

Концерт

1

КОНЦЕРТ, що давніше [як ми вже бачили з Львівського реєстру (169)] звався також мотетом - перебув як і західноєвропейський мотет різні стадії розвитку та різні видозміни, так що якоїсь загальноохоплюючої дефініції для мотету-концерту дати не можливо. Під обома поняттями - мотету й концерту - криється [багато] різних музичних форм з різною композиторською технікою, різними стилістичними ознаками. (питоменностями). *Релігійний текст: Псалм, стихира, Чристіанське*

Партесний концерт, як слушно каже Н. Герасимова-Персидська в своїй статті "ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ ПАРТЕСНОГО КОНЦЕРТУ НА УКРАЇНІ В XVII-XVIII СТ. (Укр. Муз. М. 6. ст. 59) "є енциклопедією музичного мислення цілої епохи".

Це відноситься і до композиторської техніки і до форми концертів, де стрічаємо ~~багато~~ досить таки значну різновидність і в одному і в другому відношенні: композиторській техніці і музичній формі.

Форма чи точніше кажучи форми концерту (партесного) до тепер ще дуже мало досліджені, всеж таки вислів В. Протопопова що "питання форми партесних концертів зовсім недосліджені" (Укр. Муз. М. 6, стор. 90) дещо загострий. Питанням партесного концерту, а в тому частинно і форми концерту присвятила досить таки багато місця у своєму докладі на конгресі в Бидгощі, згадувана нами Н. Герасимова-Персидська (пор. Музика Антіква, II, Бидгощ 1969), та в новій, дещо скороченій редакції того доклада, надрукованій в збірнику "УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО" М. 6.

де між іншими поміщена також стаття Протопопова. Сам Протопопов не багато сказав про форму партесного концертів. Він тільки зазначив, що "можна виділити два їх види: 1) форми одночасні; 2) форми циклічні." і що "партесні твори одночастинної форми звичайно мають в собі контрасти, які далі призведуть до утворення контрастно-складової форми (у М. Березовського, Д. Бортнянського та інших майстрів. "Даліше - завважує Протопопов - Але - лише згадуваний автор даль-

ше - особливо важливі циклічні форми музичні форми, що з'являються у вітчизняній музиці XVII ст. уперше. Саме композитори XVII ст. створюють циклічні музичні форми "служби божої", "вечірні", погребного (чину) та інші" (стор. 90)

Заторкнувши [це] одним реченням форму ~~російське~~ концерту російського композитора Василя Тітова (стор. 81) Протопопов не займається більше справою музичної форми концертів.

Н. Герасимова-Персидська присвячує більше місця проблемам форми концертів, дає кілька дуже влучних спостережень і завважень в цій справі, але вони не охоплюють всебічно проблематики форми концертів.

Вона каже між іншими ось що: "Концерти виникають з нанизування епізодів, із співставлення барвних площин у послідовності: вони рухаються в часі і разом і з ним."

Послідовне розгортання викликає потребу постійного оновлення -- звідси домінування при формотворенні принципу варіантності, такби мовити, на вищому рівні -- не як варіювання вихідного тематичного матеріалу, а як мінливості всього комплексу." (стор. 70.) В іншому місці

Автор дальше розвиває свої думки в цей спосіб: "Постійна мінливість, чергування тутті й різних за складом ансамблів, зміна типів багатоголосся -- ось чим зумовлений розвиток творч. Він нагадує барвисту фреску, яка поступово проходить перед нами в грі світла й тіні, яскравого й тьмянного, об'ємних мас і витончених орнаментів."

*з варіюванням висхідного матеріалу*

концерт

Форма не так вирізьблюється графічно, як виліплюється грою світла й тіні. Конструктивний елемент наче поступається перед тембровою колористикою, яка в концертах надзвичайно соковита й вишукана" (Стор. 71)

Хоч все це дуже влучно й гарно сказано, то такі вислови як "концерти виникають з нанизування епізодів" та слова "конструктивний елемент наче поступається перед тембровою колористикою" можуть ~~при~~ в деяких випадках привести до неправильних, або неточних висновків.

Все сказане можна тільки в такій або іншій мірі віднести до концертів <sup>які мають</sup> ~~наскрізьну~~ (прокомпоновану) форму, де кожний музичний відтинок концерту приносить новий музичний матеріал, що його можна б справді в багатьох випадках очеркнути як "варіантність" (такби мовити) "на вищому рівні". Та є форми де конструктивний елемент не "поступається перед тембровою колористикою", а підкорює <sup>собі</sup> ~~її~~ колористику, <sup>та</sup> ~~як~~ згадував автором "гру світла й тіні". Деяких Сюди належать впершу чергу концерти писані у формі ронда та й деякі інші форми концерту, де формою творчий, конструктивний елемент висувається таки на перший план, де форма твору <sup>саме</sup> "вирізьблюється графічно" за заздалегідь установленюю схемою і де цілість виникає не "з нанизування епізодів", а навпаки нанизування епізодів є обумовлене формою цілості. Форма не є сумою ~~епізодів~~ <sup>епізодів</sup> висновком епізодів, а епізоди впливають з форми.

Музичній формі приділяється - як побачимо далше - уже великого значення у концертах. Конструктивний елемент, свідомо організація цілості де кожна її частина, кожний уступ стоїть у певному мистецькому відношенні до інших ~~частин чи~~ уступів твору, як ~~своє динамічна градація~~ <sup>динамічна градація</sup>, контраст спираючись чи то на принципи динамічно-звуково-динамічного зростання, контрасту чи іншого співвідношення, що об'єднує частини в одну нероздільну мистецьку цілість.

Логічно збудована мистецька форма деяких концертів належить до найсильніших сторінок деяких творів української партесної музики.

В українській партесній музиці можна виявити дві основні форми концертів: 1) Наскрізьна (прокомпонована форма) 2) концерти у формі ронда. 3) ~~опера-світлина~~

Між тими двома "вирізьбленими графічно" є ціла скаля проміжних форм до яких повністю й беззастережно можна примінити вище подані (наведені слова Н. Герасимової "Персидської".

Пригляньмося тепер по черзі ~~всі~~ засобам, якими послуговуються композитори при побудові своїх партесних концертів.

ли нанизують епізодів  
Далеко  
де "компонована" форма

форма-опера

концерт

Форма не так вирізьблюється графічно, як виліплюється грою світла й тіні. Конструктивний елемент наче поступається перед тембровою колористикою, яка в концертах надзвичайно соковита й вишукана" (Стор. 71

Хоч все це дуже влучно й гарно сказано, то такі вислови як "концерти виникають з налізування епізодів" та слова "конструктивний елемент наче поступається перед тембровою колористикою" можуть при в деяких випадках привести до неправильних, або неточних висновків.

Все сказане можна тільки в такій або іншій мірі віднести до концертів наскрізьну (прокомпоновану) форму, де кожний музичний відтинок концерту приносить новий музичний матеріал, що його можна б справді в багатьох випадках очертнути як "варіантність" (так би мовити) "на вищому рівні." Та в формі де конструктивний елемент не "поступається перед тембровою колористикою", а підкорює <sup>собі</sup> її колористику, т<sup>я</sup> згадувані автором "гру світла й тіні!" Деяких Сюди належать впершу чергу концерти писані у формі ронда та й деякі інші форми концерту, де форма творчий, конструктивний елемент висувається таки на перший план, де форма твору "вирізьблюється графічно" за заздалегідь установленою схемою і де цілість виникає не "з налізування епізодів", а навпаки налізування епізодів є обумовлене формою цілості. Форма не є сумою епізодів висновком епізодів, а епізоди впливають з форми.

Музичній формі приділяється - як побачимо далше - удже великого значення у концертах. Конструктивний елемент, свідомо організація цілості де кожна її частина, кожний уступ стоїть у певному мистецькому відношенні до інших частин чи уступів твору, як ось динамічна градація, контраст спираючись чи то на принципі динамічног-звуково-динамічного зростання, контрасту чи іншого співвідношення, що об'єднує частини в одну нероздільну мистецьку цілість.

Логічно збудована мистецька форма деяких концертів належить до найсильніших сторінок деяких творів української партесної музики.

В українській партесній музиці можна виявити дві основні форми концертів: 1) Наскрізьна (прокомпонована форма)

2) концерти у формі ронда.

Між тими двома "вирізьбленими графічно" є ціла скала проміжних форм до яких повністю й беззастережно можна примінити вище подані (наведені) слова Н. Герасимової "Персидської".

Пригляньмося тепер по черзі всім засобам, якими послуговуються композитори при побудові своїх партесних концертів.

*Наскрізьна форма*

- 3.
- 4. *в концерті це є взаємне виконання*
- 5. *ситуація звуку (останній звук)*
- 6. *артикуляція кожного звуку в бітві*
- 7. *зв'язок - мистецький є 3.*
- 8. *с. 3-4.*

Концерт.

Партесні концерти є одночастинними творами, а не циклічними, якими є Служби Божі, Вечірні чи багато західноєвропейських мотетів, що складаються з кількох зовсім заокруглених, повністю від себе віділе-них частин!

Хоч кожний партесний концерт, який ми до тепер розглянули, являється назовні одночастинним твором, то не менш одначе внутрі тої великої одночастинної форми (єдності), можна вирізнити окремі, музично заокруглені розділи, які можна вважати окремими частинами концерту.

Такі розділи ~~розділи~~ твору закінчуються звичайно повною (досконалою) каденцією усіх голосів, за якою слідує ще й генеральна павза (в усіх голосах). І хоч завдяки каденції в усіх голосах, а особливо завдяки генеральній павзі, як це ми стрічаємо напр. в концерті "ЛИКУЮТЬ АНГЕЛИ в 19 такті [та в концерті "НА ХРЕСТІ ТЯ ВЗВИШЕНА в 51 такті,] виразно ~~закінч~~ підкреслюється закінчення певного розділу твору, то з другої сторони, короткі ноти які приміняються (вживається) в каденції, як також коротка (четверткова) генеральна павза говорять виразно, що твір ~~чи~~ точніше кажучи ~~цілості великої частини~~ циклічного твору, ту не закінчується не переривається остаточно. Це тільки хвилева задержка. Звукова течія не переривається, а тільки задержується на хвилю, припиняє свій рух, посилює динамічне напняття, щоб після тої задержки далі рушити грайливими звуковими хвилями.

В обох згадних концертах після загальної задержки звукової течії, що являється кульмінаційною точкою першого розділу того й другого твору, слідує спокійні мелодичні фрази (теми). Вони творять музичний контраст до ~~закх~~ динамічно насиченого закінчення першого розділу концерту. Елемент контрасту й підчеркує взаємну повязаність першого розділу твору з тим що далі слідує. ~~Щоби-всі~~

Закінченість першого розділу концерту не підсилена ані довгими нотами в каденції, ані довгою генеральною павзою, які спричинилиб повну задержку звукової струї та повне розрядження зібраної в закінченні першого розділу концерту - динаміки звуку та енергії руху.

З того всього видно, що композитор хотів підчеркнути, що обі частини чи там оба розділи ~~твору~~ концерту творять одну нерозривну цілість. Це одначе не стало на заваді композиторам підчеркнути різними мистецькими засобами відмінний характер одного розділу твору від іншого.

Як приклад такої побудови може послужити Концерт-Причастен "ТІЛО ХРИСТОВЕ ПРИЙМІТЕ" поданий як №.13 у збірці пятиголоених концертів в бібліотеці НОВИ САД? Перший розділ концерту закінчується каденцією усіх голосів у т.50 та короткою генеральною павзою.

Цілий концерт має 97 тактів, так що при помочі вище згаданої каденції та генеральної павзи концерт розділений на дві приблизно однаково довгі частини чи радше кажучи на два розділи, що мають менш більше таку саму довжину.

Лікують  
ангели

Граф. Пліт

2

## Концерт.

1  
Партесні концерти є одночастинними творами, а не циклічними, якими є Служби Божі, Вечірні чи багато західноєвропейських мотетів, що складаються з кількох зовсім заокруглених, повністю від себе віділе-них частин!

5  
Хоч кожний партесний концерт, який ми до тепер розглянули, являється назовні одночастинним твором, то не менш одначе внутрі тої великої одночастинної форми (в багатьох концертах), можна вирізнити окремі, музично заокруглені розділи, які можна вважати окремими частинами концерту.

Такі розділи розділи твору закінчуються звичайно повною (досконалою) каденцією усіх голосів, за якою слідує ще й генеральна павза (в усіх голосах). І хоч завдяки каденції в усіх голосах, а особливо завдяки генеральній павзі, як це ми стрічаємо напр. в концерті "ЛИКУЮТЬ АНГЕЛИ" в 19 такті та в концерті "НА ХРЕСТІ ТЯ ВЗВИШЕНА" в 51 такті, виразно зякіни підкреслюється закінчення певного розділу твору, то з другої сторони, короткі ноти які примінюється (вживається) в каденції, як також коротка (четверткова) генеральна павза говорять виразно, що твір їчи точніше кажучи цілість великої частини циклічного твору, ту не закінчується не переривається остаточно. Це тільки хвилева задержка. Звукова течія не преривається, а тільки задержується на хвилю, припиняє свій рух, посилює динамічне напняття, щоб після тої задержки далше рушити грайливими звуковими хвилями.

В обох згадних концертах після загальної задержки звукової течії, що являється кульмінаційною точкою першого розділу того й другого твору, слідує спокійні мелодичні фрази (теми). Вони творять музичний контраст до заох динамічно насиченого закінчення першого розділу концерту. Елемент контрасту й підчеркує взаїмну повязаність першого розділу твору з тим що далше слідує. <sup>Щоб не</sup> Закінченість першого розділу концерту не підсилена ані довгими нотами в каденції, ані довгою генеральною павзою, які спричинилиб повну задержку звукової струї та повне розрядження зібраної в закінченні першого розділу концерту - динаміки звуку та енергії руху.

З того всього видно, що композитор хотів підчеркнути, що обі частини чи там оба розділи твору концерту творять одну нерозривну цілість. Це одначе не стало на заваді композиторам підчеркнути різними музичними засобами відмінний характер одного розділу твору від іншого. Як приклад такої побудови може послужити Концерт-Причастен "ТІЛО ХРИСТОВЕ ПРИЙМІТЕ" поданий як №.13 у збірці пятиголосних концертів в бібліотеці НОВИ САД? Перший розділ концерту закінчується каденцією всіх голосів у т.50 та короткою генеральною павзою. Цілий концерт має 97 тактів так що при помочі вище згаданої каденції та генеральної павзи концерт розділений на дві приблизно однаково довгі частини чи радше кажучи на два розділи, що мають менш більше таку саму довжину.

Перший розділ твору відрізняється від другого розділу досить виразно. В першому розділі чергуються двоголосні відтинки з триголосними: т.1-11= двоголосний, т.12 - 20 = Триголосний, т.20 - 33=двоголосний, т.33 - 43 = триголосний і тільки під самий кінець (т.44-50) появляється повне п'ятиголосся, як звуково-динамічне завершення частини, його кульмінаційна точка. Характеристичною формотворчою схемою для менших музичних одиниць (відтинків) у цьому розділі є повторення другої фрази музичного речення за принципом *abb*. Так побудовані відтинки твору що обіймають такти 1- 11, 20 - 33 та 33 - 43.

Другий розділ, що обіймає т.51 - 97 приносить зміни. Ту найперше чергуються не двоголосні й триголосні відтинки, як у першому розділі, але триголосні та п'ятиголосні відтинки. : т.51 - 55 = 3-голосний  
56- 57= 5-голосний  
58-64 = 3-голосний  
64--66= 5-голосний

За тим ідуть чергування дво- і трох-голосних відтинків (при чому ще й використовується матеріал з першого розділу твору) (*хххххххххх*) (т.78 - 90 = т. 20 - 33 ) за чим слідує п'ятиголосне закінчення.

Крім іншого розподілення звукових мас є ще й різниці в побудові (в структурі) менших музичних одиниць (відтинків). На перший план висувається ту побудова музичних речень (відтинків) за схемою А-В-А. так збудовані такти 56-64 і такти 69- 78, тоді коли в першому розділі, як ми вже бачили, найважливішим можна вважати побудову менших відтинків за принципом АВВ.

З наведених ту завваг (спостережень) <sup>деко</sup> видно, що в партесних концертах з одної сторони видно намагання зберегти зовнішню одночастинність творів, з другої сторони зарисовується в деяких концертах виразніше, в інших менш виразно, тенденція до більшечастинності. *Чукель*

*ст 2*  
*Ф<sub>1</sub>*  
З ~~того~~ <sup>отже</sup> ~~всього~~ видно, що проблема форми стояла в центрі уваги композиторів. Композитори намагалися в різних своїх творах по різному розв'язати проблему форми починаючи від побудови коротких музичних фраз ~~дхх~~ а кінчаючи на цілості твору. В таких випадках говорити про "нанизування епізодів" не має основ. Цим <sup>аркше</sup> не хочемо сказати, що між партесними творами немає таких концертів, в яких проблема форми здається справді зводиться до нанизування епізодів.

Ту можна погодитися з висловом Протопопова, що " партесні твори одночасної форми звичайно мають в собі контрасти, які далі призведуть до утворення контрастно-складової форми (у М.Березовського, Д.Бортнянського та інших майстрів)". (стор.90.)

*зробити*  
Так чи йнакше, при розгляданні музичної форми концертів і при усталюванні (відшукуванні) формотворчих взаїмовідношень між поодинокими відтинками творів партесних треба пам'ятати, що контрапунктичні засоби та інтонаційні типи мелодій тодішніх композиторів всетаки були досить обмеженими і що при розгляді творів треба звертати увагу на <sup>елементи:</sup> різні розподіл звукових мас, контрапунктичну тканину, організацію менших музичних відтинків, а саме періодів і фраз та їх мелодично-ритмічні структури *А.М.Р.*

концерт.

Перший розділ твору відрізняється від другого розділу досить виразно. В першому розділі чергуються двоголосні відтинки з триголосними: т.1-11= двоголосний, т.12 - 20 = Триголосний, т.20 - 33=двоголосний, т.33 - 43 = триголосний і тільки під самий кінець (т.44-50) появляється повне пятиголосся, як звуково-динамічне завершення частини, його кульмінаційна точка. Характеристичною формотворчою схемою для менших музичних одиниць (відтинків) у цьому розділі є повторення другої фрази музичного речення за принципом *abb*. Так побудовані відтинки твору що обіймають такти 1- 11, 20 - 33 та 33 - 43.

Другий розділ, що обіймає т.51 - 97 приносить зміни. Ту найперше чергуються не двоголосні й триголосні відтинки, як у першому розділі, але триголосні та пятиголосні відтинки. : т51 - 55 = 3-голосний  
56 - 57 = 5-голосний  
58 - 64 = 3-голосний  
64 -- 66 = 5-голосний

За тим ідуть чергування дво- і трох-голосних відтинків (при чому ще й використовується матеріал з першого розділу твору) (~~т.78-84=xxx~~) (т.78 - 90 = т. 20 - 33 ) за чим слідує пятиголосне закінчення.

Крім іншого розподілення звукових мас є ще й різниці в побудові (в структурі) менших музичних одиниць (відтинків). На перший план висувається ту побудова музичних речень (відтинків) за схемою А-В-А. так збудовані такти 56-64 і такти 69- 78, тоді коли в першому розділі, як ми вже бачили, найважливішим можна вважати побудову менших відтинків за принципом АBB.

З наведених ту завваг (спостережень) видно, що в партесних концертах з одної сторони видно намагання зберегти зовнішню одночастинність творів, з другої сторони зарисовується в деяких концертах виразніше, в інших менш виразно, тенденція до більшочастинності.

З того всього видно, що проблема форми стояла в центрі уваги композиторів. Композитори намагалися в різних своїх творах по різному розв'язати проблему форми починаючи від побудови коротких музичних фраз ~~дхх~~ а кінчаючи на цілості твору. В таких випадках говорити про "нанизування епізодів" не має основ. Цим не хочемо сказати, що між партесними творами немає таких концертів, в яких проблема форми здається справді зводиться до нанизування епізодів.

Ту можна погодитися з висловом Протопопова, що " партесні твори одночастинної форми звичайно мають в собі контрасти, які далі призведуть до утворення контрастно-складової форми (у М. Березовського, Д. Бортнянського та інших майстрів)". (стор. 90.)

Так чи йнакше, при розгляданні музичної форми концертів і при усталюванні (відшукуванні) формотворчих взаїмовідношень між поодинокими відтинками творів партесних треба пам'ятати, що контрапунктичні засоби та інтонаційні типи мелодій тодішніх композиторів всетаки були досить обмеженими і що при розгляді творів треба звертати увагу на елементи: розподіл звукових мас, контрапунктичну тканину, організацію менших музичних відтинків, а саме періодів і фраз та їх мелодично-ритмічні структури.

концерт

Пригляньмося тепер конструкції коротших музичних відтинків (речень) які мають вирішальний вплив на форму цілого концерту. Такі музичні відтинки-речення складаються звичайно з двох або трьох музичних фраз, причому повторення ~~одної~~ <sup>той чи іншої фрази</sup> фрази є дуже частим явищем, і має вирішальне значення для структури даного відтинка.

Повторення в музиці, їх значення як формотворчого елементу і як експресивного (виразового) чинника ~~в музиці~~ це окрема тема, яка вимагає ще спеціальних студій і ми її тут ближче розглядати не будемо, а обмежимося до вичислення найважливіших видів повторень, чи точніше кажучи до тих явид у партесній музиці, де ~~елементів~~ зустрічаємо елемент повторення.

Найперше треба сказати, що в українській партесній музиці довелось зустрічати нам тільки повторення менших музичних одиниць (відтинків): мелодичних фігур чи мотивів, коротших чи довших музичних фраз чи речень. Натомість повторення довших уступів чи розділів твору, як це особливо часто буває у більших, інструментальних (циклічних) формах ми не зустрічали.

Повторення бувають <sup>1)</sup> дослівні, без жодних змін і <sup>2)</sup> з певними змінами. При дослівних повтореннях ~~є дві~~ (коротших чи довших музичних одиниць) є дві можливості: 1) ~~повторення~~ мелозворот чи фраза повторюється тими самими виконавцями (голосами), як це бачимо в прикладі з 5-ти голосного концерту (№.10) ГОСПОДЬ ВОЗНЕСЕСЯ"

приклад:

2) повторений мелозворот чи фраза виконуються іншими голосами чи групою голосів, які темброво відрізняються. ~~ких~~ Коли ту саму музичну фразу виконують раз високі хлопчачі голоси, а раз низкі-чоловічі, тоді маємо до діла з тембровим контрастом. Хоч в такому випадку маємо справу з музичним повторенням, то формотворче чи експресивне значення такого темброво-контрастующого повторення є зовсім інше.

приклад.

Коли ~~же~~ маємо справу з повтореннями коротких фраз у різних голосах, тоді можемо говорити про музичний діалог, коли маємо справу з повторенням довшої музичної одиниці <sup>різними групами голосів</sup> (музичного речення), то тоді говоримо про двохоровий спів, що своєю структурою нагадує давній антифонний спів.

Повторення зі змінами.

Досить частим явищем при повтореннях певної фрази чи музичного речення є звукове збагачення повтореної фрази: це особливо часто буває це при двоголосних фразах. ~~де~~ Двоголосна фраза повторюється з доданням третього голосу, при чому цей третій голос іде <sup>звичайно</sup> в паралельних терціях до горішнього голосу. Таке явище бачимо на початку концерту ЛІКУЮТЬ АНГЕЛИ ВСІ, де повторення першої фрази відбувається в інших ~~голосах~~

*Приклад № 1*



концерт

На початку концерту ЛИКУЮТЬ АНГЕЛИ з одної сторони повторена фраза гармонічно -отже- доповнюється додатковим голосом, з другої сторони приносить новий колористичний елемент, через це, що повторення відбувається в інших голосах хору.

Не рідко буває так, що при повторенні незмінною остається тільки горішня мелодія (найвищого голосу), а в долішних партіях наступають більші або менші зміни. (пор. приклад №...

Буває й так, що при повторювання змінюється закінчення повторюваної фрази. Принесені на кінці фрази зміни являються або звичайним видовженням повтореної мелодії, або ~~перехідним~~ перехідом, що злучує повторену фразу з новою музичною одиницею. Це буває звичайно у випадках, коли маємо справу з тричастинною схемою ААВ.

Приклад

Дуже частим явищем у партесній музиці є повторення певної фрази на різній височині: найчастішим є секвенційне повторення менших фраз чи мелозворотів ~~на-різних-ступеннях-звучення~~, що творять своєрідні мелодично-контрапунктичні ланцюги. <sup>Про це буде ще мова при обговорюванні мелодик.</sup> Бувають повторення певних музичних відтинків на кварту вище, що спричиняє сильне динамічне зростання в музичному творі. Нераз, як ось на слова "іграєт же вся твар" у концерті "Ликують АНГЕЛИ" динамічне зростання спричинене перекиненням мелодій на кварту вище, підкріплюється ще певними перемінами в різних голосах, особливо в мелодично-ритмічному <sup>активізації</sup> ~~оживленні~~ басових партій. Правда, що в обговорюваному нами прикладі мається до діла радше з імітацією чим з прямим повторенням, але ця імітація по суті тільки урухомлює акордові комплекси, <sup>чи</sup> компактні (звуків) блоки, <sup>як каже</sup> ~~як каже~~ Герасимова-Персидська, що при повторенні перекидаються (переносяться) на кварту вище.

приклад.

Не чужим партесній музиці було повторення певної музичної фрази чи музичного речення на терцію вище або нище: певна музична фраза чи речення подавалася найперше в мажорі, а опісля в його мінорній паралелі.

приклад із "ТЕБЕ ОДІЮЩЕ" (№.3. пятиголосних концертів.

Трапляються при повтореннях і елементи варіаційної техніки, що примінюється так в мелодії, як і в контрапунктичній ~~техніці~~ розробці. В повторюваній мелодії бувають часами вставлені деякі мелозвороти, часами пропущені. ~~В-цьому-відношенні~~ Це -до деякої міри нагадує явища, що їх часто зустрічаємо в українській ірмологічних мелодіях, про якіще буде мова згодом.

*Композитор: № 2*

концерт

Дуже велику й важку роль в побудові концертних партесних концертів відіграє тричастинність форми коротких та довших речень чи уступів з яких зложені концерти, чи їх окремі розділи. Ту виявляють українські композитори особливо велику винахідливість та багатство творчої фантазії. Дбайливість з якою опрацьовують <sup>вони</sup> українські композитори тричастинні уступи (підчастини-деталі) концертів вказують на це, що конструктивний елемент у їхній творчості мав дуже велике значення, що форма концертів була глибоко продумана

Тричастинність форми виступає найвиразніше там, де композитори досягають (будують) її на основі двох різних елементів (фраз чи речень), з яких один елемент виступає один раз, а другий <sup>двічі</sup> ~~два рази~~ чи-то-як-повторення чи-є три основні можливості такої комбінації: 1) AAB, 2) ABB, 3) ABA. Та в тих простих формальних схемах є величезні можливості виявити багатство й різноманітність

Все залежить від того що уявляє собою елемент А та елемент В, наскільки вони відрізняються від себе, наскільки дають можливості досягати поєднання й протиставлення, градацій та контрастів.

Як правило відрізняються <sup>АВ</sup> обидва елементи (фрази чи речення) тридільної форми різняться між собою дуже сильно, так що вони творять контраст. (контрастують зі собою).

**АВ** Різняться вони звичайно своєю довжиною, характером мелодії, іншим ритмом, іншим контрапунктом, ладотональністю, більшою-або меншою кількістю голосів, якими виконуються один і другий музичний відтинки, висотиною на якій вони виконуються і барвою голосів якими вони повинні виконуватися.

Деякі приклади ~~зіяєструмів~~ дадуть змогу <sup>при</sup> вглянутися цьому, як композитори будували тричастинні підрозділи твору.

Ось початок пятиголосного концерту "В ГОРЕ МНІ ГРИШНОМУ" (№.5. у збірці Нови Сад) (т.1- 21.)  
приклад.

Виразна форма ABA, при чому обидві крайні частини А є музично ідентичними і відрізняються сильно від середньої частини В.

А (т.1-6 та 15-21) частина є двоголосною й виконується скрайніми голосами пятиголосного складу. Драматично насичена, ~~рвлях~~ досить розлога й прикрашена <sup>головна</sup> мелодія виконується найвищим голосом (першим дишкантом) й гірмонічно супроводиться другим басом.

Частина середня (В) є триголосною, виконується трьома середніми голосами, є значно довшою як скрайні уступи А (т. ~~426~~ 1-6 і 15-21.) і контрастує з ними своєю мелодикою, ритмом і своєю (відносно невеликою) емоційною насиченістю.

Подібні явища зустрічаємо в концерті НА ХРЕСТІ ТЯ ВОЗВИЩЕНА (т.17-28)

де скрайні частини уступу, -короткі двоголосні фрази А (т.17-19 і т. 26-28) творять повний контраст із довшою, триголосною середньою частиною уступу.

концерт

Буває нерас і навпаки! Скрайні уступи значно довші як контрастуюча середня <sup>частина</sup> фраза. У різдвяному концерті "ВЕСЕЛІТЕСЯ" (такт: 37-49) напр. двоголосна середня фраза (В) (такт 43-45) відрізняється своїм положенням, барвою (виконується двома басами) і довжиною від крайніх частин  $A_1$  та  $A_2$ . Цікаво те ще й те, що остання частина уступу, а саме  $A_2$  (45-49) подається в мінорній паралелі до мажорного  $A_1$ .

Приклад.

Ту бачимо вже тенденцію до впровадження деяких змін в кінцевій <sup>у</sup> відтинку тричастинної форми АВА. В деяких місцях того концерту проби- вється ця тенденція ще виразніше; так напр. ~~так~~ кінцева частина <sup>відтинка</sup> музичного речення, що обіймає такти ( ), відрізняється від першої частини цього речення вже й гармонічно-контрапунктичним <sup>опрацюванням</sup> говної мелодії. Коли в  $A_1$  головна мелодія імітується іншим голосом, то в  $A_2$  (т. ) ця сама мелодія супроводиться паралельними терціями в іншому голосі.

Приклад.

З двох різних (контрастуючих зі собою) музичних фраз будують композитори не тільки двочастинні тричастинні, але також чотирочастинні а навіть більше-частинні уступи партесних концертів. На початку (та й в інших місцях) концерту ДАРУЙ МИ УМИЛЕНІЄ стрічаємо чотирочастинні уступи побудовані за принципом АВАВ2.

Приклад.

Такий спосіб побудови досить поширений у концертах. Коли напереміну більше разів повторяються дві короткі, контрастуючі фрази у різних групах голосів, раз у вищих другим разом у нижчих голосах, тоді повстає своєрідний діалог, <sup>голосових груп</sup> що значно обивляє відповідні місця твору. Більшекратне чергування двох коротких чи довгих контрастуючих зі собою музичних фраз (АВАВАВ) та різних інших комбінацій стрічаємо частіше в концерті "ЦАРИЦЕ МОЯ ПРЕБЛАГАЯ" (№.8), "РАДОСТИ МОЄ СЕРЦЕ" №.17.) та інших

приклад.

№12: На горах святих

концерт.

Буває так, що певний музичний матеріал подається раз у двочастинній іншим разор у тричастинній формі, при чому ці самі музичні елементи комбінюється зі собою в різних місцях по різному, абож сполучується їх з новм музичним матеріалом (з новими мелодичними елементами).

Цікаві приклади для цього стрічаємо у згадуваному вже концерті **ТІЛО ХРИСТОВО ПРИЙМІТЕ**" (№.13.)

Перший розділ цього концерту побудований ось як:

такт 1- 6 = A }  
" 6- 8 = B } двоголосне речення  
" 9- 11= B }

" 12-16=C }  
" 16-20=C } триголосне речення

" 20-27 =D }  
" 27-29 =B } двоголосне речення  
" 30-33 =B }

" 33-35=E }  
" 35-39=C } триголосне речення  
" 40-43=C }

"44-50 = пятиголосне закінчення першого розділу твору.

Музичні фрази зазначені ту буквою В сполучені в тричастинну цілість раз при допоміж музичної фрази зазначеної ту буквою А, іншим разом при допоміж іншої фрази зазначені ту буквою D.

Музична фраза зазначена ту буквою С виступає раз у дводільній формі (т.12-20), іншим разом (т.33-43), через додання фрази Е появляється вона в тричастинному реченні.

Під сам кінець цього концерту стрічаємо ще одну дуже цікаву комбінацію різних музичних елементів. Цей самий музичний матеріал використовується в двох різних місцях другого розділу того концерту по різному.

В тактах 69-78 стрічаємо тричастинне речення у формі АВА

приклад

т.69-72 (триголосний відтинок)=А  
т.72-75 (двоголосний відтинок)=В  
т.75-78 (триголосний відтинок)=А

Під сам кінець твору <sup>(т. 90-92)</sup> з'являється двічі фраза А, але вже без контрастувчо-відтинка В і не в триголосному, а повному пятиголосному звучанні; як АА.

приклад.

~~Все-це-говорить-конец-це-конструктивний-елемент-у-партесних-концертах-має-велике-значення-===~~

Можна навести незвичайно багато різних цікавих конструкцій у партесних творах. Кожен твір має свої особливості формальної побудови чи то в цілості форми чи в деталях, а це все говорить ясно, що конструктивний елемент у партесних концертах має велике значення.

концерт

на це  
Варто ще звернути увагу як сполучуються менші музичні одиниці (фрази) в більші ~~єдиниці~~ музичні уступи. Як вже видно з наведених прикладів композитори партесної музики оперують в більшості короткими музичними фразами чи реченнями, що творять в більшості випадків заокруглену музичну цілість з повною каденцією, включно. У багатьох випадках буває так, що початкова нота нової фрази чи речення починається щойно після того як відзвучала остання нота попередньої фрази (попереднього відтинка) так як це можна бачити в прикладах №..... але буває так <sup>що композитор</sup> не хоче допустити засильного розмежування між поодинокими відтинками твору і тому початок нового уступа совпадає з кінцем минулого розділу. Перша, чи перші ноти нового музичної одиниці припадають вже на кінцеву ноту минулої фрази чи речення, так як це можна бачити у прикладах №..... Кінець попередньої і початок нової фрази являються спільною точкою, що об'єднує обі фрази одну нероздільну <sup>більшу</sup> музичну одиницю вищого типу.

*завважи р. 12-голосних каденцій  
і крист. парт'ю -*

## концерт (форма ронда)

Ми вже не раз звертали на це увагу, що українські майстри партесної музики дуже дбайливо ставилися до проблем музичної форми; ~~до~~ формальна побудова була дуже важним чинником у партесних творах.

Це можна було вже бачити на основі наведених і обговорених вище музичних прикладів з партесних концертів.

Та чи не найбільш виразно проявляються конструктивні тенденції української партесної музики у концертах побудованих у формі ронда, що її стрічаємо у доступних нам джерелах так між пятиголосними, як і триголосними концертами (творами).

Форма ронда znana так в поезії як і в музиці і має свої давні традиції ~~"Визначити якусь авторитетну (міродатну) схему для ронда" - каже Ріман у своєму Лексиконі (19077) каже~~ що "визначити якусь одну схему ронда як міродатною (авторитетною) є помилкою. Можна тільки ствердити, що в Рондо головна тема повертається більше разів (більшекратно) і що ~~їй~~ їй протиставляється більше як одна бічна тема" (стор. 1121.) Додамо, що бічні теми дехто називає епізадами, дехто куплетами ітп. Цей вислів Рімана про рондо ми навели тому, що він повністю знаходить своє підтвердження в українській партесній музиці, де стрічаємо так "класичну" форму ронда за схемою  $A+B+A+C+A$  ітд. <sup>із</sup> з великою різноманітністю у формуванні так головної-, як і бічних тем (епізодів), як і проміжні форми, що містять у собі більшу чи меншу кількість елементів ронда.

Різні форми ронда були знані вже в музиці вже давно, навіть середньовічній багатоголосній музиці. Новий розцвіт переживає форма ронда в західній-європейській вокальній музиці XVII ст. Рондоподібні форми появляються після 1600р у творах О. Веккі, Джіованно Габріелі, К. Монтеверді, у ~~як~~ оперних творах флорентійських майстрів, у великого німецького композитора Н. Шюц та інших. (МГГ, том 11, ст. 876-877.) Деякі елементи рондоподібних форм стрічаємо і в польських композиторів того часу. (пор.....  
Широке <sup>розповсюдження</sup> поширення і різноманітне примінення форми ронда в українській партесній музиці (в концертах XVII і здається ще й XVIII ст. свідчить виразно про це, що саме <sup>у відношенні до</sup> у питаннях музичної форми / у трактуванні музичної форми українську партесну музику можна зачислити до передової музики тодішнього культурного світу. Українські композитори ішли отже ~~в-передній-лавах~~ принайменше у питання музичної форми у передніх лавах європейських музичних творців.

ГОЛОВНА ТЕМА РОНДА а бо рефрен з'являється звичайно зразу на початку концерту, за нею слідує перша бічна тема (або перший епізод чи куплет) за цим слідує знова головна тема (рефрен) тоді друга побічна тема (другий епізод - куплет), далі знова рефрен... і т.д. - Класичним прикладом форми ронда може послужити пятиголосний концерт Святому Духові ПРИЙДИ СВЯТИЙ ДУШЕ (№. 7). Досить довгий (6-тактовий рефрен) появляється в концерті у першій своїй формі (без змін) вісім разів.

форма ронда

Буває одначе й так, що головна тема ронда (рефрен) з'являється не зразу на початку, але <sup>після</sup> коротшого або довшого ~~вступу~~ музичного вступу. Цим вступом може бути одна дві довші ноти, як це ми бачимо в триголосному концерті:

Приклад.  
але буває так, що рефрен ронда з'являється ~~не-зразу~~ після досить видовженого музичного відтинка (уступа, як це видно в концерті: СИДИ АДАМ ПРЯМО РАЯ (3-голосний, №.4.)

Приклад.

Головна тема ронда (рефрен) буває різної довжини. В деяких концертах як ось у згаданому ПРИЙДИ СВЯТИЙ ДУШЕ, рефрен, як вже бкло сказано досить довгий (6 тактів), в деяких концертах, як ось у триголосному <sup>концерті №.27</sup> він такий короткий ( такти) що його зразу й можна перерахувати.

Рефрен ронда звичайно відрізняється своїм характером (мелодією (ритмом, гармонічно-контрапунктичною мовою, барвою голосів, що його виконують) від побічних тем. В одних концертах у формі ронда, рефрен виступає більше разів, в інших концертах 3 - 4 рази. В одних виступає постійно в цьому самому виді, в інших концертах при кожному вступі головної теми, бувають також деякі зміни, переважно в контрапунктичній обробці теми. В одних у тридільному в інших у дводільному метрі (такті) Ця велика різноманітність в трактування головної теми вказує на це, що українські композитори не держалися якогось одного шаблону, одної схеми, а <sup>творчо</sup> вільно послуговувалися музичною формою ронда, яку вони як видно добре знали й радо послуговувалися тою формою.

Цікаво, що Дилецький не присвячує жодної уваги формі ронда, хоч він її мусів знати. Можливо це тому, що музичні твори писані у формі ронда, не завжди називалися тою назвою. Немає нігде наз ронда, у збірці триголосних концертів, хоч форму ронда мають концерти №.4, №.7, №.11, №.27, №.38. Кожен з тих концертів має свої питомості форми і свої проблеми й виразно відрізняється від інших концертів у формі ронда.