строчного співу і наступного т. зв. канта), що характерне своєю асиметрією для епохи Барокко, повинна була також поширитися в Україні. Ми маємо в розпорядженні й інші джерела, які підтверджують це припущення, наприклад, реєстр у братській бібліотеці Луцька (поч. 17 ст.), лист московського патріарха Нікона до Іверського монастиря, каталог братської бібліотеки у Львові та ін.

Це п'ятиголосся за українським джерелом з Югославії, наскільки про це можна судити, має цілий ряд особливостей, які частково співпадають із захіноевропейською музичною практикою, а частково виявляють свій власний, можна б сказати, український колорит.

П'ять зошитів (партій) мають такі назви:

1. Дискант (*дишкант*), причому у цій партії застосовуються різні ключі: скрипковий ключ (у 13 творах), теноровий (у 9), альтовий (у 4), меццо-сопрановий (в одному творі).

2. Дискант II і бас — у 23 творах, лише басовий ключ.

3. Альт I — в усіх творах поперемінно в сопрановому, меццо-сопрановому, альтовому та теноровому ключах.

4. Альт II — подібно попередньому: у скрипковому, сопрановому, меццо-сопрановому, альтовому і теноровому ключах.

5. Бас — використовується лише ключ фа.

Характерно, що тенорові партії не мають окремого зошита, натомість вони дублюються з партіями, вміщених у дискантових та альтових зошитах. З цього можна зробити висновок, що тенор у п'ятиголосних українських вокальних композиціях того часу ще не відігравав важливої ролі. Це припущення підтверджується концертами № 1, 2, 5, 6, 7, 14, 15 і 16, у яких взагалі не знаходимо тенорового

(чи нотованого в теноровому ключі) голосу (партії). Вказівка на склад виконавців подається у кожному зошиті зокрема (що видно із факсиміле). Проте з кінцевими висновками, що стосується тенору, слід поки що бути обережним: знаходимо у збірці композиції, які мають дві тенорові партії, а в одній є навіть три тенорові і дві басові партії — отож вона написана для чоловічого хору.

Із складу виконавців багатьох концертів, у яких з'являються лише три високі хлоп'ячі голоси у поєднанні з двома басами, видно, що українські композитори того часу тяжіли до своєрідної поляризації голосів, щоб у цій грі контрастів високих і нижніх голосів досягнути певних звуково-мистецьких ефектів.

Розгляд хлоп'ячих голосів (як єдиних, про які йшла мова у той час — жінки все ще не брали участі у церковному співі) у даних творах заслуговує безперечно особливої уваги. Теситура окремих партій є дуже різною. В окремих творах дискант є непропорційно високий: *соль* і *ля* другої октави з'являються регулярно, а іноді й ця висота перевищується (див. концерти № 1, 2, 4, 5, 6, 7, 14 і 16). У деяких творах, навпаки, партії витримуються у порівняно низькому регістрі (наприклад № 3, 8, 10, 11, 12, 13, 17, 21 і 25).

Нотація. Нотне письмо послуговується шістьма різними ключами на 5 лінійках: ключем *до* на різних лінійках, ключем *соль* на другій лінійці і ключем *фа* для басу. Дводольний розмір позначається знаком *C* (також перекресленим як *alla breve*), для тридольних розмірів вживаються пропорційні числа $3/1$, $3/2$, $3/4$. У концертах використовуються шість видів різних нот і паузових знаків. Найбільша нота (за тривалістю), яка найчастіше з'являється наприкінці композиції і лише зрідка у такті $3/1$, має форму, яку застосовує західноєвропейський бревіс, і подібна до нього. Далі йдуть менші тривалості семібревіс, мініма, семімініма (див. ілюстрацію). Дві найменші тривалості з'єднуються одна з одною ребрами у більші групи. У своїх основних формах тривалості двочленні. Тричленність тривалості ноти позначається додаванням крапки або другої нотної головки біля першої. Паузові знаки ті ж самі, що й у західній мензуральній нотації.

Деякі проблеми цього українського нотного письма, званого тоді *київське знамя*, особливо значення пропорційних знаків, у різних деталях ще повинні бути вивченими. Також ґрунтовніше слід вивчити питання про знаки акциденції¹.

¹ Тобто знаки альтерації. Ця проблема вже опрацьована ґрунтовно Олександром Цалай-Якименком (див.: О. Цалай-Якименко. Київська нотація як релятивна система (За рукописами XVI–XVII століть). *Українське музикознавство*, вип. 9, Київ 1974. с. 197-224 — *ред.*).

№ Регистр концерта
и мнѣ Голоса

1	Аннея Вана пиварь	1	2	2
2	На Крѣтъмъ воемъ	2	1	3
3	Гвее ѿафюцагоса	2	1	2
4	Адрѣи мн оуамьѣ	2	1	3
5	Огоре мнѣ грѣшн	2	1	2
6	Щапты ѿта ѿш	1	2	3
7	Принди сть дше	2	1	2
8	Ще мѡа прѣблѣг	2	1	2
9	Бѣга прѣстѣблѣ	2	1	2
10	Гдѣ коуниесе мнѣ	2	2	1
11	Гдѣ твоємъ вѡмъ	2	2	1
12	Нагорскъ сть	2	2	1
13	Гѣло дѣво прѣмѣ	2	2	1
14	Нѣса оубо добо	2	2	1
15	Аннѣюта агглѣ	2	2	1
16	Вселитисѣ прѣ	2	2	3



Handwritten signature

№

17	Радостн мое сще	2	1	2
18	Сѣвжа бжѣа	2	1	2
19	На Крѣтъмъ воемъ	2	1	2
20	Мати бжѣа прѣ	2	1	1
21	Оуаснѣю спаса	2	2	1
22	Бгонесе нгмалн	2	2	1
23	Вселитисѣ прѣ	2	2	3
24	Аннѣюта агглѣ	2	2	3
25	Окорене царска	2	2	1
26	Прогрѣшнѣ дше	2	2	1
27	Оуамьѣ дже	2	2	1

Handwritten text

Musical score for the first page of a notebook. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics in Cyrillic: "Али ма тфе мѣ со стно", "О сар тне ма", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно". The lower staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

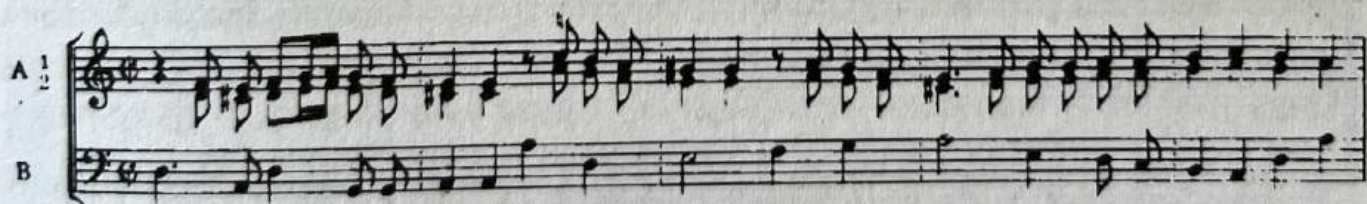
Musical score for the second page of a notebook. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics in Cyrillic: "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно", "Али ма тфе мѣ со стно". The lower staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Дві сторінки з першого зошита

Проблеми форми. Усі концерти, незважаючи на розміри, є одночастинними; проте структура цих одночастинних творів є дуже різноманітною. Зустрічаємо тут наскрізні форми, у яких кожен новий розділ композиції вносить новий мелодичний матеріал. Є навіть форми, в яких повторюються декілька мотивів. Можна знайти тут і форму рондо.

Ці концерти виразно поділяються каденціями на окремі розділи, які знаходяться у різних співвідношеннях. Контрастування та звукодинамічні градації складають найпоширеніші структурні утворення. У більшості випадків остання нота окремого розділу співпадає з першою нотою наступного. Розділи, що йдуть один за одним, відрізняються, як правило, мелодикою, ритмікою, технікою контрапункту і тесситурою.

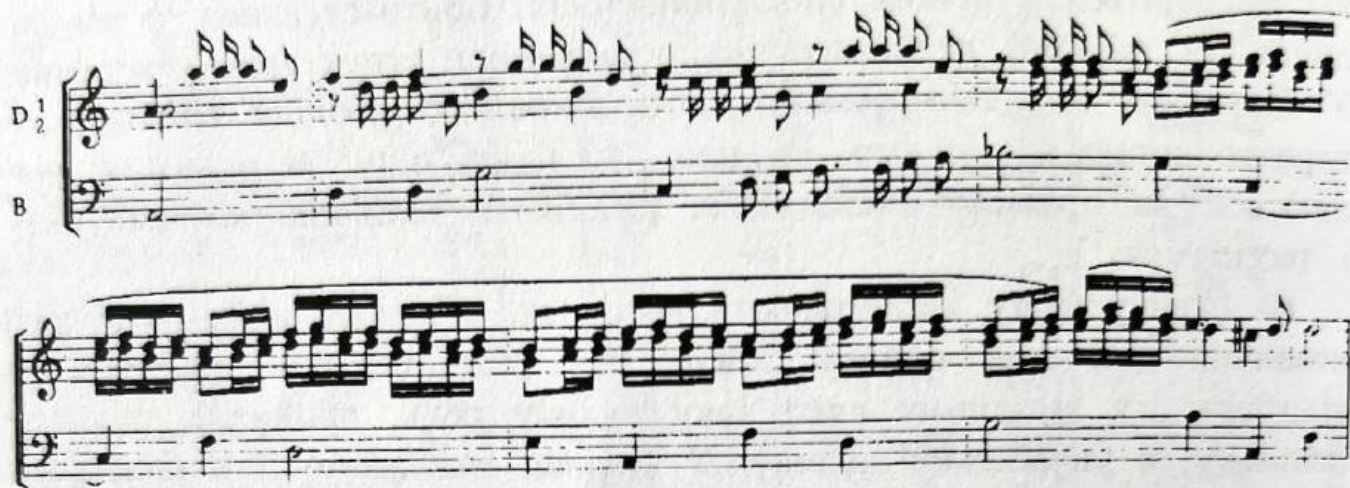
На більшу увагу заслуговують концерти, в основу яких покладена незвична для них форма рондо. Ця остання, що від 1600 р. відіграла у західному світі таку велику роль, проникла також у польську та українську музику. У Польщі знаходимо її в концертах М. Мільчевського². Для України зразками можуть служити два концерти даної збірки, а саме № 7 і 20 (елементи рондо можна знайти також і в інших концертах цієї збірки). Перший твір власне не належить до найсильніших, проте він є дуже цікавим, оскільки композитор виконав своє завдання явно дуже свідомо й уміло. Цей твір поєднаний з індивідуальною силою думки, причому в ньому знаходимо на додаток елементи, характерні для української музики того часу. Як приклад наводимо початок концерту *Прийди свята душе* на три голоси, що змінюються за регістрами (дві дискантові або альтові партії відповідно з басом). Процитуюмо, як і далі, лише частину нотного тексту:



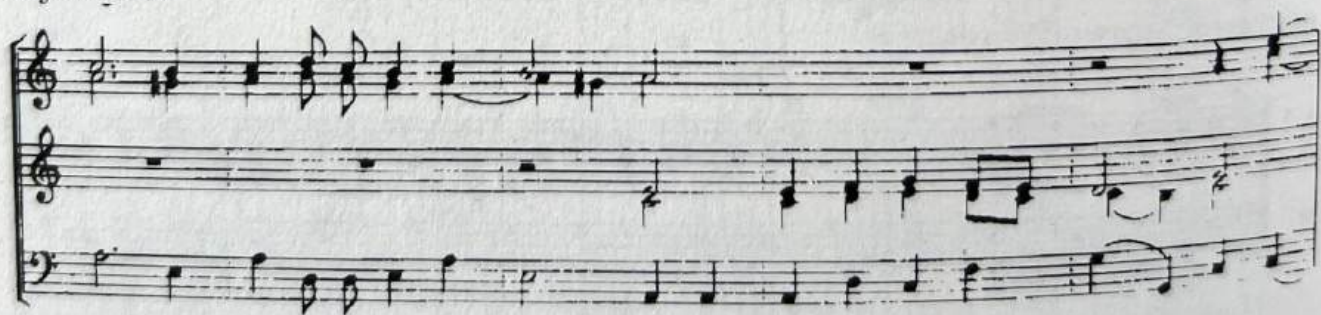
Цей початок протягом усієї композиції повторюється вісім разів і утворює, таким чином, своєрідний рефрен, після якого щоразу йде новий фрагмент — мелодична фраза, яка завжди помітно відрізняється від рефрену. Чітко видно, що композитор дбає про контрастні ефекти, що досягається різними способами. В той час, як у рефрені обидва середні голоси завжди з'являються у поєднанні з басом, в епізодах з басом поєднуються верхні голоси. Крім того

² Пор.: *Muzyka*, 1970, XV/3, s. 3.

кожен розділ вносить матеріал, який відрізняється мелодикою, ритмікою, як і у виборі контрапунктних засобів (зміна однорідних та імітаційних елементів), причому міняється також кількість голосів. Застосування мелізматики та колоратури теж є одним із контрастуючих засобів. Наводимо для прикладу уривок, що ілюструє цю багатоманітність (*Освяти мя дара*), причому водночас вказуємо на факсиміле відповідного місця (див. ілюстрацію):

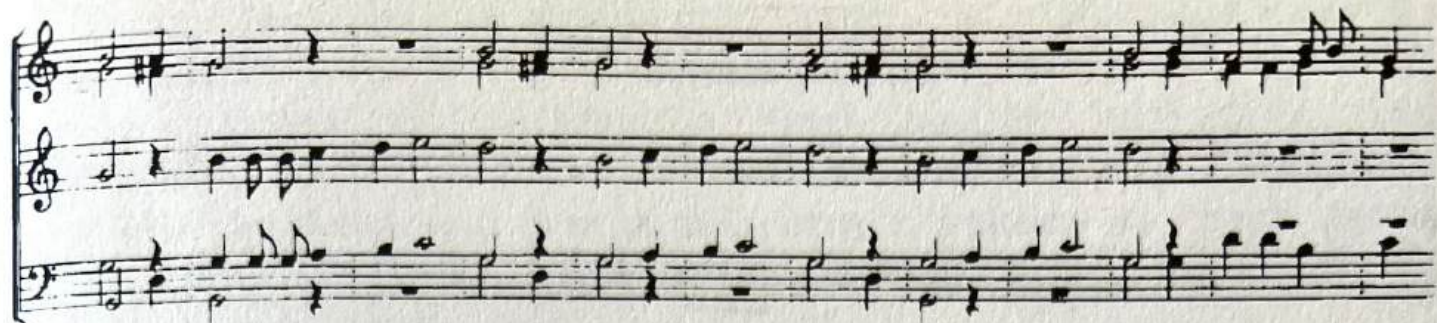


Концерт № 20 «*Мати Божия пречистая*» теж написаний у формі рондо, проте ґрунтовно відрізняється від вищезгаданого. Він коротший і значно відрізняється характером — простіший, проте ліричний. Якщо тема рефрену у першому концерті завжди незмінна і повторюється у тих самих тонах, то тут вона транспонується у тональності, які постійно змінюються: від ля мінору до Ре мажору, Соль мажору, ре мінору і т. д. Побічні теми теж відповідно коротші і простіші. Тут початкова і головна тема співаються по черзі на двох різних ступенях:



Характерними для обох творів є постійне триголосся, яке панує у більшій частині цих творів і лише наприкінці у коді фактура змінюється повним п'ятиголоссям.

Дивовижну, але все ж зрозумілу комбінацію між формами рондо та літанії (ектенії) знаходимо у концерті № 17, для чого наводимо фрагмент у тридольному ритмі (*Радосте моє серце*):



Звукова архітектоніка п'ятиголосся. Хоча концерти є п'ятиголосні, проте повне п'ятиголосся у більшості творів з'являється відносно рідко: дво- і триголосні епізоди займають найбільше місця. Поширеними є передусім двоголосні початкові епізоди. У цих двоголосних епізодах застосовані три види мелодики і контрапункту. У багатьох випадках обидва голоси рухаються однаково в унісон — як, наприклад, на початку № 8 (*Царице моя, преблагая*):



В інших випадках знаходимо у верхніх голосах значно більше мелізматика, наприклад, на початку № 1 (*Даруй ми утішеніє*):



чи дуже виразно у наступному концерті № 5 *О, горе мні, грішнику*:



Двоголосся знаходимо нерідко і в середині творів (іноді також з імітаційними додатками). Нерідко трапляються імітації між двома голосами в одній багатоголосній фразі. Але найчастіше двоголосся переповнене терцовими звуками, хоч нерідко виступають також порожні квінти та октави. Дуже поширеними є однак епізоди з терцовими паралелями, часто досить розлогими (також у п'ятиголосному викладі).

Триголосся поряд з двоголоссям відіграє дуже велику роль у цих п'ятиголосних концертах. Триголосся утворює певною мірою їх ядро. Дуже часто триголосна фраза з'являється як повторення двоголосної, як її звуко-динамічне наростання, причому верхня партія супроводжується терціями. Це розширене на терцію повторення двоголосної партії може бути як точним до ноти, так і більш або менш легко зміненим, причому зміни здебільшого відбуваються в басах. Наводимо приклад з концерту № 16 *Ангели воспівующе глаголют*:



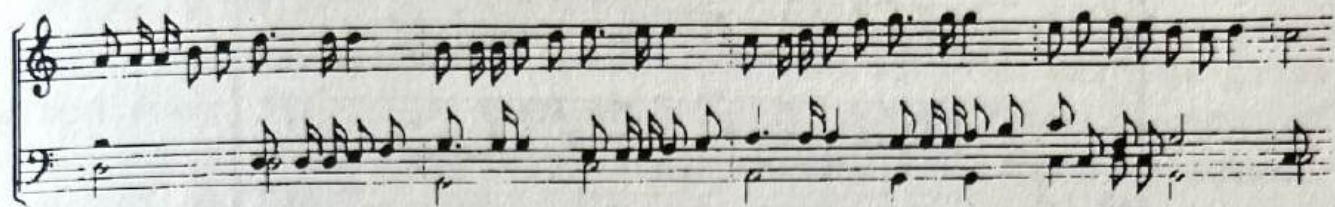
Чотириголосся в концертах трапляється порівняно рідко. Обидва басы починають або в однаковому ритмі, або один з басів приєднується до одного з вищих голосів. В цілому чотириголосні епізоди не вносять до твору вартих уваги новацій. Значно важливішим є, отже, п'ятиголосна фраза, хоч — ще раз слід підкреслити — справжнє п'ятиголосся вживається дуже ошадно. Вартим уваги воно виступає, як вже згадувалось, у кінці концертів, певною мірою як їх заключний кульмінаційний пункт. У середині творів воно є спорадичним контрастним елементом — коротким tutti.

У підсумку можна сказати, що концерти складаються із змінних, підпорядкованих один одному звукових блоків, які постійно контрастують один з одним. Ця постійна зміна реєстрів неодмінно становить одну з головних їх окрас, чим досягається різноманітність звукових ефектів.

Контрапункт. Із сказаного ясно, що твори прагнули більше до «кольору», аніж до «рисунка»: лінійне, тобто контрапунктне відходить на задній план — вертикальне домінує над горизонтальним.

Завдяки архітектонічній зміні звукових блоків постійно виникає враження подвійного хору. У цьому постійному протиставленні груп голосів виникає своєрідний ефект жвавого діалогу. При цьому, поряд з моментом контрастування, як виразний момент контрапункту, з'являється повтор (як ми вже бачили в останньому прикладі), у формі імітації. Іноді він виступає вже у двоголоссі у простій формі й обмежується імітацією між двома голосами, що підвищує враження діалогу, коли йдеться про більшу кількість голосів. Останній приклад чітко відтворює одночасно й цю особливість діалогу (між верхніми голосами і басом).

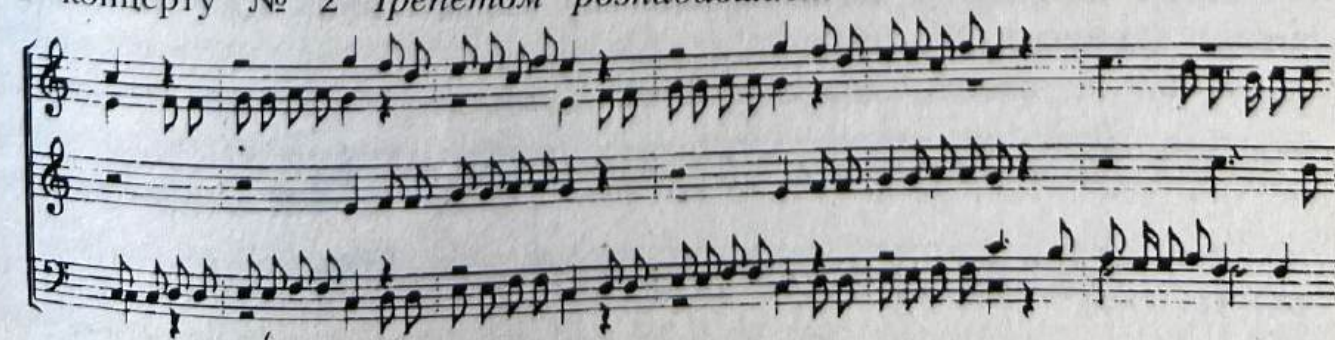
Вищесказане проілюструємо прикладами та пояснимо докладніше. У триголосі, як і в двоголосі, можна зустріти фрагменти імітації (як повторення чи пов'язане з ним), хоч це імітування рідко опрацьоване ширше. У більшості випадків маємо справу з короткими простими формами, які можна побачити в уривку на слова *Ангели, що співають на горі* з концерту № 16, в якому майстерно проведений висхідний тональний рух:



Епізоди такого типу знаходимо нерідко; наприклад, дуже показовими вони є у концерті № 7. Характерним є приклад, в якому в межах триголосного уривку виступає лише імітація між двома голосами, а при повторі проводиться просте терціювання — в епізоді *Возіграйтеся, гори* вже не раз цитованого концерту № 16:



Іноді у повній п'ятиголосній частині імітація, як безпосередньо задуманий двоголосний діалог, дублюється терціюванням обидвох діалогових голосів, що викликає враження подвійного хору, в якому останній п'ятий голос є контрапунктуючим (евентуально в додатку до другої імітації — отже подвійна імітація), як у наступному уривку з концерту № 2 *Трепетом розпадавшись*:



Те, на що при цьому вказується, але в дуже рідких винятках, як от протирух, відображення, ракохідний рух чи ін., згасає у спалахах окремих фрагментів — як у заключних тактах одного з останніх концертів, № 25, при заключних словах *душ наших*:



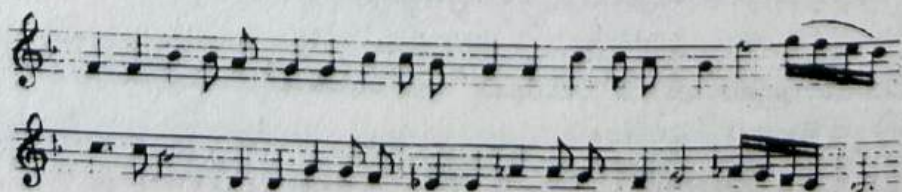
Увесь цей спосіб композиційної манери відповідає характерові мелодики і ритміки, що тяжіє більше до гармонічного, ніж до контрапунктного складу.

На завершення ще декілька підсумкових міркувань про три головні музичні елементи концертів.

Мелодика, ритміка і гармонія. У мелодиці маємо справу з не надто великим числом мелодичних типів, здебільшого з короткими, заокругленими мотивами. Більш візерунчасті мелодичні вигини належать до винятків. Характер і тривалість мелодичних ліній, як видається, пов'язані з числом голосів: у дво- і триголосних уривках можна знайти мелодичні вигини значно ширші, аніж у чотири- і п'ятиголосні. Повторення і секвенціювання на різних рівнях належать до типових виявів розробки мотиву; тут знаходиться зародок для імітацій.

Показово, що при варіюючих повторах у багатьох творах рух відбувається по тих же незмінних головних тонах. При цьому ці головні тони розкладаються на менші тривалості нот чи перегрупуюються ритмічно, до них додаються мелізми, так що мелодія, попри свою подібність, тобто ідентичність головних тонів, набуває щоразу іншого характеру.

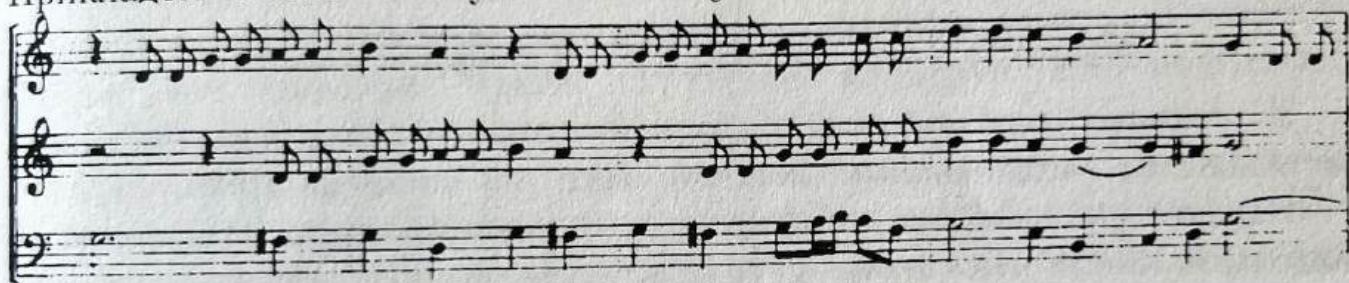
До найпоширеніших секвенційних ланок належить стрибок мелодії на кварту вверх, після якого йде терцовий стрибок вниз, після чого знову на кварту вверх, врешті на терцію вниз. Ось типовий приклад (концерт № 26):



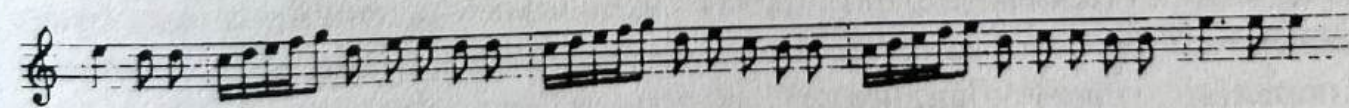
Ця висхідна секвенційна мелодія має також герменевтично-символізує значення, оскільки ілюструє слово *восходящего*, яке постійно повторюється у кожному такті — особливий вид *висхідної* мелодії за ключовими словами тексту, як це нерідко трапляється у цих концертах (як пам'ятаємо, цей тип викладу тексту дуже полюбляв уже Жоскен де Пре³). Можна зауважити подібний випадок у концерті № 16 при словах *Ангели, що співають у горі*.

Часті багаті мелізми і колоратури символізують відповідно вираз радості. Вони зустрічаються навіть там, де відсутнє ключове слово *інструменти*, тобто на означення інструментів. Жвавіші фігурації служать для зображення підвищеної емоційності (згадаймо початок концерту № 5 при словах *О, горе мені, грішному*, що діє дуже експресивно у зв'язку із цим текстом).

Час від часу натрапляємо на вид мелодики, яку можна було б розглядати як типово українську народну, тобто виявляє певні національні риси; проте такі випадки трапляються відносно рідко. Прикладом могло б служити *Аллілуя* з концерту № 13:



Виразно український мелос виявляють також цитовані вже уривки концерту № 16. На початку цього концерту мелодія нагадує народну пісню *Ой вийся, хмелю*. В мелодиці наступного прикладу теж можна констатувати специфічно українські риси — мотив, що у своїй жвавій ритміці нагадує народну танцювальну пісню (концерт № 3):

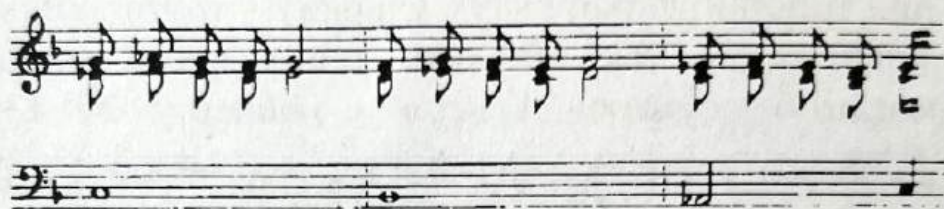


Однак ці українізми не є надто прямолінійними, але при бажанні їх легко можна відшукати. Загалом вони плавно зливаються із загальневропейським характером мелосу.

Щодо ритму, особливо з огляду на триголосні розділи, можна виділити дві головні групи: епізоди, в яких ритм усіх голосів є однаковий (чи принаймні подібний) та епізоди, в яких верхні голоси ритмічно контрастують з басом. Останні власне виявляють тенденцію руху великими тривалостями; наведені вище приклади виразно підтверджують цю думку.

³ M. Antonowycz. Zur autorschaftsfrage der Motetten «Absolve, quaesumus, Domine» und «Inter natos mulierum», *Tijdschrift van de VNM*, 1966, XX, 3, S. 155.

Основа композиції, незважаючи на всю зовнішню різноманітність і пістрявість у проведенні голосів, за своєю суттю є гармонічною. Це показують численні терцові паралелі. Терціювання мелодій було близьким до типів, які розповсюдилися у той час як у церковному співі (наприклад, у провідному з огляду на богослуження монастирі — Києво-Печерській лаврі⁴), так і світському триголосному канті, що виявляє типові риси фобурдону. У композиції можна зустріти (поряд з тривалими терцовими паралелями) випадкові квінтові та октавні паралелізми. Якщо у деяких випадках вони, можливо, зводилися до певної технічної неохайності чи навіть дилетанства, то, з іншого боку, певна спрямованість намірів у деяких випадках є цілком очевидною, особливо, коли автор звертається до практики народної пісні. Такий випадок, без сумніву, маємо у наступному прикладі (концерт № 26):



У кожному разі квінтові й октавні паралелізми не розглядалися тогочасними українськими композиторами як смертні гріхи.

Нарешті ще декілька слів про часте каденціювання, що виникало внаслідок постійних цезур у гучних епізодах, які нерідко є обманливими (оскільки заключний тон одного епізоду є одночасно початковим тоном наступного). Вони є стереотипні і прості: T D T. При цьому часто в останньому домінантовому акорді терція при одночасному синкопуванні замінюється на дисонуючу кварту (як випереджаючий основний тон тоніки, тобто затримання — переважно у середніх голосах). При цьому в деяких каденційних клаузулах знаходимо до того ж ще й старобургундські пусті фінальні закінчення (порівняй сексту Ландіно):



Залишаються відкритими ще деякі питання стилю — наприклад, проблема відношення наших хорових концертів до класичного українського партесного концерту: якою мірою вони можуть вважатися класичними? Яку роль вони відіграють у рамках класичного концерту чи поза ним? До якого ступеню розвитку вони при цьому належать? Загально добре збережені в архівах матеріали партесни-

⁴ Пор: Нотный Обиход. Киево-Печерской Успенской лавры, Киев 1910.

концертів водночас є недостатньо відомими, щоб відповісти на ці запитання. Тому висловлені тут припущення можуть у майбутньому зазнати певних коректив.

При такому уявному розв'язанні проблеми суто діатонічної мелодики й гармоніки (з перевагою тональностей G, d і a), а також їх нескладних модуляцій і каденцій, питання старої модальності літургійного церковного співу, яка іноді ще проглядає крізь мажор і мінор, вимагали б докладніших студій та аналізу, які змогли б значно розширити вузькі рамки цієї короткої розвідки.

Резюме. У результаті нашого аналізу давньоукраїнських п'ятиголосних хорових концертів з югославського джерела приходимо до висновку: перед нами композиції, в яких національні риси тісно пов'язані із західноєвропейською музикою і виявляють стильові особливості барокової доби. При цьому складається враження, що більше уваги приділяється звуко-тектоніці, ніж експресії, а отже на контрапунктно-конструктивний, аніж технічний бік.

При оцінці цих давніх українських творів мусимо відповісти власне на два питання. Перше: яку мистецьку вартість мають ці твори? І друге: яке значення мають ці хорові концерти для подальшого розвитку музичної культури України?

Мистецька вартість цих творів, як ми вже згадували на початку, є різною. В цілому впадає в око певна односторонність у засобах. Незважаючи на їх відносну простоту і скромність, можна побачити, що впливає при студіях над українською партесною музикою та літургійними співами: неможливо не побачити великого внутрішнього її багатства, її правдивості та сильної виразовості, передусім у силі почуттів. Постійна ефектна зміна в мотивах, контрастні ефекти у вступі звукових реєстрів та структурі наростань свідчить про майстерність, про велику фахову спроможність українських композиторів того часу. Вражаючими у багатьох із цих концертів є високі виконавські вимоги, особливо до хлоп'ячих голосів.

Українські композитори створювали свої твори для людей свого часу. З-поміж застосовуваних ними засобів перед усім ті, які були їм найближчими, а також ті, що зворушували людей, які виконували й слухали цю музику. Це коло було широке — виконавцями були не лише професійні співаки, тобто фахівці, але й аматори-парафіяни. Найчастіше це були кола шкільної молоді, вихованці сирітських будинків, братських навчальних закладів, семінарій та інтернатів. Вони співали як у церквах, так і будинках магнатів і патриціїв, заможних міщан, у громадських місцях та на ринках, щоб у такий спосіб заробити собі на прожиття та подальше навчання. Вони співали всюди, де тільки було можливо, і цим самим несли музику у найширші маси.

Значення цих давньоукраїнських хорових композицій, маленьку частину яких маємо перед собою, для тогочасної історії культури давньої Європи є величезне. А оскільки ця музика проникала в найширше народне середовище та інтенсивно входила у свідомість народу, формувалася поважна музична база, на якій відбувався увесь подальший розвиток української музики. На цьому фундаменті виховалося велике число українських співаків, музикантів, диригентів, композиторів і теоретиків, які згодом працювали також у Польщі та Росії. На цій широкій основі пізніше з'явилися такі видатні композитори як Бортнянський та Березовський, які стали корифеями шедеврів української музики. Їхній вплив відчутний як у видатних досягненнях пізнішої петербурзької Придворної капели, так і в церковних хорах, подібних до хору славнозвісної Києво-Печерської лаври.

А тому дуже важливо дбайливо зібрати, зареєструвати і видати увесь збережений матеріал українських хорових композицій 17-18 століть, що врешті зробить його доступним для музикознавчих досліджень⁵.

Fünfstimmige altukrainische Vokalkonzerte aus einer jugoslawischen Quelle, *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropa, Herausgegeben von Elmar Arro, Wiesbaden, 1977, S. 399–413.*

Переклад Андрія Ясіновського.

⁵ П'ять із згаданих вище вокальних концертів з'явилися, між іншим, у друці: П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст., Вінніпег-Едмонтон 1974. (У 1991 р. іншу добірку хорових концертів з цієї пам'ятки опублікувала Ніна Герасимова - Персидська: Українські партесні мотети початку XVIII століття, Київ 1991 — ред.).