

ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПАРТЕСНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ РОСІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 17-18 ст.

Україна мала в 17-18 ст. вирішальне значення для культурного розвитку Східної Європи, а в першу чергу для розвитку російської культури. Особливе велике, можна сказати, епохальне значення для культурного розвитку Росії мала українська музика, що її принесли з собою українські музики-композитори, співаки, учені-теоретики та незлічена кількість українських переселенців, що добровільно чи під примусом покинули свою батьківщину Україну й поселились на російській території і там жили й працювали, сповняючи велику культурну місію¹.

Українці принесли з собою до Росії 1) нове нотне письмо на п'ятьох лініях (т.зв. *київське знам'я*, або квадратну київську нотацію), 2) багатоголосну партесну музику, 3) куплетну (строфічну) пісню у вигляді *кантів*, 4) нові літургічні мелодії, або ж варіанти старих традиційних мелодій, як-ось київський, болгарський, грецький та інші напиви. Українці виправляли старі російські літургічні книги, а з тим проводили необхідні реформи літургічних співів, вичищуючи ці співи від хомонії, аненайок та інших проявів занепаду. Українці не тільки поширили своє музичне мистецтво в Росії, але й виховали нове покоління російських композиторів, співаків і теоретиків, що поширювали українську музику в Росії та й самі творили в тому ж дусі. Українці спричинились великою мірою до того, що до російських шкіл (ведених переважно ними ж) впроваджено науку співів і музики.

Про велике значення української музики для російської музичної культури говорили всі старші історики російської музики, дарма, що не раз послуговувалися термінологією, що заплутувала справу й необізнаним в історії східноєвропейських народів утруднювало орієнтацію в цій ділянці.

Та якою б термінологією не послуговувались історики російської музики, кожний підкреслював, що в 17-18 ст., тобто в часи найбільших українських впливів на Росію, відбувся перелом у кожній ділянці російського музичного життя.

Про ці часи українського впливу на російську церковну музику писав у середині 19 ст. І.Сахаров, що це «епоха переходная, ознаменован-

¹ Ф.Б. Корчмарчук, Духові впливи Києва на Московщину в добу Гетьманської України, Нью-Йорк 1964, с. 33 та ін.

ная переходом пения от Греко-Русского к европейскому направлению[...].
Здесь все обновлено; повсюду видим вторжение чуждых учителей»².

У 1864 р. знаний дослідник російської минувшини П. Безсонов говорив про тодішню ситуацію в Росії таке: «После присоединения Малой и завоевания Белой Руси оттуда двинулись к нам безчисленные толпы выходцев, в собственном смысле колонизовавших Великую Русь. Уже с половины 17 века мы значительно подчинились их влиянию в деятельности ученой, в школах, в литературе, отчасти даже в языке, и т.д., а вместе с тем конечно и в пении, в музыке. Уже патриарх Никон первый завел у себя в Новгороде Киевское пение и в Москве привлекал царя своими хорами так, что несмотря на увещания патриарха Иосифа, который делу сему *прекословие творяше*, по настоянию Никона, с 1652 года во все последующее время часто вызывались в Москву многие Киевские и вообще юго-западные *спѣваки*, певчие, для обучения партесному пению[...]. Цивилизация, которую они несли с собою оттуда как смелое знамя победы над варварством Москалей, совершенно совпала с цивилизацией, которую надевала на Русь мощная рука преобразителя [Петра I — М.А.][...]. Наших старинных бородатых певцов, одетых в русские полукафтаны и кафтаны (так они изображаются на рисунках времен Михаила и Алексия), сменили певчие архиерейских новых домов, подобно юго-западным бритые и усатые, в польской одежде с закинутыми разрезными рукавами. Одни только соборные певчие в Москве, в последствии синодальные, под руководством успенских опытных иподьяконов, составляли отсюда некоторое исключение, сколько можно судить по уцелевшим известиям. Только лишь у них жили еще в значительной связи предания старины. Остальное все уже отличалось и, прибавим — пело, при владычных домах, в академиях, семинариях, духовных школах как на Юго-Западе[...]. Все это, повторяем, пело и искусство нового пения, вопреки обычаю нашей древности, было искусство, скрытое от народа и ему чуждое»³.

У *Спутнике псаломщика* читаємо: «Когда с 17 века мы обратили свои взоры на Запад, мы изменились во всем»⁴.

Визначний дослідник російської церковної музики А.В.Преображенський пише про ті часи таке: «Между старым [російським — М.А.] и новым [принесением з України й Білорусії — М.А.] здесь

² И.П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. *Журнал Министерства народного просвещения*, LXI, 1849, с. 234.

³ П.А. Безсонов. Судьба нотных певческих книг. *Православное обозрение*, 1864., № 14, с. 35-37.

⁴ *Спутник псаломщика*, Москва 1916, с. 17.

почти не было точек соприкосновения: все до последних мелочей от самых существенных основ было новым и чуждым»⁵.

Н.Успенський розглядає період українсько-білоруських впливів на російську церковну музику як кризу російського співочого мистецтва: «Говоря о кризисе певческого искусства, я имею ввиду период коренных реформ в церковном пении, когда новые прогрессивные факторы, сталкиваясь с консервативными тенденциями, приводили к решительному, глубокому перелому в его характере и формах. На протяжении немногих десятилетий осуществлен переход от старых стилей монодии и многогласия к новому партесному пению»⁶.

Думку Успенського про кризу російського мистецтва в ці часи, коли до Росії принесено з України нові музичні течії, підтверджує і Ю.Келдиш у вступі до цитованої вище праці Успенського: «Достигнув вершин своего развития в 16-17 веках, древнерусская певческая традиция испытывает к концу этого периода явственные признаки кризиса. Она вынуждена была отступать под напором новых течений, которые оказывались более сильными и жизнеспособными, а в конечном итоге была совсем вытеснена ими, продолжая жить только в отдаленных от культурных центров местностях, главным образом среди отколовшихся от официальной церкви старообрядцев»⁷.

Тут варто звернути увагу на цікаве явище: коли старші історики, обговорюючи розвиток російської музики в 17-18 ст., підкреслювали велике переломове значення української музики для російської, вживаючи тільки слова *малороссийский* чи *юго-западный* замість *український*, то новіші говорять уже в першу чергу про *старе й нове*, не згадуючи, що тим новим була саме українська монодія (українські напиви) й українська партесна музика, насаджувана в Росії українськими співаками, композиторами, теоретиками і взагалі українськими переселенцями, що, як писав П.Безсонов, упродовж 17-18 ст. колонізували Росію.

Хоч ніхто з істориків української й російської музики не заперечував великого значення, яке мала в 17-18 ст. українська музична культура для російської музики, та впадає в очі дивне явище: замість поглиблювати досліді в цій ділянці й розкривати впливи української музичної культури на російську, щоб як слід зрозуміти й висвітлити шляхи розвитку як української, так і російської музики в 17-18 ст., у багатьох працях з цієї ділянки видно тенденцію промовчувати справу українських впливів на російську музику, або ж обме-

⁵ А.В. Преображенский. От униатского канта до православной Херувимской, *Музыкальный современник*, 1916, № 6, с. 12.

⁶ Н.Д. Успенский. Древнерусское певческое искусство, Москва 1971, с. 316.

⁷ Ю. Келдыш. Об изучении древнерусского певческого искусства, в кн.: Н.Д. Успенский. *Древнерусское певческое искусство*, с. 15.

жуватись до кількох речень, висловлених у цій справі. Впадає також в око, що чим даліше віддаляємось від тих часів, тим менше уваги присвячується питанням впливів української музики на російську, а натомість постійно висувається їй підкреслюється значення російської музичної культури для української. Чи не найбільш разючим прикладом такого ставлення до справи може послужити книжка *Из истории русско-украинских музыкальных связей* під редакцією Т.Каришевої⁸. У цій об'ємистій книжці зовсім промовчані впливи, що їх мала українська музична культура на російську протягом 17-18 ст., і переясковлено російські впливи на українську музику в новіші часи. Так постає неповний та викривлений образ розвитку української та російської музичної історії, образ, повний прогалин та недомовлень. У зв'язку з цим виринає гостра потреба виявити об'єктивно історичні факти та заповнити прогалини в музичній історіографії й допомогти зацікавленим витворити собі правдивий образ тих музичних явищ, що мали місце в Україні і Російській імперії 17-18 ст. Варто ще згадати, що українські музичні впливи поширились не тільки на велетенських просторах Російської імперії, але й сягнули також балканських народів⁹.

Чи не найбільше значення для дальшого розвитку російської музики мали принесені з України багатоголосні т.зв. партесні співи, в яких кожний голос чи кожна партія твору записувались в окремій книзі. Книги ці, в яких записано по одній партії різних музичних творів, називались партесами (від лат. *partio* — розділяти), а звідти названо й саму музику партесною.

Щоб як слід оцінити, яку велику роль відіграли українці на полі музичної культури, а в першу чергу на полі багатоголосної хорової музики в Росії в 17-18 ст., треба найперше приглянутися до багатоголосної музики, що тоді була в Росії поширена.

Найстарішим видом багатоголосного співу в Росії вважається т.зв. *строчний спів* (*строчное пение*). Дотепер цей спів ще як слід не досліджений, бо відчитування старого крюкового письма справляє все ще великі труднощі. «Трудность исследования этого вида древнерусской хоровой культуры, — пише великий знавець тої справи Н.Успенський, — связана с отсутствием строчных партитур, записанных пятилинейной нотацией. Многие же из сохранившихся

⁸ Из истории русско-украинских музыкальных связей, Москва 1956.

⁹ Ukrainian Partesny Concertos. Transcription of Original Manuscript Dr. M. Antopowycz, Winnipeg 1974, p. 4; див. також: M. Antopowycz. Fünfstimmige altukrainische Vokalkonzerte aus einer jugoslawischen Quelle, *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*. Herausgegeben von Elmar Arro, Wiesbaden 1977, S. 399-413 (публікується в перекладі українською мовою у нашому збірнику — ред.).

крюковых записей строчного пения не имеют киноварных помет и поэтому недоступны для расшифровки»¹⁰.

З дослідів Успенського видно, що існували два типи строчного багатоголосся: одне спиралося переважно на паралельному рухові всіх голосів, друге мало трохи більше розвинуте голосоведення, подібне дещо до багатоголосся російських народних пісень. «Говоря о строчном пении вообще, — читаємо в Успенського, — следует заметить, что в складе его голосов достаточно ясно выступают два принципа: принцип *ленточного* многоголосия, когда голоса поют мелодию, сохраняя ее высотный и ритмический контур почти в точности, и принцип подголосочной полифонии, когда голоса образуют подголоски около выдержанных нот мелодии»¹¹.

Коли розглядати строчний спів гармонічно, він також неоднотайний. З одного боку, як виходить з дослідів Успенського, стрічаємо в строчному співі акорди, побудовані на тризвуках з частим використанням терцевих і квінтових паралелізмів, з другого боку нерідко стрічаємо дисонансові співзвуччя¹².

Про строчний спів можна ще сказати, що в Росії він вийшов з ужитку скоріше, ніж інші види багатоголосся, та що строчним співом виконувано тільки деякі богослужбові частини. Цей спів не був перенесений на п'ятилінійну нотну систему (п'ятилінійне нотне письмо), як це сталось частинно з демественним співом, про який буде мова пізніше. З цього всього видно, що строчний спів був у Росії занесеним явищем.

Приглянувшись до деяких прикладів строчного співу, що їх у своїх працях подає Успенський, бачимо, що мелодії строчного співу споріднені дещо з українськими літургічними мелодіями, особливо з т.зв. київським напівом. Подане Успенським строчне *Приидите, поклонимся* нагадує мелодію київського напіву, що її знаходимо в Московському Обиході¹³. З цього можна додумуватися, що поширений на Московщині строчний спів був відміною староукраїнського строчного співу, принесеного з України до Московщини ще в першій половині 17 ст. безпосередньо або посередньо — через новгородських співаків. На жаль, про український строчний спів дотепер мало знаємо. В *Історії української дожовтневої музики* сказано про початки строчного співу в Україні тільки ось що: «Найбільш ранні види багатоголосся в церковній музиці були зв'язані ще із старою безлінійною системою так званої крюкової нотації і відомі в історії церковної музики під назвою строчного співу, поширеного в Росії та на Україні.

¹⁰ Н. Д. Успенский, указ. соч., с. 232.

¹¹ Там же, с. 232.

¹² Там же, с. 233, 262.

¹³ Там же, с. 234, приклад 364.

Назва ця виникла від того, що над текстом окремими рядками, строчками, розміщувалися хорові партії, занотовані крюками»¹⁴.

Та якого б походження не був цей поширений в Росії вид строчного співу, цей спів гостро критикували й поборювали поклонники нового, принесеного з України, партесного співу. Невідомий український автор середини 17 ст.— гарячий поклонник партесної музики— каже в своїй *Музикії*, що строчний спів, це какофонія, створена якимось стародавнім чоловіком, що мало розумівся на гармонії («разногласіє составленіє нѣкоимъ древнимъ мужемъ составленное, свѣдуцимъ мало грамматики») ¹⁵.

Таких критичних висловів про строчний спів у невідомого українського автора більше. З нах подаємо тут ще тільки один: «в тристрочнім і демественнім співі не тільки немає гармонії голосів, але для тих, що не розуміються, тої крик є приемний (яко ничтоже вѣдуцимъ, многій вопль приятель єсть)»¹⁶.

Ще гостріше й більше атакує невідомий автор інший рід поширеного тоді в Росії багатоголосного співу, що знаний нам під назвою *демественного співу* або *демества*.

Незважаючи на значну кількість студій і праць про демественний спів у Росії, як ось В.Стасова, В.Бєляєва, Н.Успенського, Й. фон Гарднера й інших, багато питань, пов'язаних з демественним співом, ще залишаються без задовільної відповіді.

В *Энциклопедическом музыкальном словаре* читаємо, що демественний спів «получил распространение в Новгородской и затем Московской Руси в 15-17 вв.[...] в конце 16 и в 17 вв. д. П. становится многоголосным. [...] Оно принялось в праздничном и архиерейском богослужении и Мос. придв. быту, при разл. рода торжествах, встречах и венчаниях царей, праздновании побед и т.п.[...]»¹⁷.

¹⁴ Історія української дожовтневої музики, Київ 1969, с. 71. Ю. Келдиш думає, що російський строчний спів мав ті самі джерела, що й партесний російський спів, отже, розвинувся з українського партесного співу, і що тої український багатоголосний партесний спів був знаний в Росії «еще до того, как в 50-х годах 17 века начинается широкий приток украинских певцов и композиторов в пределы Московской Руси» (див.: Ю. К е л д ы ш. Об изучении, с. 21).

¹⁵ С.В. С м о л е н с к и й. Музикійская грамматика Николая Дилецкого, Санкт-Петербург 1910, с. 36.

¹⁶ С.В. С м о л е н с к и й, указ. соч., с. 16. О. Ц а л а й - Я к и м е н к о у своїй праці «Новість о пінії музикійском — видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки» (середина 17 століття), надрукованій у щорічнику *Українське музикознавство*, вип. 11, Київ 1976, с. 51-71, довела, що текст, виданий С.В. Смоленським, та російський переклад того тексту, здійснений О.І.Роговим (див.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв., Москва 1973, с. 124-139) не є І.Коренева а незнаного українського автора, представника київської ученості, що перебував тоді у Москві.

¹⁷ Энциклопедический музыкальный словарь, Москва 1966, с. 148.

Отже, в Москві був знання одноголосний та багатоголосний демественний спів.

Старші історики російської музики не розглядали багатоголосного демественного співу як окремий жанр староросійського співу, а ідентифікували його з строчним співом. Тому що в деяких старих рукописах багатоголосного співу найнижчий голос мав назву *демество*, деякі дослідники, як В.Металлов, В.Беляєв та інші, уважали, що демество це тільки четвертий голос строчного співу. Успенський обстоює думку, що багатоголосне демество це найбільш оригінальний суто російський рід багатоголосся і постало воно із злуки різних за характером мелодій різних церковних розспівів в одну багатоголосну цілість, але з зовсім самостійними голосами (строками).

Самостійність голосів особливо виразно виступала в триголосних демественних співах, які були найбільше поширені в старій Московщині. «В трехголосных произведениях, — каже Успенський, — среднему голосу поручалась мелодия путевого распева. Мелодия низа сочинялась из интонаций демественного распева, а мелодия верха на основе попевок знаменного распева»¹⁸. «Сопряжение в одно целое мелодий этих трех стилей составило сущность полифонии демественного многоголосного пения»¹⁹. З цього Успенський робить висновок, що «демественное многоголосие можно назвать контрапунктом только условно, так как в нем нет соподчинения голосов и есть лишь сопряжение, базирующееся прежде всего на единстве текста, а не на закономерностях контрапунктирования»²⁰.

Розуміється, що співзвуччя, виникле при зведенні різних за стилем і характером мелодій в одну багатоголосну цілість, було дуже своєрідне й відзначалося дуже гострою дисонансовістю. Навіть закінчення творів (кінцевий звук) було дисонансове, напр., мала терція й велика секунда²¹. При більшій кількості голосів, зведених у багатоголосну партитуру, дисонансовість збільшувалась і набирала особливої шорсткості. Не диво, отже, що деякі дослідники минулого століття, привикнувши до впорядкованих гармоній з перевагою консонансів, не могли собі уявити, що такий дисонансовий спів, як багатоголосне демество, міг виконуватися в церкві чи поза нею. І так на одній рукописній збірці демественних співів знавець і любитель російської музичної старовини Одоєвський написав на останній сторінці таку завагу: «Предположение, что эти три партии когда-либо могли быть петы вместе, одновременно, не может даже возбуждать вопроса. Между

¹⁸ Н.Д. Успенский, указ. соч., с. 147.

¹⁹ Там же, с. 271.

²⁰ Там же, с. 280.

²¹ Там же, с. 291.

ними нет *никакого* [підкреслення Одоєвського — М.А.] гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что имеется здесь на каждом шагу, да и характеры партий различные: путь (строка киноварная) вообще прост; верх и низ весьма изукрашены; все три партии по месту, занимаемому нотами, пригнаны к местам занимаемым словами, оттого часто четверть одной партии стоит против нескольких четвертей и даже целых в другой — новое доказательство отдельности или самобытности партий»²².

Навіть Успенський, що захоплюється демественним співом, каже, що «трудно признать эстетически удовлетворяющей и сплошную диссонансовость демественного пения, ели учесть, что в этом стиле исполнялись не отдельные песнопения, а все песнопения вообще, до ектении включительно, так что диссонансы как бы пронизывали все богослужение от начала его и до заключительного «аккорда». Для слуха, воспитанного на гармонической музыке европейского склада, это какофония»²³.

Думки Одоєвського, що демественні багатоголосні співи не були виконувані, не можна прийняти. Факт, що демественним багатоголоссям були складені співи Обиходу, празникові стихирі, а також співи Літургії, факт, що демественне багатоголосся вдержалося в російських церквах до 18 ст., і то незважаючи на гострі атаки проти багатоголосного демества так зі сторони українських, як і російських поклонників партесної музики, і вкінці факт, що деякі співи багатоголосного демества були перенесені на нове нотне письмо — *київське знамя*, свідчить про те, що ці співи не тільки виконувались у російських церквах, але були близькі поклонникам російських музичних традицій.

Насувається питання: де шукати коренів того своєрідного, дуже шорсткого своєю дисонансовістю, російського багатоголосся, знаного з демественного, а почасти строчного співу? Успенський думає, що ця дисонансовість перейшла до літургічної музики з російських народних пісень. «В использовании одновременного звучания секунд, кварт, септим и даже нон, без какого-либо ограничения условностями задержания и разрешения, — говорит Успенський —, московские мастера пения опирались на мелодический склад народного многоголосия, где стремление голосов к самостоятельности вызывает столь же свободное применение диссонансов в вертикали. В частности, очень широко и многообразно используются в русском народном многоголосии секунды»²⁴.

²² В.М. Б е л я е в. Древнерусская музыкальная письменность, Москва 1962, с. 70.

²³ Н.Д. У с п е н с к и й, указ. соч., с. 290.

²⁴ Т а м ж е, с. 317.

Гіпотеза Успенського дуже приманлива, але дотепер не знайдено доказів на те, що в давні часи російські народні пісні співалися багатоголосно. Багато визначних дослідників, а серед них і Климент Квітка, переконані в тому, що багатоголосся в українській народній пісні появилoся значно пізніше, і то під впливом партесної музики²⁵.

Не виключаючи можливостей впливу російського народного багатоголосся на дисонансовість багатоголосного демества й строчного співу, виглядає, що причин дисонансовости старого російського релігійного, а може навіть і народного співу треба шукати в першу чергу в довговіковій традиції російських церковних співаків і російського духовенства співати рівночасно кілька різних частин (співів) богослуження з різними мелодіями й різними літургічними текстами, щоб таким способом скоротити довжину богослуження. Такий рівночасовий спів різних літургічних пісень давав у висліді гостру какофонію (*многогласие*), проти чого провадилась боротьба протягом 16, 17 й 18 ст. Біограф Неронова так описує цей спосіб співу, що панував у російських церквах: «въ оныя времена[...] не единоголасно пѣваху, но въ гласы два и три, и въ шесть церковное совершаху пѣніе, друг друга не разумѣюще, что глаголють; отъ самихъ священниковъ и причетниковъ шумъ и козлогласованіе въ святыхъ церквахъ бывше странно зѣло: клирицы бо пояху на обоихъ странахъ Псалтырь и иныя стихи церковныя, не ожидающе конца ликъ отъ лика, но купно вси кричаху; псаломщикъ же прочитывая стихи, не внимая поемыхъ, начинаше иныя, а не возможно бѣше слушающему разумѣти поемаго и читаемаго»²⁶.

Це *многогласие* було заборонене вже на Московському Стоглавому соборі 1551 р. за Івана Грозного; було воно заборонене на Московському соборі 1666 р., але держалось ще довго в російській церковній практиці. Ще Петро I мусив у *Духовному регламенті* 1721 року звертати на це увагу, що «Худой и вредный и весьма богопротивный обычай вошел, службы церковныя и молебны во двоегласно и многогласно петь, так что Утренняя или Вечерняя, на части разобрана, вдруг от многих поется, и два или три молебны вдруг же от многих певчих и четцов совершаются. Сие сделалось от лености клира и вошло в обычай и конечно должно есть перевести такое богомолие»²⁷.

Які б не були джерела дисонансовости та різних проявів занепаду демественного співу, як ось хомонія, хабуви, аненайки і т.п., фактом є, що демество мало багато оборонців між поклонниками московської

²⁵ Л. Я щ е н к о. Українське народне багатоголосся, Київ 1962, с. 30-32.

²⁶ Н. К а п т е р е в. Борьба кружка ревнителей благочестия с патриархом Иосифом по вопросу о единоголасии, *Богословский вестник*, 1908, апрель, с. 674.

²⁷ Н.Д. У с п е н с к и й, указ. соч., с. 317.

старовини і що це демество було гостро її безоглядно поборюване поклонниками нового напрямку — принесеної з України партесної музики.

Яскравим прикладом ворожого ставлення поклонників української партесної музики до демественного співу може послужити згадуваний уже вище невідомий український автор середини 17 ст. У своїй *Музикії* він розправляє з демеством ще гостріше, як це робить з строчним співом: «въ демественной книзѣ въ великороссійстѣй обрѣтохъ же гласованія, на гнѣвъ паче, а не на умиление Бога подвизающая»²⁸. В іншому місці він гостро критикує вступне слово (*предисловіє*), в якому ось як захвалюється демественний спів: «Сія книга, глаголемая умноточець гласоточный, имѣеть убо въ собѣ многоразумія глубину. Иже кто умными очима желаетъ проникнути въ ню, той немрачно и неблазненно познаваетъ истину ея, содержитъ бо собраніе четверогласныхъ вещей, иже наречетъся демественное пѣніе, изложено отъ прекраснаго мусикійскаго осмогласія отъ древнихъ премудрыхъ риторей въ славу Божию и въ похвалу благочестивымъ царемъ, и въ сердечное умиленіе чловѣкомъ»²⁹. Дуже обурений змістом цього вступного слова, він каже: «Присмотри же ся, о благоразсудительный внимателю, буйству въ глаголемыхъ предисловіи. Прежде убо глаголетъ умноточець, потомъ же гласоточный, и глаголетъ, яко имѣеть разума глубину! Кій злѣ разумъ и отъ коего ума источавыйся, яко глубока есть и неисчерпанъ воистину безумія? [...] И еще глаголетъ: иже аще кто умными очима желаетъ проникнути въ ню, той немрачно и неблазненно познаваетъ истинну ея! О высокоумія! О несмыслства и похвалъ гордости исполнено! О павѣ повѣдуетъ, яко, взираяй на періе ошибка своего красное, начнетъ надыматися и гордо ходити, — но скоро возреть на черныя ноги своя, абіе умилно возопіетъ и періе опускаетъ, аки бы позналъ свою скудость и неможеніе, и несогласованіе ногъ съ періемъ. Такожде и демественное пѣніе честію похвалъ чловѣклюбящихъ е сплетено, яко періемъ пестрымъ украшено; поющіе же начинаютъ напыщатися и превозноситися, инья осуждающе, аки бы во всемъ были совершенны»³⁰. Висловлену у вступному слові думку, що демество створене якимось *премудрим ритором*, невідомий автор категорично відкидає: «хто говоритъ, що демество складене якимось премудрим ритором — неправду говоритъ [...], не розуміючи, що є ритори!» («Но еже глаголетъ — буде глаголетъ, еже премудрымъ риторомъ глаголетъ слагателя сему деместву [...], ни разумѣя, что суть ритори!»)³¹. Він оспорує також думку, що багатоголосне демество

²⁸ С.В. Смоленский, указ. соч., с. 36.

²⁹ Там же, с. 38.

³⁰ Там же, с. 39.

³¹ Там же, с. 41.

побудоване за музичними правилами. «Но понеже отъ мусикии сіе [демество — М.А.] составися, — говорить він —, и отъ прекрасныя, паче же и отъ многогласныя,— почто же иніи мусику — самый источникъ, отъ нея же источися, — ненавидятъ? И кіевское пѣніе по мѣрѣ и по извѣстномъ исправленіи хулятъ, иже никогда же похулится можетъ? Но обаче кто хулить, понеже самъ не разумѣть и степеней мусикійскихъ не вѣсть? Аще бы увѣдалъ согласіе и степени мусикійскія, никогда же бы похулилъ сіе, но свое паче и симъ бы то исправиль»³². Автора згадуваного вступного слова, в якому вихваляється демество, він називає «безумцем, що хвалить безуміе» («имже буй самъ въ премудрыхъ зрится, имже буйство похваляетъ»)³³. Розкритикувавши нещадно демественний та строчний співи, він висловлюється прямо зневажливо про російський церковний спів взагалі й ставить під сумнів не тільки красу того співу, але й його корисність. «Что же сего за полза, пише він, иже, козлогласованіемъ давящися, ни согласія гласовомъ, ни реченія, явленіемъ висканія Богови неприятна восклицати, иже, токмо и чювству слышателному привносящися, ни уму разумѣнія, ни сердцу внимателнаго страха Божія преподасть, приносяще въ воплехъ и въ безчинныхъ разногласіяхъ?[...] О неучения тмы! О неразумія мрака! Како и зрѣвъ не видитъ и слышавъ не внимаеть? — Понеже буй есть. Что бо за полза бѣ прежде здѣ, въ Велицѣй Россіи, когда приидеть кто въ церковь и многимъ глаголющимъ, иному се, а иному оно, ничѣмъ инѣмъ пришедый въ церковь пользовася, токмо яже и той купно въ себѣ не тѣхъ молитву имѣя, но еже въ себѣ на умѣ и предъ своимъ образомъ моляся?»³⁴.

Глибока порожнеча і завзята боротьба між російськими традиціоналістами-консерваторами (*старовірами*), з однієї сторони, й представниками української музичної культури та їхніми прихильниками й учнями з другої сторони, що велася в другій половині 17 й першій половині 18 ст., мала свої глибокі, між іншим, і суто музичні причини. Ішлося тут, як сказав С.Смоленський, про «переход к новому художеству действительно, не имеющему с бывшим московским искусством ничего общего»³⁵.

³² Там же, с. 40-41. Варто відзначити, що в Росії були спроби переробити багатоголосний строчний спів на зразок українського (кнївського), партесного співу, причому перероблювались насамперед триголосні строчні співи. Одначе в тих переробках строчного співу, як каже Н.Успенський, постійно проявляється «коллизия двух различных стилей многоголосия — польско-украинского и русского строчного» (Н.Д. Успенский, указ. соч., с. 339). Демественний спів з причини його дисонансовости не перероблявся.

³³ Там же, с. 38.

³⁴ Там же, с. 43-44.

³⁵ Там же, с. VII.

Основна різниця між українським партесним співом та російським багатоголоссям була насамперед у тому, що російський багатоголосний спів у ті часи спирався головню на традиційні літургійні мелодії, сплітаючи їх у багатоголосне звучання. Українська партесна музика була індивідуальною творчістю композиторів. Одним із найбільших закидів, що його російські старовіри висували на адресу українського партесного співу, був закид, що це пініє «отъ своего сложенія, а не отъ святыхъ преданное»³⁶.

Коли російські майстри поєднували різні традиційні мелодії, творячи свої багатоголосні співи, українські композитори, творці партесної музики, були вільні у виборі мелодичного матеріалу для своїх творів. Музичні теми (*фантазії* — сказав би М.Дилецький) для своїх творів композитори партесної музики могли самі творити, запозичати в іншого композитора, з українських чи світських співів і навіть з григоріянського хоралу³⁷.

Та навіть тоді, коли композитори партесної музики послуговувалися принагідно готовим запозиченим матеріалом, то вони використовували й опрацьовували цей запозичений матеріал на зовсім інший лад, як це робили творці строчного й демественного співу. Коли в російських демественних і строчних, а подекуди навіть у партесних співах запозичена традиційна чи навіть створена *розспівщиком* літургічна мелодія мала вплив на форму цілості композиції, тому що мелодія кожного голосу проходила безперервно від початку до кінця даного багатоголосного гимну, то українські композитори партесної музики (а згодом і їхні російські учні) послуговувались вільно запозиченою мелодією, переробляючи її згідно з вимогами своїх творчих задумів і вимогами музичної форми, використовуючи її тільки на певному відтинку твору як музичний матеріал (тему) того чи іншого уступу композиції, щоб у дальшому перебігу композиції перейти до інших мелодичних тем, використовувати інший мелодичний матеріал.

Наслідки були такі, що в строчному й демественному співі в Росії багатоголосний потік хорових звуків плив у безперервному *tutti* від початку до кінця твору. Звукова маса цілого хору посувалась постійно вперед, набираючи не раз значного динамізму, а гостра дисонансовість звучання надавала тим творам строчного й демественного співу особливої, місцями шореткої, експансивности. Для виявлення індивідуального характеру й індивідуальних барв поодиноких

³⁶ М.И. Дилецкий. Описание рукописей, хранящихся в Черниговской духовной семинарии. Изд. Общества любителей древней письменности, Санкт-Петербург 1880. с. 235.

³⁷ Микола Дилецький. Граматика музикальна. Київ 1970, с. 25, 54, 58 та ін.

голосів чи менших голосових груп, для вільної мистецької гри колористичних, динамічних, ритмічних та інших контрастів не було там місця. Усе індивідуальне було заглушене, зіпхнуте на другий план або й зовсім знівельоване колективним звучанням цілого хору, що імпонував поклонникам московських традицій правдоподібно своєю силою й експансивністю руху.

В основі української партесної музики лежала барокова контрастність, що спиралась у першу чергу на протиставленні повнозвучних уступів хору tutti уступам з меншою кількістю голосів (дуже часто у сольному виконанні та з притишеним звучанням *riano*). Крім протиставлень повнозвучних tutti меншим ансамблям, принцип контрасту найвиразніше проявляється ще 1) у протиставленні різних за барвою груп голосів, як ось високих дитячих (хлоп'ячих) та низьких чоловічих голосів, 2) у протиставленні в різних уступах твору чи навіть у різних партіях (голосах) різних типів мелодії, наприклад, колоратурний, речитативний, ритмічно зрізничкований та ритмічно більш одностайний (однорідний), 3) у застосуванні різної контрапунктичної техніки в різних уступах твору, що особливо виразно проявляється в партесних творах, писаних у формі рондо, де протиставляється не тільки рефрен (головна тема) епізодам (побічним темам), але й побічні теми-епізоди контрастують між собою. «Постійна мінливість, — читаємо про українську партесну музику в збірнику *Українське музикознавство*, — чергування тутті й різних за складом ансамблів, зміна типів багатоголосся — ось чим зумовлений розвиток твору[...]. Оперування великими звуковими масами, чуттєва рельєфність образів, співставлення моноліту й вишуканих деталей, винахідливість у комбінації вертикалі й горизонталі — це характерне такою мірою партесному концертові, як і архітектурі II половини XVII — I половини XVIII ст.»³⁸. У багатьох, а особливо старіших партесних творах протиставляються також уступи з дводільним метром уступам із тридільним розміром (метром). Взагалі треба сказати, що одна з основних різниць між принесеною з України партесною музикою і російською багатоголосною музикою типу демества й тристрочного співу в тому, що українська партесна музика була мензуральною й мірялась тактами, тоді коли російська багатоголосна музика, подібно, зрештою, як і українські ірмолойні співи, не знала ритміки, базованої на рівномірному, точно визначеному поділі довжини звуків, на дві чи три частини (менші ноти).

³⁸ Н. Герасимова-Персидська. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII—XVIII ст., *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 71-72.

Великі відмінності між творами української партесної музики і російським демеством та строчним співом бачимо і в мелодиці. Мелодії російських багатоголосних творів (демества й строчного співу) були асиметричні, вони плили й розвивались безперервно від початку до кінця твору. Це була здебільшого мелодика широких ліній. Там — принаймні у дотепер опублікованих зразках — надаремне шукати за короткими, заокругленими, симетрично розставленими мелодичними фразами, розмежованими каденціями, які своїми частими повторюваннями підкреслювали б симетричність музичної форми. У мелодіях демественного співу зустрічаються часто видовжені мелізми, але це передусім мелодичні прикраси, що постали внаслідок видовжування й розбудування старовинних літургійних мелодій.

Мелодика українських партесних творів спиралася в основному на типову для українського Барокко короткофразовість. Кожна мелодична фраза була заокруглена й творила до певної міри заокруглену в собі цілість. Ці короткі мелодичні фрази (відтинки) поєднувалися в більші мелодичні одиниці (лінії) чи то на основі градацій, чи протиставлень (контрасту) різних музичних елементів, як ритміки, підвищення й зниження теситури і т.п., причому, прямі й секвенційні повторювання довших і коротших мелодичних фраз та мелозворотів належать до частих явищ в українській партесній музиці. В повнозвучних місцях твору, цебто в *tutti*, щоб здинамізувати звукові маси довготривалих акордів, використовуються мелодичні лінії, що посуваються по звуках тризвука (з перехідними тонами або й без них). Можна навіть сказати, що гармонія тризвуків мала в українській партесній музиці великий вплив на формування мелодичних ліній.

Мелодика багатьох українських партесних творів виявляє велику емоційну насиченість, що часами містить у собі елементи музичного драматизму. Ця емоційна насиченість виявляється особливо яскраво в двоголосних або триголосних уступах і звичайно має свої джерела в тексті.

Часами мелодика партесних творів має в собі стільки буйних барокових колоратур, що вона набирає інструментального характеру. Це трапляється дуже часто там, де в тексті йде мова про музичні інструменти, як ось *да вострублять, труба духовная* і т.п. В таких випадках можна говорити про ілюстрацію тексту. Такі твори говорять про те, що українські композитори знали й інструментальну музику та звукові питоменності різних інструментів.

У протилежність до творів демественного й строчного співу в Росії, де музична форма багатоголосного твору визначалася в головній мірі побудовою використовуваних традиційних літургійних мелодій, творці української партесної музики ставилися з великою увагою

до музичної форми, вирізблювали її старанно, так що музична форма належить до сильніших сторінок партесних творів. Використовування форми ронда в деяких українських партесних концертах вимовно свідчить про те, що українські композитори розумілися на музичних формах і присвячували формі багато уваги.

У партесній українській музиці розрізняємо два роди музичних форм: 1) одночастинні твори, що носили назву концертів або мотетів, і 2) більшечастинні циклічні форми, як ось *Служби Божі, Похорони, Канони*, що виконувалися у великі празники, і т.п.

Циклічну єдність більших музичних форм осягали українські композитори за допомогою різних засобів. Одним із таких засобів було використання того самого мелодичного маріалу в різних частинах Літургії, головню на початку різних літургічних співів (гимнів), подібно, як це робили різні західноєвропейські композитори 15-16 ст., подекуди й пізніше, в так званих *пародійних мессах*³⁹.

Гармонія і контрапункт належали також до тих елементів музичної фактури (мови), що дуже гостро відрізняли українську партесну музику від російського демественно-строчного співу. Коли в російській багатоголосній музиці — як це було вже сказано — переважала шорстка дисонансовість, то українська партесна музика була побудована на консонансовій гармонії тризвуків. Дисонанси виступали тільки в обмеженій кількості за загальноновживаними правилами гармонії — контрапункту. До того в українській партесній музиці наступила вже значна кристалізація мажорної та мінорної тонації, хоча часті модуляційні відхилення до тонацій різних ступенів скалі можна інтерпретувати як залишки модального мислення композиторів.

Насувається ще питання: які причини до того, що українська літургійна музика взагалі й, зокрема партесний спів, витіснили з російської церкви майже повністю традиційні російські співи й змусили прийняти принесену з України релігійну музику (церковні співи). Це питання поставив уже в 1849 р. І.Сахаров, один з перших дослідників російської музичної старовини: «Что заставило наших отцов променять свое родное на чуждое. Что увлекательного нашли они в пении пришельца [українця-киянина М.Дилецького — М.А.]. Вот вопросы, которые долго будут занимать наших исследователей»⁴⁰.

Різні дослідники давали на це питання різні відповіді.

«Преображенский, — каже Келдиш, — как и большинство его предшественников, приписывал распространение партесного пения в России исключительно влиянию выходцев с Запада — польских

³⁹ М. Антонович. П'ятиголосна партесна Літургія — свідок української музичної культури з доби до Бортиянського, *Боголосвія*, 1973, т. XXXVII, с. 66.

⁴⁰ И. Сахаров, указ. соч., с. 100.