

ПАРТЕСНА МУЗИКА В УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКВАХ ДОБИ КОЗАЧЧИНИ

Доба Козаччини — це нова епоха в історії давньої Руси-України, епоха, що мала вирішальний вплив на дальшу долю України й цілої Східної Європи. Були це часи героїчних змагань українського народу проти чужого панування в Україні, часи національного відродження й духовного оновлення. Українська людина активізувалася. Одні йшли на Запоріжжя, щоб зі зброєю в руках боронити свій край, другі йшли до шкіл, вирушаючи не раз у далекі країни західної Європи, щоби там здобути освіту та запізнатися з найновішими досягненнями західного світу, а ті, що лишалися на місцях, посилювали свою діяльність, добивалися нових успіхів на різних ділянках життя.

Українська церква не тільки включилася в річище прискореного культурного росту, але й стала однією з рушійних сил українського національного відродження і культурного оновлення. До найбільш радикальних і важливих оновлень, що мали місце в українській Церкві в добу Козаччини можна зачислити впровадження до богослужень багатоголосної, т.зв. партесної музики західноєвропейського типу.

Українська Церква, перша із сім'ї східних Церков, поєднала й збагатила старі традиції орієнтального церковного співу з новими досягненнями західноєвропейської музичної культури. Включивши до богослужень східного обряду індивідуальну творчість українських композиторів, українська Церква підняла свій церковний спів на вищий ступінь розвитку й послужила прикладом для інших народів, особливо для росіян.

Коли багатоголосна музика почала проникати до українських церков, точно не знаємо. Відомо тільки, що вже в дев'ятдесятих роках 16 ст. патріарх Мелетій Пігас на домагання Львівських братчиків санкціонував гармонічний спів в українській православній Церкві¹.

Багатоголосна музика натрапила на пригожі умови в українських церквах. Поширенню й плеканню багатоголосної партесної музики сприяли українські братства з їхніми школами, українські монастирі, українські владики й духівництво та багато визначних громадян-меценатів, які не щадили ні коштів, ні труду на те, щоби створити сприятливі обставини для розвитку багатоголосної музики та підвищення мистецького рівня церковного співу.

¹ М. Г р і н ч е н к о. Історія української музики, Київ 1922; друге видання: Нью-Йорк 1961, с. 81.

Про причини впровадження багатоголосної музики до українських богослужень є різні теорії. Деякі історики думають, що багатоголосну музику впроваджено до українських церков як противагу органам і поліфонії латинської Церкви, якими вона притягала українське населення до католицизму².

Не виключено, що й такі міркування мали місце в ті часи, але головною причиною появи багатоголосної партесної музики на Україні та включення її до церковних богослужень, був загальний ріст української музичної культури та її тісні зв'язки з музичною культурою Західної Європи, що закріплювалися завдяки великій кількості русинів-українців, що студіювали по різних країнах Західної Європи, завдяки українським музикам та співакам, що працювали при дворах польських королів та магнатів, де плекалась західноєвропейська музика, та завдяки українській молоді, що вчилася у різних єзуїтських і піярських школах, перебувала в польських музичних бурсах і конвіктах, розсіяних по українських землях, і таким способом мала змогу запізнатися хоч з деякими видами музичної культури Заходу. Найстаршим центром української багатоголосної церковної музики треба вважати Львів. Уже під кінець 16 століття тут існував хор, який виконував багатоголосні композиції. Коли 1591 року митрополит Михайло Рогоза відвідав Львів, учні братської школи вітали його на три *лики*, тобто дванадцятиголосним хором³.

4 вересня 1616 року львівські братчики постановили, що «На каждую неділю и свето урочистое тые панове, що с таблицею ходити будуть, повинны давати на спѣвака по грошей два»⁴.

1633 року львівське братство доручило Василеві Буневському та українізованому грекові Константинові Мезапеті нагляд над поліпшенням церковного співу⁵. Він мав у своїй бібліотеці велику кількість нотних книг, а в тому й сімдесят три партеси церковних служб.

17 січня 1691 року львівські братчики купили трьом хлопчикам дискантистам зелені кунтуші, а на Різдво Христове 1692 року пошити трьом дискантистам не тільки зелені кунтуші, але ще й жовті черевики⁶. Львівське братство дбало, отже, й про зовнішній вигляд

² Там же, с. 81. Цю думку розвивають також новіші радянські історики музики.

³ Я. І с а є в и ч. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 49; П. К о з и ц ь к и й. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ 1971, с. 31; він думає, що то були «солісти-ісполотачники, що виголошували *многії літа*».

⁴ П. К о з и ц ь к и й, цит. тв., с. 33.

⁵ Я. І с а є в и ч, цит. тв., с. 50-51.

⁶ П. К о з и ц ь к и й, цит. тв., с. 115, прим. 76.

своїх співаків. 1691 року львівські братчики вислали студента Базилевича на науку до Києва. Повернувшись з Києва, Базилевич працював учителем при братській школі та диригентом шкільного хору. Він був також композитором і братство платило йому за різні його твори⁷.

У 90-х роках 17 ст. у львівській братській школі працював учителем і дяком композитор Гавалевич. Братство замовляло у нього різні композиції і платило за них поважні, як на ті часи, суми грошей⁸.

Львівське братство мало велику музичну бібліотеку, в якій була велика кількість церковних творів, Служб Божих, Вечірень, концертів і т.п., всього понад чотириста творів⁹.

На жаль, крім реєстру музичних творів бібліотеки братства, зробленого в 1697 році, не осталося нічого. Проте й сам реєстр творів має для нас величезне значення, бо тут подані назви творів та прізвища багатьох композиторів.

Щоб забезпечити у братській школі відповідний рівень науки співу та щоб у хорі була відповідна кількість співаків, потрібних для виконання багатоголосної музики, львівське братство видавало різні інструкції, яких повинні були дотримуватися учителі співу та диригенти братського хору¹⁰.

Партесною церковною музикою піклувалися й інші братства. Засноване 1617 року луцьке братство відкрило 1621 року школу, а при школі зорганізовано добрий хор, що вже в перших роках свого існування викликав подив і заздрість своїх конкурентів-противників з польської колегії єзуїтів. Це видно з такого факту: учні польської колегії влаштували 1627 року збройний напад на братську школу й забрали звідтіля кількох кращих співаків, які, як говориться у скарзі луцьких братчиків, навчалися співу «коштом, старанем и працею побожного брацтва луцкого»¹¹.

Про плекання багатоголосної музики у київській братській школі, перетвореній пізніше в колегію, а за тим у славетну київську Академію, написано вже досить багато й тут неможливо над цим зупинятися¹². Також багато українських громадян своїми індивідуальними

⁷ Я. І с а є в и ч, цит. тв., с. 52.

⁸ Я. І с а є в и ч, цит. тв., с. 52.

⁹ Реєстр нотних зошитів, що належали львівському ставропігійальному братству 1697 року, *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 245-249.

¹⁰ П. К о з и ц ь к и й, цит. тв., с. 30-31.

¹¹ М. Г р і н ч е н к о, цит. тв., с. 83.

¹² П. К о з и ц ь к и й, цит. тв.; Т. Н е к р а с о в а. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму. *Українське музикознавство*, вип. 21, Київ 1971, с. 238.

пожертвами допомагали церквам і братствам оплачувати потрібних співаків та диригентів і забезпечити їх потрібними музичними творами. Так, наприклад, у своєму заповіті з 1604 року львівській міщанин Корнякт залишив для Успенської церкви й Онуфрїївського монастиря у Львові значну суму грошей з виразною вимогою, щоби частина тих грошей використовувалася для дяків, співаків та їх учнів¹³.

В 1637 році по смерті Григорія Романовича його спадкоємці подарували львівському братству для користування у школі учителєві Афанасієві «восьмиголосні партеси» (товсті, оправлені), «дванадцятиголосні партеси в червоній паперовій оправі» та «восьмиголосні партеси в паперовій оправі»¹⁴. Та й луцьке братство дістало у двадцятих роках 17 ст. «по небожчику Павлу книжок позосталых розных и партесь: партесь церковных пятоголосныхъ двое старыхъ, партесь шестоголосныхъ трое, одни погребные, а другіє малые; [...] партесы старые осмоголосные»¹⁵.

До закріплення і поширення багатоголосної партесної музики в українських церквах причинилися у великій мірі монастирі, що здавна славилися своїми хорами й викликали захоплення й подив чужинців, що відвідували Україну.

Деякі українські монастирі, і то не тільки чоловічі, а й жіночі, утримували в себе професійних співаків, а це свідчить, що в українських монастирях виконувалася багатоголосна музика і то на високому професійному рівні. Архимандрити величалися своїми співаками.

Коли в 1630-1631 роках архимандрит Києво-Печерської лаври Петро Могила відвідав Львів, щоби взяти участь у посвяченні Успенської церкви, він привіз із собою своїх професійних співаків, які домагалися за свій спів заплати¹⁶.

Ігуменя Покровського монастиря біля Прилук Літинська, тікаючи від польських переслідувань у 1638 році до Московщини, забрала з собою 53 монахині й сімох співаків¹⁷.

Коли архидиякон Києво-Братського монастиря Михайло їхав у 1652 році до Москви, щоб там запрезентувати нове для Москви мистецтво багатоголосного співу, узяв з собою цілу групу професійних українських співаків, які на Московщині домагалися за свою мистецьку працю обіцяної заплати¹⁸.

¹³ Науковий збірник ... галицко-руської матици, Львів 1868, с. 338-339.

¹⁴ Я. І с а є в и ч, цит. тв., с. 51.

¹⁵ М. Г р і н ч е н к о, цит. тв., с. 83-84.

¹⁶ С.Т. Г о л у б е в. Матеріали для історії западно-руської Церкви, *Чтения исторического общества Нестора-летописца*, 1891, кн. 5, одд. III, с. 189.

¹⁷ Акты, относящиеся к южной и западной России, т. 3, Санкт-Петербург, 1862, с. 16.

¹⁸ У н д о л ь с к и й. Замечания для истории церковного пения в России, *Чтения в Имп. обществе истории и древностей российских*, Москва 1846.

Довгі часи славився своїми хорами Почаївський монастир. У 18 ст. був при монастирі не тільки добрий хор, але й симфонічна оркестра, що налічувала тридцять музикантів¹⁹. Як на той час, дуже значне число! Почаївська лавра була важливим музичним осередком, де виховувалися диригенти, що опісля плекали багатоголосну церковну музику в інших місцевостях. До таких належав Микола Кручко, який навчався в Почаєві 3- і 4-голосного співу, а в 1742 році працював у Тернополі та вславився як співак і диригент тамошнього хору. Михайло Морозюк з Бердичева, ознайомившись з семиголосним співом у Почаєві, навчав цього співу у Бродах, будучи там диригентом хору²⁰.

Невиясненим до сьогодні остає питання багатоголосної музики в Києво-Печерській лаврі, найстаршому й найславнішому центрі українського церковного співу. Деякі дослідники церковного співу, як ось П.Козицький, думають, що в Києво-Печерській лаврі виконувалися тільки традиційні киево-печерські напіви, а багатоголосні партесні твори там не виконувалися²¹. Є, одначе, підстави думати, що в добу Козаччини у Києво-Печерській лаврі, поруч традиційного, лаврського співу, що основувався на мелодіях українських Ірмологіонів і був виконуваний імпровізованим багатоголоссям, плекався також багатоголосний партесний спів. За цим промовляє, між іншим, і факт, що в 50-х роках 17 ст. у Києво-Печерській лаврі жив деякий час звісний композитор і диригент Й.Загвоський, за яким московський цар прислав спеціальних післанців, щоби забрати його до Москви²², а також наявність у бібліотеці нотних збірників з 18 ст., що містили в собі багатоголосні твори українських композиторів 17 й 18 століття²³.

Також із записок Павла Алепського, що в п'ятдесятих роках 17 ст. відвідав Київ і побував на богослуженнях у Києво-Печерській лаврі, можна робити висновок, що у Лаврі виконувалися, крім традиційних напівів, також твори композиторів. Описуючи Всеношну в Києво-Печерській лаврі, Алепський згадує різні співи, що виконувалися на Всеношній і каже, що після *Світе тихий* і *Господи помилуй* «співали на обох крилосах *Слава в вишних* [...] приємним напівом всі разом з півчими, що замінювали органи, то з хлопчиками, голосом, що хватав за душу; [так робили] кожного разу, коли спів виконувався з особливою силою з нот впродовж

¹⁹ І л а р і о н. Свята Почаївська лавра, Вінніпег 1961, с. 152.

²⁰ Я. І с а є в и ч, цит. тв., с. 53.

²¹ П. К о з и ц ь к и й, цит. тв., с. 57.

²² В. У н д о л ь с к и й, цит. соч.

²³ Н. П е т р о в. Описание рукописных собраний, находящихся в г. Киеве, вып. 2, Москва 1897, с. 17.

тої Всеношної (Всеношного Бденія) і до кінця Обідної того ж дня»(підкреслення наше — М.А.)²⁴.

Із завваги, що спів хлопчиків замінював органи і що тільки при певних частинах богослуження співаки співали з нот, можна додумуватися, що це були багатоголосні твори композиторів, бо традиційні києвопечерські напиви виконувалися без нот.

Дуже правдоподібно, що деякі гармонічні прийоми багатоголосних творів, які виконувалися час від часу в лаврських богослуженнях, так засвоїли собі лаврські ченці, що вони застосовували ці гармонічні прийоми також при виконанні традиційних лаврських напівів. У поєднанні їх з елементами українського народного багатоголосся витворився оригінальний, самобутній лаврський багатоголосний спів, що був виданий в Обиході 1910 року²⁵.

Сприяли багатоголосній церковній музиці також українські владики, які дбали про те, щоби в їхніх капелах були добрі співаки й диригенти. Так, наприклад, київський митрополит Сильвестр Косів не хотів навіть Московському цареві відступити знавця партесної музики композитора Василя Пікулинського (Пикулицького). Коли в 1656 році післанці Московського царя хотіли забрати Пікулинського до Москви, київський митрополит заявив, що «в монастирі без нього [Пікулинського] бути не можна і відступити до тебе государя не можливо»²⁶.

Славився своїми співаками Чернігівський архиєпископ Лазар Баранович. На прохання московської цариці Софії Олексіївної вислав 1682 року Баранович до Москви співаків «которих мав при своєму боку»²⁷. Велику любов до багатоголосної музики київського митрополита відзначив у своїх записках московський священник Лук'янов, який відвідав Київ у перших роках 18 століття. Вороже наставлений до українців, яких постійно називає хахлами, і до багатоголосної музики, Лук'янов каже: «у митрополита поють органистая ещо пуше органов!». А про митрополита Лук'янов пише: «старехонек миленький, а охоч до органистова пенія»²⁸.

Деякі львівські владики утримували у себе не тільки хори, але й оркестри. Диригентами капел львівських владик бували нераз найвизначніші музики-композитори свого часу. Так, у другій половині

²⁴ П а в е л А л е п с к и й. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, Москва 1897, вып. 2, с. 61.

²⁵ Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской лавры, Киев 1910.

²⁶ Ундольский, цит. соч., с. 31.

²⁷ Чтения московского Общества истории и древностей российских, Москва 1847, ч. 4, с. 126.

²⁸ Путешествие в святую землю священника Лукьянова, Русский архив, 1863, с. 149.

17 ст. у львівського єпископа Йосифа Шумлянського працював один з найвизначніших українських композиторів Симеон Пекалицький, який деякий час був *музикійським реєнтом* у архієпископа Лазаря Барановича й їздив у 1666 і 1673 роках до Москви²⁹. На початку 50-х років 18 ст. диригентом капели львівського єпископа був композитор Андрій Рачинський, який 1753 р. став придворним капельмайстром гетьмана Кирила Розумовського³⁰.

Багатоголосна музика плекалася не тільки в монастирях і соборах, але й у приходських церквах, причому, в деяких українських церквах, і то православних, виконувався церковний спів з органами. За свідченням Павла Алепського, в час відвідин православного патріарха антиохійського Макарія в Умані півчі «співають із своїх нотних книг з органами». Подібне пише Павло Алепський також про церковний спів у часі відвідин патріарха Макарія у Маньківцях³¹.

Хоч як поширеною на Україні була партесна церковна музика, і хоч ця музика була найбільш репрезентативним жанром української музичної культури 16-18 ст. і мала вирішальний вплив на дальший розвиток музики в Східній Європі й поза її межами, однак довгий час їй не присвячувалося належної уваги.

Щойно за останні десятиріччя помітне більше зацікавлення тією давноминулою і неслучно призабутою епохою української музичної історії. Перші глибші студії української багатоголосної партесної музики були надруковані у збірнику доповідей міжнародного конгресу, присвяченого давній музиці — *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Бидгощ (Польща), 1969 р.

Деякі замітки про партесну музику появились в *Історії української дожовтневої музики* (Київ, 1969), а в *Хрестоматії української дожовтневої музики* (Київ 1970) надруковано декілька творів 17-18 ст. Багато цікавого матеріалу про давню українську музику є в збірнику *Українське музикознавство*, вип. 6, (Київ 1971). У Канаді появилася збірка 5-голосних концертів, приготована до друку М. Антоновичем (Вінніпег, 1974), а два роки пізніше (1976 р.) у Києві надруковано

²⁹ В. П р о т о п о п о в. Про хорову багатоголосну композицію XVII — початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького, *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 90-100.

³⁰ О. О г л о б л и н. Люди старої України, Мюнхен 1959 (Андрій Рачинський, с. 205-214).

³¹ П а в е л А л е п с к и й, с. 22, 23, 27; див. також: М. А n t o n o w y t s c h. Einige Bemerkungen über die Orgel in Osteuropa im Siebzehnten Jahrhundert, *Festatio organorum Feestbundel voor M. Vente...* Red. A. Denning, Vol. I. bureb, 1980, S. 11-16 (в українському перекладі друкується у нашому збірнику — ред.).

солідній збірник восьми й дванадцятиголосних концертів, що їх звела в партитуру й приготувала до друку Н.Герасимова-Персидська. У 1978 р. в Києві надруковано також її книгу *Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст.* Черговим кроком вперед можна вважати видання *5-голосної партесної Служби Божої XVII ст.*, приготованої до друку М.Антоновичем і надрукованої 1979 р. у Вінніпезі.

Немов відгукуючись на це видання, в Києві надруковано в 1981 році об'ємисту книгу *Микола Дилецький. Хорові твори з вступною статєю і коментарями Н.Герасимової-Персидської*, де серед іншого вміщені три Служби (дві восьмиголосні й одна чотириголосна).

Тут треба ще згадати збірку партесних творів (переважно українських), що її видав у Москві 1976 р. Н.Д.Успенський під назвою *Русский хоровой концерт конца XVII- первой половины XVIII веков.*

Крім того, появились ще нові видання *Граматика музикальної М.Дилецького* (у Києві 1970 р. та в Москві 1979 р.) і кілька статей про українську партесну музику, опублікованих у різних журналах і збірниках, а в тому і німецькою мовою під назвою *Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas. Herausgegeben von Elnar Arro, Wiesbaden 1977.*

В Україні найбільша колекція партесних багатоголосних творів знаходиться в Києві; вони походять з 18 ст. і були власністю Києво-Печерської лаври та Софійського собору³². Велика кількість багатоголосних творів української церковної музики з доби Козаччини дісталася до Росії й там переховується в різних бібліотеках.

Один тільки ГИМ у Москві (Государственный исторический музей. Синодальное певческое собрание) містить десятки великих збірників з партесними творами українських композиторів, а між ними дві особливо цінні збірки 17 ст. Одна з них (ч. 757) Синодальної півчої збірки, походить з Новгороду й була написана 1686 р., друга (ч. 977) тієї ж збірки, походить з Ростовського монастиря і була написана в дев'яносто роки 17 ст.³³. Два концерти, а саме *Кто ны разлучит* і *Радости мое сердце*, що знаходяться в обох згаданих вище збірниках, надруковані у книзі Н.Д.Успенського *Русский хоровой концерт*.

Ці обидва твори та *Плачущя и рыдаю* з ГИМ, Синодальн півча збірка, ч. 1417, що його видала Н.Герасимова-Персидська у своїй книзі *Хоровий концерт*³⁴, можна зачислити до найстарших до тепер відомих творів української багатоголосної партесної музики.

³² Н. П е т р о в. Описание, вып. 2.

³³ Н. Д. У с п е н с к и й. Русский хоровой концерт XVII - первой половины XVIII века, Москва 1976.

³⁴ Н. Г е р а с и м о в а - П е р с и д с ь к а. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст., Київ 1978, с. 27-32.

Дуже цінною є збірка п'ятиголосних концертів, що знаходиться в бібліотечі *Матице Српске* міста Нови Сад в Югославії і містить 27 творів. Між концертами як ч. 18 вміщена Служба Божа³⁵. У цій бібліотечі є також збірка триголосних творів (50 концертів і одна Служба Божа), з яких залишилися тільки дві партії (два голоси). Особливе значення збірки партесних творів з бібліотеки Нови Сад полягає між іншим і в тому, що це джерело більш доступне, ніж бібліотеки Радянського Союзу, та ще й тому, що це джерело говорить про українські музичні впливи на Балканах. Тут варто ще згадати дві нотні книги з Паризької бібліотеки *Арсеналь*. В цих книгах записано по одній партії різних концертів *Служби Божої* та *Вечірні*. Обидві книги описав Й. фон Гарднер в журналі *Acta Musicologica*, називаючи їх староросійськими, хоч у своїй статті доходить висновку, що ці рукописи українського походження³⁶.

Українська багатоголосна музика доби Козаччини визначається досить великою різноманітністю музичних жанрів і форм. До найбільш репрезентативних, монументальних і складних творів цієї музики належить *Служба Божа*, *Вечірня* і *Канон*, що його виконувано на Всеношній великих Свят. Найбільш численними були так звані *Концерти*.

Служби Божі komponували різні українські композитори на різні лади й на різну кількість голосів. У львівському реєстрі з 1697 року згадується одна *Служба Божа* на 18 (вісімнадцять) голосів, одна на одинадцять голосів, тридцять вісім *Служб Божих* на вісім голосів, дві *Служби* на шість голосів, п'ять *Служб* на п'ять голосів, чотири на чотири голоси і одна на три голоси.

Імпозантне число, навіть коли взяти до уваги, що деякі з тих *Служб* могли бути записані кількакратно, раз в одному, раз в іншому збірнику партес.

При сімох *Службах Божих* подані прізвища композиторів, а саме: Бишовського, Гавалевича, Дилецького, Колядчина, Мазурека, Пекалицького, Шаваровського та Яжевського, а при десятих восьмиголосних *Службах Божих* подані додаткові назви: *Служба бемулярная*, *воскресная*, *грецкая*, *десятая* (подана у двох різних збірниках партес) і *Служба феріяльная*.

Про самі *Служби Божі*, їхні музичні якості, на жаль, не знаємо нічого; все ж таки на основі доступних нам матеріалів, а саме трьох *Служб Божих*, анонімних *Служб* з бібліотеки Нови Сад і Паризької бібліотеки *Арсеналь* та фрагментів восьмиголосної *Служби*

³⁵ П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст.. Транскрипція та зведення в партитуру М. Антоновича, Вінніпег 1979.

³⁶ J. von Gardner. Altrussische Musikhandschriften der Bibliothèque de l'Arsenal zu Paris, *Acta Musicologica*, Vol. XXXVIII, Fasc. II-IV, 1966, S. 189-196.

Божої С.Пекалицького, опублікованих В.Протопоповим³⁷, можна зробити деякі висновки про композиції Служб Божих з тих давноминулих часів.

На основі вищезгаданих матеріалів можна сказати, що в загальному композитори Служб Божих послуговувалися тими самими музичними засобами, говорили тією ж самою музичною мовою, що і в партесних концертах, про що мова буде пізніше. Тут зупинимося дещо на інших питаннях. Вражає, що всі доступні нам партесні Служби Божі є некомплектними, тобто тільки деякі частини Літургії скомпоновані багатоголосно. Кожна з тих Служб починається піснею-гимном Слава: Єдинородний і кожна з них, за винятком чотириголосної Служби Божої М.Дилецького, кінчається гимном Достойно єсть яко во істину.

У триголосній Службі з бібліотеки Нови Сад поставлено під музику тільки Слава: Єдинородний, Прийдіте поклонімся, Херувимську та Достойно єсть яко во істину. У п'ятиголосній Службі бібліотеки Нови Сад і двох восьмиголосних Службах Божих М.Дилецького та в Службах Паризької бібліотеки подано такі частини: Слава: Єдинородний, Кириє елейсон, Сі кириє та Амін, Прийдіте поклонімся, Святий Боже, Аллілуя, Докса сі кириє, Кириє елейсон, Амін, Іже Херувими й Яко да царя, Милость мира, Свят, Амін, Тебе поєм і Достойно єсть яко во істину. У чотириголосній Службі Божій М.Дилецького, крім вище названих частин Літургії, є також Єлиця, Єдин свят, Хваліте Господа і Видіхом світ істинний.

У зв'язку з некомплектністю усіх відомих нам Служб Божих виринає питання: як виконувалися ці частини Літургії, які не подані в партесах, тобто в книгах, що містять в собі поодинокі партіюголоси багатоголосних творів? Є три можливості: 1) відсутні в партесах частини Літургії співалися з інших книг (дуже неправдоподібно), бо деяких частин Літургії бракує в усіх доступних нам джерелах); 2) невписані до партес піснеспіву Літургії виконувалися без нот якимось речитативом, за цим міг би промовляти той факт, що при Святий Боже в жодній відомій нам Службі Божій не покладено під музику Слава: І інші, які, правдоподібно, виконувалися речитативом; 3) не подані в партесах частини Служби Божої доповнювалися традиційними дяківськими, самоїлковими мелодіями піснеспівів, які виконувалися усіма людьми. До того всенародного виконання різних частин богослуження долучувалися, правдоподібно, співаки хору, додаючи до традиційних церковних мелодій свої багатоголосні імпровізації, так що всенародний спів ставав багатоголосним. І це здається нам найбільш правдоподібним. За цим промовляють замітки Павла Алепського, що в різних українських

³⁷ В. П р о т о п о п о в, ук. соч., с. 94-99.

церквах підчас богослужень хор (тільки час-до-часу) співав деякі піснеспіви, і вислови про український церковний спів Гербінія, який у 70 роки 17 ст. відвідав Київ і написав таке: «Грекоруські набагато святіше й величавіше прославляють Бога, ніж римляни. Псалмів та інших святих пісень святих Отців щодня виголошується в храмах з приспівуванням народу рідною мовою з додержанням усіх правил музичного мистецтва. В найприємнішій та гнучкій гармонії чується нарізно дискант, альт, тенор та бас. У них простий люд розуміє, що саме клір співає або читає природною слов'янською мовою. Всі миряни через те співають, з'єднавшись із кліром, та ще й так гармонійно та благовійно, що я, будши в захваті від прослуханого, уявляв собі, що я в Єрусалимі й бачив там образ і дух первісної християнської Церкви»³⁸.

Коли приглядатися до вище згаданих Служб Божих, то бачимо, що скомпоновані для партесного співу частини творять певну стилістичну єдність, творять певний музичний цикл. Циклічна єдність Служби Божої досягалася композиторами двома способами: 1) у різних частинах Служби Божої композитори використовують ідентичні чи споріднені мелодичні елементи, які поєднують усі частини Служби Божої в одну мистецьку цілість. Цей принцип побудови стрічаємо в триголосній Службі Божій бібліотеки Нови Сад і він нав'язує до композиційних прийомів західноєвропейської пародійної Меси (Missa parodia) доби музичного Ренесансу (15-16 ст.); 2) різні частини Служби Божої приносили різний, музично відмінний матеріал, але ці поодинокі її частини стояли у певному мистецькому взаємовідношенні, що спиралось чи то на принципі контрасту, чи на динамічно-звуковому наростанні. Ці елементи стилістичної циклічної єдності бачимо в п'ятиголосній Службі Божій м. Нови Сад³⁹ та Службах Божих М.Дилецького. Ці принципи циклічної єдності бачимо також у західноєвропейській музиці в добу Барокко та пізніше.

Крім Служби Божої, компонували українські композитори доби Козаччини також Вечірні. Про це свідчить львівський реєстр з 1697 р., в якому Вечірня згадується кілька разів. До тепер не опубліковано жодної Вечірні і про неї важко під цю пору щось говорити⁴⁰.

На основі однієї партії багатоголосної Вечірні, що задержалася у згаданому вище рукописі паризької бібліотеки *Арсеналь*, можна сказати,

³⁸ П. К о з и ц ь к и й, цит. тв., с. 58. Автор думає, що Гербіній мав на думці спів у Братському монастирському храмі (с. 58-60).

³⁹ П'ятиголосна партесна Служба Божа, с. 11.

⁴⁰ У Москві (ГИМ, Син. певч. 360) знаходиться Вечірня Шаваровського (Н. Г е р а с и м о в а - П е р с и д с ь к а. Хоровий концерт на Україні, с. 54); на жаль, її чомусь не опубліковано.

що Вечірня, як і Служба Божа, мала тільки деякі частини
скомпоновані для багатоголосного хору. У паризькому рукописі подано:
Блажен муж, Світе тихий, Прокимни на всі дні тижня, *Киріє елейсон*
та *Нині отпущаєш*. У цій Вечірні незнаній композитор послуговувався
тими самими технічними прийомами, що їх зустрічаємо в Службах
Божих і концертах. Також мелодика Вечірні не виступає поза рамки
інтонаційної сфери інших жанрів партесної музики.

До найбільш монументальних циклічних форм української партесної
музики треба зачислити *канон*. До сьогодні опублікований тільки
один канон, а саме *Воскресенський канон* М.Дилецького⁴¹, але з
львівського реєстру 1697 р. знаємо, що різні композитори komponували
канони і то на різні великі свята цілого року. У цьому реєстрі
згадано вісім восьмиголосних канонів на Воскресеніє, а між ними
один канон Шаваровського і один Яжевського, сім восьмиголосних
канонів на Різдество, а між ними один канон Дилецького, один
Чернущина й один Шаваровського, три канони на Успеніє, три на
Стрітеніє Господне, три на Сошествіє святого Духа, два на Богоявле-
ніє та два на В'їханіє Господне. При всіх цих канонах подається,
що вони на 8 голосів.

Крім того, є ще велика кількість канонів, при яких не подається
кількості голосів; але тому, що ці канони знаходяться в книгах, де
містяться восьмиголосні твори, і тому, що у львівському реєстрі немає
жодного канону для іншої кількості голосів, можна прийняти, що
всі канони, згадані у львівському реєстрі, були восьмиголосними. За тим
промовляє і той факт, що опублікований канон М.Дилецького був також
восьмиголосним. Все це вказує на музичну вагомість канонів.

Про монументальність музичної форми партесного канону проре-
чисто говорить *Воскресенський канон* М.Дилецького, який має понад
півтисячі тактів. Про канон Дилецького багато писала Н.Герасимова-
Персидська⁴² і тут не будемо його аналізувати. Згадаємо тільки,
що цілий твір скомпонований як могутній музичний цикл. Циклічна
єдність твору спирається почасти на використанні того самого
мелодичного матеріалу в деяких частинах канону (особливо в другій
та восьмій його пісні), почасти на широкому використанні принципу
відмінності та контрасту між поодинокими частинами канону.

Варто ще згадати, що Пасхальний канон М.Дилецького, крім
ірмосів, включає також тропар *Христос воскрес*, стихиру *Воскрес*
Ісус от гроба та світилен *Плотію уснув*.

⁴¹ Н. Герасимова-Персидська. Партесний концерт.
Київ 1976; М. Дилецький. Хорові твори, Київ 1981.

⁴² Н. Герасимова-Персидська. Хоровий концерт.
с. 40-54.

Партесний концерт, або як його давніше називали *мотет* чи *мутет*, як говорить Н. Герасимова-Персидська, «є енциклопедією музичного мислення цілої епохи»⁴³. Концертом чи мотетом називали в добу Козаччини багатоголосні твори різної величини, різного музичного характеру та різної форми.

Партесні концерти українських композиторів, принаймні до тепер відомі концерти, є одночастинними, а не циклічними творами. Вони мають або наскрізну форму з багатьма її відмінами, або форму рондо з різними її проміжними видами. Концертів, побудованих у наскрізній формі, є без порівняння більше, ніж концертів у формі рондо.

Концерти, що мають наскрізну форму, складаються з більшої чи меншої кількості музичних відтинків-речень, або, як їх також називають, музичних епізодів чи ланок, причому кожний відтинок-епізод приносить переважно новий музичний матеріал і творить певну заокруглену музичну цілість. Ці уступи-епізоди бувають різні своєю довжиною, характером мелодії, гармонічно-контрапунктичними прийомами, структурним планом і т.д., так що кожний новий уступ-епізод відрізняється переважно на принципах контрасту, що досягається шляхом протиставлення повнозвучних *tutti* цілого хору меншим ансамблям, протиставлення різних за тембром голосових груп, як ось високих діточих і низьких чоловічих голосів, протиставлення різних типів мелодики, наприклад, речитативно-силабічної та орнаментально-колоратурної, протиставлення різних контрапунктичних прийомів, наприклад, багатоголосно-імітаційної та акордо-гомофонної техніки, протиставлення різних ритмічно-метричних структур в уступах з дводільним і тридільним метром, врешті протиставлення ладотональних елементів.

Крім принципу контрасту між поодинокими уступами-епізодами твору, застосовується також принцип градації, що досягається наростанням звукового масиву, шляхом збільшення голосів (партій), загостренням ритмів та посиленням ритмічної рухливості, згущенням контрапунктичної тканини, динамізацією мелодичних ліній, піднесенням теситури голосів і т.п.

Поодинокі уступи бувають відділені між собою каденцією в усіх голосах, але буває й так, що перша нота нового уступу починає в деяких голосах вже на останній, чи одній з останніх нот попереднього уступа. Форма рондо, що переживала в західноєвропейській музиці доби Барокко черговий раз період свого розквіту, примінювалася

⁴³ Н. Герасимова-Персидська. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст., *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 59.

деколи також українськими композиторами партесного концерту. Так, у п'ятиголосній, як і триголосній збірці концертів у бібліотеці Нови Сад зустрічаємо композиції у формі рондо. В українських композиторів форма рондо різноманітна і виявляється ця різноманітність у довжині рефрену-приспіву, їхній мелодичній сутності та контрапунктно-гармонічних прийомах, у взаємовідношеннях головної теми (рефрену-приспіву) до побічних тем-епізодів, у багатократності й способах використання рефрену й побічних тем. Як класичний приклад рондо в українській партесній музиці може послужити п'ятиголосний концерт *Прійди святий душе*, в якому рефрен появляється вісім разів⁴⁴.

Засоби контрапункту партесної музики нав'язують в основному до західноєвропейських традицій багатоголосної музики з часів музичного ренесансу (15-16 ст.). Українські композитори доби Козаччини використовували засоби контрапункту на свій лад і в досить обмеженій кількості, вибираючи з західноєвропейської композиторської техніки те, що було їм під смак і під силу. У партесній українській музиці часто вживаються різноманітні імітації, які, проте, не досягли такої складності, як це було в деяких західноєвропейських композиторів. Імітаційні теми української партесної музики переважно короткі й нескладні, часто з елементами мелодичної секвенції, що їх зустрічаємо також у західноєвропейській хоровій поліфонії.

У гармонічній мові української партесної музики зустрічаємо елементи т.зв. церковних ладів, особливо дорійського й фригійського, але в багатьох творах зустрічаємо широке застосування мажоро-мінору, які панували в західноєвропейській музиці доби Барокко.

У багатьох творах партесної музики з'являються квінтові паралелізми, коли в інших доступних нам творах тієї музики паралелізмів (ані квінтових, ані октавних) не зустрічаємо. Квінтові паралелізми у партесній музиці — явище загадкове і досі як слід не в'яснене.

В одних творах квінтові паралелізми виступають лише зрідка, одинцем у різних місцях твору, в інших творах зустрічаємо цілі групи-ланцюги квінтових паралелізмів, але вони виступають тільки в деяких місцях твору, тоді коли в інших місцях їх зовсім немає. В ще інших творах квінтові паралелізми виступають у дуже великій кількості, як одинцем, так і ланцюгами, від початку до кінця твору, як, наприклад, деякі триголосні концерти з бібліотеки Нови Сад.

⁴⁴ Ukrainian Partesny Concertos. Transcription of original manuscript Dr. M. Antonowycz, Winnipeg 1974; див. також: M. Antonowycz. Fünfstimmige altukrainische Vokalkonzerte aus einer jugoslawischen Quelle, *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*. Heraus gegeben von Elmar Arro, Wiesbaden 1977, S. 399-413 (передрук статті у перекладі українською мовою див. у нашому збірнику — ред.).

Досить часто зустрічаємо квінтові паралелізми при чергуванні акордів (тризвуків) C-dur — B-dur — A-dur, згідно G-dur — F-dur — E-dur.

Подібні квінтові паралелізми зустрічаємо також в українських багатоголосних народних піснях і в співах Києво-Печерської лаври⁴⁵. Чи ці гармонічні сполучення перейшли з партесної музики до народних пісень і лаврських співів, чи навпаки, сказати тепер неможливо. Певним є тільки те, що вони були близькі відчуттю гармонії українцям доби Козаччини, коли ці гармонічні сполучення увійшли й до партесної музики й до Києво-Печерських лаврських співів і задержалися до сьогодні в українських народних піснях.

На основі простудійованих творів можна поки що зробити такий висновок: велике число квінтових паралелізмів в українській партесній музиці, як, зрештою, у багатьох тогочасних творах неукраїнських композиторів, були наслідком недогляду, мистецької наохайности або дилетантизму композиторів і переписувачів нотних книг. У деяких випадках квінтові паралелізми вживалися для певних експресивних цілей. Варто також відзначити, що М. Дилецький у своїй *Граматиці музикальній* рішуче забороняє квінтові паралелізми й картає та висміює тих композиторів, що допускаються квінтових паралелізмів, але в своїх творах, і навіть у своїй *Граматиці*, допускається часто. І не виглядає, щоб він робив це свідомо з якихось мистецьких міркувань⁴⁶.

Коли приглядатися до творів партесної музики й особливо до концертів, то їх можна поділити на дві основні групи, що охоплюють дві протилежні сфери людських почувань. Одна група музичних творів української партесної музики виявляє піднесений святковий настрій і радісні почування. В таких творах часто зустрічаємо нахил до монументальности і деякої помпезности та музичної риторики. Мелодика таких творів має подекуди помітні риси музичного універсалізму. В багатьох творах використовують подібні, а подекуди й ідентичні мелозвороти, часто-густо перейняті із західноєвропейської

⁴⁵ М. Антонович. Олександр Антонович Кошиць — композитор церковної музики і диригент, Вінніпег 1975, с. 61-65.

⁴⁶ Б. Кудрик не знав творів М. Дилецького й говорив про нього тільки на основі *Граматики музикальної*; у розділі «Доба старшого українського т.зв. партесного співу». Він називає Дилецького доморослим позером, «що пишався цитатами з неперетравленої як слід польської поліфонічної музики й в сам раз до того надавався, щоби цею дрібкою західної культури імпонувати Москві! І справді цю дрібку культури там заціпити йому вдалося» (Б. Кудрик. Огляд історії української церковної музики, Львів 1937, с. 26).

музики, чи то 15-16 ст. (з часів т.зв. Ренесансу), чи то 17 ст. з доби музичного Барокко. До мелозворотів, перейнятих із західноєвропейської музики 15-16 ст. належать в першу чергу різні мелодичні секвенції, що їх знаходимо у творах партесної музики і в *Граматичній Музикальній М.Дилецького*; до елементів, що нав'язують до західноєвропейської барокової музики, можна також зачислити різні види мелодичної орнаментики, що зустрічаються у різних партіях твору включно з басами її подекуди вказують на виразні впливи інструментальної музики.

Поєднання деяких елементів музичного Ренесансу з елементами, типовими для музичного Барокко надають своєрідного характеру українським партесним творам. До універсальних мелодичних елементів долучуються чим раз виразніше українські національні та індивідуальні елементи.

Друга група партесних творів насичена ліризмом, що не раз переходить у сферу драматизму. Тут висловлюються скорботні почування, виливається людське горе. Сюди належать твори, тематично пов'язані зі страстями Христовими, заупокійні Служби, покаянні псалми та різного роду плачі. У таких концертах, як *О горе мні, грішному, Виждь мою скорб, Возопи в скорби моєй, Оле окаяшая душе, Вік мой скончається, Сиді Адам прямо рая, Помишляю день страшний* і ін., посилюється емоційність музичної мови. У мелодії численних партесних творів відчуваються сильні впливи протяжних українських народних пісень і традиційних церковних співів, а також кантів. Чимраз виразніше викристалізовується в них тенденція до індивідуалізації мелодики та відступ від мелодичного універсалізму.

У цій групі стрічаємо особливо багато творів, в яких композитори не додержуються усталених правил композиції, допускаються квінтових та октавних паралелізмів і деяких незручностей у голосоведенні.

Коли йдеться про структурні риси мелодики партесної української музики, то ця музика визначається в основному короткофразовістю та заокругленістю її замкнутістю мелодичних фраз та речень. У багатьох творах широко використовуються повторення коротких мелодичних фраз і речень, натомість повторень довших музичних уступів чи частин твору нам не довелося зустрічати. Повторення бувають дослівні та з меншими чи більшими змінами, видовженнями та скороченнями. В деяких випадках можна говорити про зародки варіаційної техніки. При музичному повторенні звичайно повторюється й той самий текст, але бувають випадки, де ідентична музика повторюється з різним текстом.

Через часті повторення в різних епізодах партесних творів музична форма набирає барокової замкнутості та симетричності і цим відрізняється від старовинної української церковної монодії.

У деяких триголосних творах і триголосних епізодах з більшою кількістю голосів зустрічаємо більш розлогі мелодичні лінії. В деяких творах мелодії партії проходять від початку до кінця без павз.

Ритмічно-музичні структури мелодій партесної музики є дуже різноманітні. Зустрічаємо мелодії з сильно зрізничкованими ритмами, в яких тони довшої тривалості часто чергуються з короткими; але є немало мелодій з рівномірними, плавними ритмами. В деяких партесних концертах зустрічаємо мелодії з танцювальними ритмами, а синкопи належать до виняткових явищ. Ритми змінюються нерідко від уступу до уступу, від епізоду до епізоду. Трапляються випадки, коли можна говорити про ритмічні експерименти. Так, у триголосному концерті *Воспойте Господеві* (ч. 32 збірки м. Нови Сад) мелодія одного голосу крокує до половини концерту чвертками, відтак чвертковий рух переходить до іншого голосу. В часі, коли один голос послуговується виключно чвертками, інший голос приносить більш зрізничковані ритми.

Досить незвичайною є ритмічно-метрична структура так званої *Препорціональної* восьмиголосної Служби Божої М.Дилецького. Ціла Служба Божа, від початку до самого кінця, написана в тридольному метрі, т.зв. *пропорційного тріпля* 3/1. Така організація ритму виступає, вправді, і в інших партесних творах, але тільки час-до-часу в деяких місцях твору.

Про історичний розвиток партесної музики на Україні під цю пору ще дуже важко говорити. Для цього немає насамперед відповідної кількості опублікованих творів, немає, за незначними винятками, документальних відомостей про їхню хронологію. До того ж еволюція стилю не проявляється рівночасно та з однаковою силою в усіх жанрах партесної музики, а тому хронологічні висновки щодо певних стилістичних явищ можна робити дуже обережно та в обмеженій мірі.

Тим не менш, однак, вже тепер можна вказати на деякі загальні тенденції у розвитку української багатоголосної музики доби Козаччини.

Старші композитори писали багато творів на різну кількість голосів (партій) та для незвичайного для нас ансамблевого складу хору. У львівському реєстрі 1697 р. згадуються, крім творів на чотири, вісім і дванадцять голосів, одна Служба Божа на 18 голосів й одна на 11 голосів, *Погреб і 7 концертів* на 9 голосів, дві Вечірні й два концерти на 7 голосів, 21 твір, зокрема дві Служби Божі й один *Погреб*, на 6 голосів і велика кількість різних творів на 5 і 3 голоси. Про ансамблевий склад творів важко говорити, бо вони для нас недоступні, але п'ятиголосні концерти бібліотеки Нови Сад дають змогу створити певну уяву про ці справи. Концерт *Ликують ангели і Веселітеся* написаний, наприклад, для трьох сопранів і двох

басів, концерт *Прийди святий душе* для чотирьох хлоп'ячих голосів і одного баса, концерт *Даруй ми* для одного сопрана, двох альтів і двох басів і т.д.⁴⁷.

У молодших українських композиторів закріплюється чотириголосний склад хору з сопраном, альтом, тенором і басом, восьмиголосний склад з подвоєнням тих голосів і дванадцятиголосний склад хору з трьома сопранами, альтами, тенорами й басами.

З відомих нам творів М.Дилецького та С.Пекалицького, що належать до другої половини 17 ст., всі створені на чотири й вісім голосів. Отож можна зробити висновок, що в українській багатоголосній музиці того часу вже утвердилося чотириголосся і восьмиголосся як основний склад хору.

Це, однак, не значить, що в ті часи вже зовсім не компонувалися твори з іншою кількістю голосів. Особливо триголосні хори компонувалися ще навіть у 18 столітті, та ці твори вже не були репрезентативними, типовими для тієї епохи.

У мелодиці партесної музики поступово зростає нахил до орнаментики, видовжуються колоратурні пасажі, властиві насамперед інструментальній музиці. Збільшуються впливи українського народного мелосу, зростає емоційна насиченість мелодій. Міняється певною мірою ритмічна структура мелодій. У старших творах переважала більш складна, здиференційована ритміка, у новіших творах ритмічний рисунок більш плавний і одностайний.

У старших творах переважають більші тривалості нот: цілі й пів-ноти, у новіших панують переважно чвертки й вісімки, а місцями використовуються й шістнадцятки. Тридільність метру зазначувалася давніше знаком *пропорції* 3/1, пізніше 3/2 і 3/4, причому виглядає, що тридольний метр використовувався частіше старшими композиторами, а в молодших композиторів переважала дводольність метру. У гармонії вирисовується відхід від старих ладів. На їхнє місце приходять мажор-мінор, що в деяких випадках веде до зубожіння гармонічної мови.

Усе вище сказане відноситься насамперед до української багатоголосної музики 17 століття, до часів, коли українська музична культура росла й розвивалася, а композитори, піддержувані українською Церквою, гетьманами та суспільством, могла вільно творити й розкривати свої творчі таланти.

Про українських композиторів 17 ст. знаємо до тепер дуже мало. Було їх немало й створили вони багато цінних творів. Ці компо-

⁴⁷ Н. Герасимова - Персидська у вищезгаданій праці *Хоровий концерт* (с. 98-104) ширше обговорює різні питання партесної музики і приходить до інших висновків.

зиторів вивели українську (а пізніше й російську) музичну культуру на нові шляхи, спрямували її в широке річище європейської музики⁴⁸. Ось декілька прізвищ музик-композиторів Козацької України:

Базилевич — учитель львівської братської школи кінця 17 ст. Братчики не тільки платили йому за композиції, а й вислали його до Києва на студії.

Бишовський — згадується як композитор у львівському реєстрі 1697 р.

Гавалевич — учитель львівської братської школи, 1694 р. отримав за плату за свої твори, згадується також у реєстрі 1697 р. як автор восьмиголосної Служби Божої.

Давидович — згадується як композитор у львівському реєстрі 1697 р. Його Служба Божа зберігається у Києві.

Дилецький Микола (друга половина 17 ст. — після 1723 року) — найвідоміший український музичний теоретик і композитор. Студював у Києві, Вільні й Варшаві, в 1677-1678 рр. жив у Смоленську, відтак у Москві. Написав декілька редакцій *Граматики музикальної* й значну кількість музичних творів, а в цьому монументальні Служби Божі, канони. Дилецький безсумнівно талановитий композитор з нахилом до монументалізму. В його композиторській техніці, однак, зустрічаємо крім значного багатства й різnorodности засобів, також сумнівні, а то й слабкі місця. М.Дилецький — це до сьогодні одинокий український композитор, про якого написано досить багато в українській, російській, а навіть німецькій мові, правдоподібно, мабуть тому, що він мав велике значення для російської музики.

Загвойський Йосиф — чернець Братського монастиря у Києві. У 50-х роках 17 ст. жив деякий час у Печерській лаврі. 1656 року царські посланці запрошували його до Москви «для начальства к партесному п'їнію», але він не поїхав до Москви.

Календа (Коляда, Колядчин) Іван — був настільки відомим композитором, що його згадує М.Дилецький у смоленській редакції своєї музичної граматики. У 50-60 роках 17 ст. бував у Москві.

Лаконек — згадується як композитор у львівському реєстрі 1697 р.

Мазурек — згадується як композитор у львівському реєстрі 1697 р.

⁴⁸ М. Антонович. Значення української партесної музики для російської музичної культури 17-18 ст., *Збірник на пошану Григорія Китастого*. Упорядкування і редакція Якова Гурського (=Українська Вільна Академія наук у США: Музикологічна секція), Нью-Йорк 1980, с. 39-55; в і н ж е Українські співаки на Московщині в 17 ст., *Записки НТШ*, т. CLXIX (=Збірник на пошану Зенона Кужелі), Париж 1961, с. 301-315 (обидві статті друкуються у нашому збірнику — ред.).

Маневський (Миневський, Меневський) Євстахій — український композитор. Уже 1664 р. його твори, як видно з листів патріарха Нікона, були відомі у Москві. Його прізвище згадується в українській редакції *Граматики музикальної* М.Дилецького з 1723 р.

Пикалицький (Пікулицький, Пекалицький) Симеон — один з найвидатніших український композиторів другої половини 17 ст. Походив з села Пікуличі, що недалеко від Перемишля (тепер Польща). Деякий час очолював капелу Лазара Барановича в Чернігові, єпископа Йосифа Шумлянського у Львові та був на службі у гетьмана Самойловича. В 1666 і 1673 рр. їздив до Москви, пізніше був священиком у Новгород-Сіверському. З його творів відома восьмиголосна Служба Божа, що відзначається майстерністю композиції. У львівському реєстрі 1697 р. згадуються його три восьмиголосні Служби Божі. При одній поданій як автор *Пекале*, при другій *Пекалиць*, при третій *Пекалицький*. Правдоподібно, йдеться про твори С.Пікулицького.

Пікулинський (Пекалицький) Василь — відомий київський музикант. 1656 року посланці московського царя хотіли забрати його до Москви, але київський митрополит Сильвестр Косов не дав на це своєї згоди, заявляючи, що Пікулинський потрібний у монастирі й відпустити його цареві неможливо.

Тернопольський Федір — композитор, співак і диригент, *творець строчного пінія*. 1652 р. на запрошення московського царя їздив з групою київських співаків до Москви як провідник-диригент групи. Незадоволений недодержанням обіцянок московських властей, повернувся в тому ж році на Україну.

Чернушин — згадується як композитор у львівському реєстрі 1697 р.

Чорнай — згадується як композитор у львівському реєстрі 1697 р.

Шаваровський — як видно з львівського реєстру 1697 року, писав Служби Божі, Вечірні, канони та концерти, переважно на вісім голосів. У Москві (ДІМ, Син. півче 360) знаходиться його Вечірня, поки що не видана.

Яжевський — згадується як композитор у львівському реєстрі 1697 р.

У протилежність до 17 ст., коли-то українська партесна музика досягла вершин свого розвитку, майже три чверті 18 ст. музична Україна, спустошена безконечними вивозами кращих музичних сил з України до Росії, жила в основному своїми досягненнями минувшини. В дечому помітний навіть регрес. Деякі негативні аспекти еволюції музичного мислення і мистецького смаку можна бачити.

коли порівняти два варіанти триголосного партесного концерту *Божественний гром*. Одна редакція концерту, безсумнівно, старша (видана Успенським у збірці *Русский хоровой концерт*), має 34 такти й визначається лапідарністю музичної мови, прозорістю форми й поправністю композиторської техніки; друга редакція з бібліотеки Нови Сад (залишилися тільки два голоси) має 58 тактів і розраджує музичну балакучість та нахил до патетичного монументалізму. Це видно як з самого факту видовження середньої частини втору (початковий та кінцевий уступ ідентичний в обидвох версіях концерту), так і з мелодичного матеріалу та музичних засобів, використаних в доданій частині твору. Мелодика середньої частини уривчаста, неплавна. Там, особливо в партії баса, велика кількість невігідних стрибків. Форма стала непроглядною, заплутаною. В доданій частині не бракує октавних паралелізмів, що їх можна пояснити тільки неохайністю чи технічною недосконалістю композитора.

З українських композиторів 18 ст. доби до Бортнянського відомі деякі твори І.Домарацького, Германа Левицького, Андрія Рачинського, Григорія Сковороди, а в Галичині Літургія Ганкевича та Літургія Комаринського, обидві на 8 голосів.

Дотепер відомі твори українських композиторів, що починали творити під кінець 17 і в першій половині 18 ст., не двигают української музичної культури вперед, дарма, що в дечому, особливо в мелодиці, помітні деякі зрушення, які заповідали нове майбутнє української музики.

Хоч загальний рівень української багатоголосної музики впродовж перших трьох чвертей 18 ст. не піднісся вгору, а подекуди й почав опадати, під кінець цього злочасного для України століття, саме тоді, коли російська імперія пішла лобовим наступом на Україну та її культуру й поклала край українським козацьким вольностям, зруйнувавши забороло тих вольностей Запорозьку Січ та включивши українські землі до російської імперії як провінцію «юго-запад России», саме тоді на українському музичному горизонті з'являються нові творчі велетні, що створили нову світлу добу в історії української музики й двигнули музичну культуру цілої Східної Європи на вищий ступінь розвитку. Були це М.Березовський, Д.Бортнянський і А.Ведель (Ведельський). Усі вони виростили на традиціях української партесної музики і в дечому нав'язують до тих традицій; усі вони, в тій чи іншій мірі, носять печать духа Козацької України.

Первісна назва: Поліфонічна музика в українських церквах у добі Козаччини, *Intrepido Pastori: Науковий збірник на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на галицький Престіл* 1.11.1944, Рим 1984, с. 595-612.