

5-ГОЛОСНА ПАРТЕСНА ЛІТУРГІЯ -свідок української музичної культури з доби до Бортнянського.

~~Українська літургійна музика до Бортнянського~~

Хоч

Літургійна музика являлася довгі часи головним речником української музичної культури, то даних донедавна вона була недослідженою.

Українська музична історіографія повна великих прогалин, особливо у відношенні до української хорової музики з часів до Бортнянського. В підручниках історії української музики можна було знайти до недавня що найвище декілька речень про партесну музику, що вглядах лунала на Україні десь від другої половини 16-го до другої половини 18-го століття.

Причин для цього було багато, та найголовнішою причиною був брак джерел, трак відповідних матеріалів. Твори стародавніх українських композиторів були або знищені, або лежали в замкнених архівах та бібліотеках, куди ці що широ бажали прослідити українську музичну минувшину не мали доступу. Та навіть ці твори, що задержалися в українських бібліотеках були недосліджені й не видані друком.

Про цей неімовірно жакливий стан свідчить найбільш проречисто ось який факт: До 1970-го року не появилася друком ні оден літургійний твір з часів до Бортнянського... Щойно в 1970-му році надруковано в Києві у ХРЕСТОМАТІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДОЖОВТНЕВОЇ МУЗИКУ одну одну осьмиголосну ХЕРУВИМСЬКУ м. Дилецького Ця Херувимська, два Концерти і кілька кантів ще все, що сьогодні мусить репрезентувати українську музичну культуру мистецтво з понад двох століть і то саме з століть буйного розвитку української музики коли на Україні жили й творили десятки визначних композиторів, коли Україна занимала на полі музичної культури провідне місце у східній Європі, коли українці митці, композитори, співаки, діригенти й теоретики занимали чільні місця в музичному житті різних країн, особливо в Росії та Польщі, коли українці як перші внесли поліфонічну музику до візантійського обряду й цю свою музику (київське пініє) поширили не тільки на колесальні простори російської імперії а й занесли навіть на Балкани... І саме там на Балканах на терені сьогоднішньої Югославії задержалися пам'ятки української музичної минувшини і саме з відтіля нам вдалося роздобути мікрофільми творів на основі яких було можливим зробити ці студії. Всі спроби дістати потрібні матеріали з Сов Союзу залишилися у цьому відношенні безуспішними.

При цій нагоді складаємо щире подяку про: др. О. Горбачкві за інформації про Югославські джерела та управі бібліотеки Новий Сад за це що зробив мікрофільми потрібних творів. Подка належиться й мйзикознавчому інституту при державному університеті в Утрехті, що уможливив і фінансував фотокопії югославських рукописів. Завдяки югославянським рукописам що містять кілька десятків п'яти-голосних та триголосних Концертів, а в тому одній п'ятиголосній й одній триголосній Літургії ми мали змогу вглянути в нашу музичну давнину та й відкрити іншим красчок занавіси за якою ховалася досі українська музична минувшина, а знею музична минувшина цілої всхідної Європи.



Українська партесна музика є виявом українського творчого духа з тих часів, коли український народ провадив гігантну боротьбу за власну державність, за власну українську церкву і власну духовність. Саме ця українська партесна музика штовхнула на нові шляхи літургічну музику східної церкви. Вона - ця українська партесна музика, була уведена в офіційній російській церкві і стала учителькою для російських композиторів.

Обговорювана ту Служба Божа знаходиться (вписана) як №.18 у збірнику пятиголосних Концертів, що знаходиться у бібліотеці Новий Сад в Югославії. Пятиголосна Служба Божа є некомплетною. В рукописі подані такі частини Служби: СЛАВА: ЄДИНОРОДНИЙ, два КИРІЄ ЕЛЕЙСОН, СІ КИРІЄ та АМІНЬ. За цим слідує ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ І ПРЕНАДЕМ КО ХРИСТУ, СВЯТИЙ БОЖЕ, АЛЛИЛУЯ, ДОКА СІ КИРІЄ, ХХХХХ три ~~ХХХХХ~~ КИРІЄ ЕЛЕЙСОН і три потрібні КИРІЄ ЕЛЕЙСОН, АМІНЬ, ІЖЕ ХЕРУВИМИ Й ЯКО ДА ЦАРЯ та вкінці МИЛОСТЬ МИРА аж до ДОСТОЙНО ЄСТЬ ЯКО ВОІСТИННУ. Одно АМІНЬ написано два рази: раз після ЄДИНОРОДНИЙ, і вдруге після освячення (перед ТБЕЕ ПОСМ)

Під цю пору неможливо сказати чи йдеться ту про частину комплетної Служби Божої, якої інші частини не дійшли до нас, а чи маємо ту до діла в твором таким як його написав композитор, який з якихось причин ~~нехотів писати ціліх Елейських Божих~~ обмежився до поданих у рукописі частин Літургії.

Думку, що маємо ту до діла частинами Служби Божої різних композиторів зібраних в один збірник перепишиком відкидаємо впершу чергу з огляду на стилістичну єдність схожість усіх частин СЛУЖБИ БОЖОЇ. Крім того всі частини Служби Божої побудовані так, що вони творять зі собою певну циклічну єдність. Поодинокі частини стоять в певному добре продуманому й старанно запланованому й випрацьованому естетичному взаємовідношенні що видне так в характері мелодики як і в приміненні <sup>різних</sup> композиторських засобів та <sup>в</sup>архітектоніці звучання. Кожна частина Служби Божої має свої питоменності, які свідчать про це, що композитор дуже економічно і вміло ~~пастаганмаххххххххх~~ користується різними мистецькими засобами щоб запевнити й підчеркнути циклічну єдність твору....

І так в СЛАВА: ЄДИНОРОДНИЙ вражає послідовне примінення двох і троголосних відтинків (фрагментів) гармонічного складу. Двоголосні відтинки (куски) протиставить композитор триголосним фразам, при чому використовується постійно темброві різниці голосів. Двоголосні частини ЄДИНОРОДНИЙ виконуються як правило тенором і першим басом, а триголосні частини виконують два дисканти (високі хлопячі голоси) і другий бас:

Приклад №.1.

Оба дисканти ідуть в паралельних терціях, а бас творить гармонічну підставу для дискантів.



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

До головних цих СЛАВА:ЄДИНОРОДНИЙ можна ще зачислити плавний, нескладований ритм, в якому переважають чвертки та вісімки ну й короткі, старанно заокруглені мелодичні фрази, що їх стрічаємо так в двоголосних як і три-та 5-голосних відтинках композиції.

Мелодика в ЄДИНОРОДНИЙ має переважно речитативний характер. На один склад тексту припадає одна нота при чому нерідко повторюються дві а то й більше нот на одному й тому самому тоні.

Два КИРІЄ ЕЛЕЙСОН та СІ КИРІЄ, що слідуєть після СЛАВА:ЄДИНОРОДНИЙ виконуються повним 5-тиголосним хором і відрізняються від СЛАВА ЄДИНОРОДНИЙ в першу чергу повністю й компактністю звучання.

АМІНЬ-після СІ КИРІЄ вносить нові елементи в дотеперішню музичну мову Літургії. Новим є ту впершу чергу примінення колоратурної мелодики, що повністю контрастує з речитативною мелодикою попередніх частин Служби Божої. Вражає також факт, що у короткому їх за своїм тембром аміні протиставляються ~~ножирихгблзеввіхрджіххх~~ три різні голосові групи, а саме два дисканти й два баси-на початку АМІНЬ, середню частину Аміні співають два баси й тенор -отже самі чоловічі голоси, а закінчення виконується цілим хором:

Пр. №.2.

Варто звернути увагу ще на слідуєть деталь: на початку й на кінці Аміні співають найвищі голоси свої колоратури в паралельних терціях, тоді коли баси творять опірний гармонічну точку для вищих голосів. В середній частині АМІНЬ слідуєть скрайні голоси-цебто тенор і другий бас в паралельних терціях чи там децімах, а перший бас приносить противний до двох вищих голосів -рух мелодії

ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ І ПРИПАДЕМ КО ХРИСТУ відрізняється в багатьох оглядах від попередніх частин Служби Божої. Зразу впадає в око, що на початку Прийдіте Поклонімся переважають цівноти й чвертки, цебто більші ритмічні вартости чим в попередніх частинах Літургії. Правда в дальшому перебігу Прийдіте Поклонімся ритмічні вартости нот зменшуються, але перше враження ритмічного контрасту залишається..

Другим елементом, що відрізняє ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ від попередніх частин Літургії є досить широке примінення імітацій і то подвійної канонічної імітації: Три горішні голоси імітують одну тему, а два баси другу тему.:

Пр. №.3.

Хоч ця імітація дуже то нескладна, але проведена поправно і вказує, що композитор ~~взвездів~~ знав добре різні засоби контрапункту, хоч і послуговувався ним досить таки ошадно. Це місце з Прийдіте покло-



з ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ цікаве з двох оглядів: Поперше мелодика д горішніх( верхніх голосів у прикладі №.3. зближена дещо до народної української народної пісенної мелодики, а подруге, що ~~її~~ примінюється пропаговане славним українським музичним теоретиком 17-го століття Миколою Дилецьким "регули хораліс", яке подається в українській редакції його ГРАМАТИКИ ( Київ 1969) на ст. 25- 26 та 35.

Замітним у цьому прикладі (№.3 та й прикладах з Граматики Дилецького) ритмічний контраст між тріма верхніми голосами й басами. Коли в трьох горішніх голосах перемагає дрібніший - вісімковий ритм, оба басы посуваються рівномірними чвертками.

Характерним для ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ є певна -нехай і закрита- двочастинність. Початок Прийдіте відзначається від другої частини так під оглядом мелодики, контрапункту, як і густоти звучання. Коли в першій частині ПРИЙДІТЕ переважало дво - й три-голосність, у другій частині панує повнозвучне пятиголосся.

Приміненням дво й триголосся на початку Прийдіте нагадує СЛАВА ЄДИНОРОДНИЙ, де також було багато дво й триголосних відтинків, та між дво й три-голоссям єдиnorodний та Прийдіте поклонімся є також основні різниці. Коли в СЛАВА ЄДИНОРОДНИЙ кожний дво -й три-голосний відтинок мав свою власну мелодію, то у ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ триголосні відтинки приносять ту саму мелодію що й двоголосні, з тим що до мелодії поданої в двоголоснім відтинку долучується в триголосному відтинку один голос в паралельних терціях до головної мелодії (до мелодії найвищого голосу), при чому бас або остається без змін, або улягає левких певній перерібці, як це видно в слідуячому прикладі №.4.

На початку

Пр. №.4.

СВЯТИЙ БОЖЕ відрізняється від попередних частин Служби Божої впершу чергу тим, що напочатку композиції примінюється в двоголосних уступах імітаційну техніку. Двоголосним імітаційним відтинкам протиставляє композитор триголосні відтинки гомофонної (акордової) структури:

Приклад №.5.

Двоголосні уступи на початку СВЯТИЙ БОЖЕ відрізняються від триголосних уступів ще й своїм ритмом. В двоголосних уступах переважає в обох голосах четвертковий ритм, тоді коли в триголосних відтинках (уступах) у верхніх голосах переважає вісімковий рух, а бас рухається чвертками й півнотами. Композитор отже поширює чим раз більше засоби контрасту збагачує поступенно свою музичну мову, виявляє чим раз чим раз більше вміння більше багатство різних засобів контрапункту.

АЛЛИЛУЯ починається вправді як ЄДИНОРОДНИЙ, ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ і СВЯТИЙ БОЖЕ двоголосним уступом, з яким слідує триголосне речення, але ~~ї~~-ту вносить черговий раз новий елемент контрапунктичної техніки ( в побудову цих уступів).. В троголосному реченні АЛЛИЛУЯ повторюється вправді мелодія з попередного, двоголосного речення-



подібно як це було на початку ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ (та під кінець ЄДИНОРОДНИЙ), але до повтореної мелодії не долучує нищий голос, що йде в паралельних терція з головною мелодією-так як це було у вище згаданих випадках, але долучує до повтореної мелодії нову контрапунктичну фразу (мелодію) у вищому голосі (першому дисканті.

Пр. №.6.

Новим елементом в АЛЛИЛУЄ є вільне (свобідне) контрапунктування голосів що появляється зараз після триголосного відтинка, так як це видно в останніх чотирьох тактах прикладу №.6. Кожний голос приносить ту свою власну мелодію. Індивідуальна рухливість голосів створює значне динамічне посилення не визнаючи жорстких примінь при цьому імітаційної техніки. Імітаційні засоби використовуються в кінцевій частині Аллилудя, подібно як це було й під кінець ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ.

Деякі цікаві і нові деталі приносить ДОКСА СІ КІРІЄ (Слава тобі Господи). Найперше впадає в око протиставлення двоголосних уступів пятиголосним уступам (відтинкам). Таке протиставлення двоголосних фрагментів пятиголосним це явище досить рідке в доступних нам пятиголосних творах української партесної музики. Їх звичайно, так як ми це бачили в попередніх прикладах протиставляються двоголосним уступам триголосні. Таке протиставлення двох і пятиголосних уступів стрічаємо в обговорювані нами Службі Божій ще тільки на початку МИЛОСТЬ МИРА.

Ще більше вражає, що двоголосний початок ДОКСА СІ виконується двома найвищими голосами:

Приклад №.7.

Це дуже виїмкове явище в пятиголосних творах. Як правило виконуються двоголосні уступи одним з вищих голосів і одним з двох басів: головна мелодія та її гармонічна основа. До характерних рис ДОКСА СІ можна ще зачислити інтервал спадаючої квінти під кінець мелодії першого дисканта.

За сі КІРІЄ слідує три поодинокі КІРІЄ елейсон. Вони пятиголосні, акордові. Починаються й кінчаються на "до" в протилежність до ДОКСА СІ КІРІЄ, що починалось і кінчалось на "соль".

Сильно видовжені й пляномірно розбудовані три потрібні КІРІЄ ЕЛЕЙСОН, що подані в збірнику зараз після трох поодиноких КІРІЄ ЕЛЕЙСОН. Широко розбудовані, довгі Господи помилуй були здається дуже поширені в українській партесній музиці. На сильну видовженість літургічних співів, а особливо КІРІЄ ГОСПОДИ ПОМИЛУЙ, що були поширені в українських церквах звернув увагу вже Павло Алепський, що в половині 17-го століття подорожував по Україні. Описуючи свій побут в УМАНІ Аляксєвський Павло Алепський зауважує, що співаки дуже розтягають літургічні співи. "особливо-каже дослівно Алепський- коли священник чи дякон говорять Ектенію і співаки, що стоять на верху



на верху (цебто на хорах А.М.) співають на їхній мові ГОСПОДИ ПОМИЛУЙ то є КИРІЄ ЕЛЕЙСОН, то кожне співається з нот окло чверть години"

Путешествие Антиохийского Патриарха... Москва 1897, Выпуск 2. ст. 23.)

Музичне беручи потрійні Киріє Елейсон Пятиголосні літургії дуже цікаві. Можна з перністю сказати, що всі три потрійні Господи помилуй (в оригіналі КИРІЄ ЕЛЕЙСОН) подумані композитором як певна композиційна цілість. Характеристичною рисою першого потрійного Киріє Елейсон є протиставлення двох і триголосних уступів причому тільки на самому кінці першого потрійного КИРІЄ ЕЛЕЙСОН появляється повне пятиголосне хорове звучання. Двоголосні уступи (відтинки) виконуються тенором і першим басом, а триголосні двома дискантами й другим басом. Мелодика в двоголосних відтинках першого потрійного КИРІЄ ЕЛЕЙСОН трохи більше розвинута, розпличата чим у триголосних уступах, де перемагає речитативний елемент з частішими повторюваннями нот на тому самому тоні.

У другому потрійному КИРІЄ ЕЛЕЙСОН композитор протиставить собі триголосні групи такби сказати триголосні хори, що різняться між собою своїм тембром.. В першому хорі співають два дисканти з першим басом де переважають отже високі діточі голоси, в другій групі (в другому хорі співають тенор з двома басами отже чисто чоловічі голоси

Коли порівняти друге потрійне КИРІЄ ЕЛЕЙСОН з першим ухвідиживши під оглядом їхньої контрапунктичної техніки, то бачимо, що в другому потрійному КИРІЄ ЕЛЕЙСОН є трохи більше вільного контрапункту, більше "переливів" більше звукової рухливості чим в першому потрійному КИРІЄ. Спільним для обох потрійних Киріє елейсон є їхня мелодична прокомпозиційність. так у першому як і в другому потрійному КИРІЄ ЕЛЕЙСОН кожний відтінок кожний його уступ має свою власну мелодію.

У третьому потрійному КИРІЄ ЕЛЕЙСОН нові елементи, що відрізняють його від двох попередніх. Напочатку третього КИРІЄ ЕЛЕЙСОН протиставляються два темброво різні двоголосні відтинки. Першу фразу виконує перше перший дискант і перший бас, за тим повторяють ці самі мелодії другий дискант і другий бас.. До них долучується триголосний відтінок невеличкий відтінок з новим мелодичним матеріалом (маємо справу з побудовою а+а+в) а далше слідує коротенький уступ де обидві мелодичні фрази поєднуються в одну цілість з а тим слідує пятиголосне закінчення

#### приклад № 8

Різноманітність деталей у такій коротенькій композиції як свідчать говорить про це, що ту маємо до діла з вправним музичним архитектом, який дбайливо і вміло розбудовує свої твори, дарма, що послуговується в них дуже простими композиторськими засобами, головне коли їх порівнювати з багатством технічних засобів тогочасних західноєвропейських композиторів.

За трьома потрійними КИРІЄ ЕЛЕЙСОН слідує видовжене, мелізматичне Амінь. Зложено воно з п'ятих коротеньких відтинків, що контрастують з собою впершу чергу тембрами голосів



Амінь починається триголосно-двома дискантами й другим басом, за тим слідує інший триголосний відтинок виконуваний нищою групою голосів а саме тенором і двома басами опісля знова вища група голосів якій протиставляється черговий раз нища група голосів і на закінчення повна пятиголосність.... Впадає в око, що горішні голоси повні колоратурної мелізматики, тоді коли в басах переважає повільніший ритм

Замітне поширення технічних засобів стрічаємо на початку Херувимської пісні. Саме ту -на початку ІЖЕ ХЕРУВИМИ в перше в обговорюваній СЛУЖБІ БОЖІЙ композитор проводить імітацію теми у всіх п'ятих голосів у такому вигляді:

#### Приклад №.9

Імітація ця вправді дуже простенька і по своїй суті обмежується до трьохголосся, але все таки можна говорити про консеквентну послідовну імітацію, бо тема виступає в усіх голосах хору. Та як скромною не булаб початкова імітація, Херувимська Пісня має багато цікавих деталей на які варто звернути увагу. Найперше вражає, що Херувимська не має стрічкової форми так як це буває в багатьох мелодіях Херувимської пісні -від київського розспіву-до галицької самоїлки і закарпатського простопінія іклучно, де перша стрічка пісні співається на текст "Іже херувими... друга на текст " іжи вотворяще й третя на текст "Ісякую нині..." У пятиголосній Службі Божій Іже херувими та іжи вотворящей творять музично одну нерозривну прокомпоновану цілість. Загальна каденція, що розділяє херувимську пісню на дві частини припадає на слова "припівавще так що початок другої частини Херувимської пісні починається словами" Всякє нині...". Хоч перша частина Херувимської творить формально одну цілість, то все таки можна її (ту першу частину) поділити на два підрозділи, що хоч з собою злучені (повязані музично) то відрізняються між собою. Перший уступ пісні, що співається на слово "Іже Херувими тайно озражуюче " відносно короткий (10 тактів). В цьому уступі переважає імітаційна техніка. Другий уступ першої частини Херувимської, що співається на слова "Іжи вотворящій трійці піснь припівавще" багато довший (25 тактів). чим перший уступ. Ту примінена також інша композиторська техніка: Характеристичним для другого підрозділу першої частини Херувимської є постійне протиставлення контрастних за тембрами двоголосних і триголосних груп та суто гармонічна фактура. Довжина двоголосних відтинків в різних місцях різна: часами це діалог коротенькі дво- та три-голосних фраз, часами протиставляються трохи довші музичні одиниці (відтинки), новий мелодичний матеріал чергується з мелодіями повтореннями. Ту стрічаємо елементи мелодичної розробки. Ці самі мелодичні фрази повторяються на різних ступнях ладу. В деяких місцях помітна значна рухливість голосів з елементами діалогу між дво- й три-голосними уступами.

#### Приклад №.10



Друга частина Херувимської Пісні на слова "ВСЯКОЄ НИНИ ЖИТЕЙСКОЄ ОТЛОЖИМ ПОПЕЧЕНІЄ" побудована також в своїй основі на протиставленні вищих голосових груп (два дисканти й другий бас) нижчим голосам, а саме тенорові й першому басові. Новим елементом в цій частині Херувимської є примінення в тактах 52-57 мелодичних колоратур, причому та сама мелодія появляється раз в двоголосному, а раз в триголосному звучанні:

Приклад №. 11.

Коли розглядати "пісню ІЖЕ ХЕРУВИМИ" як певну музичну цілість прозора звукова архітектура твору. Звуково-динамічна кульмінаційна точка Херувимської лежить в кінці першої частини на словах "припіваю" ще (т. 33-35) колито перші дисканти підносяться до соль-звукового zenіту й на цьому тоні замикають першу частину Твору. Ця кульмінаційна точка **Херу** припадає менш більше по середині Херувимської.

Безпосередно після Херувимської пісні (отже без Амін) слідує ЯКО ДА ЦАРЯ. Починається ця частина Служби Божої так як і попередня Херувимська послідовною імітацією де тема проводиться в усіх п'ятьох голосах. Тема ця дуже коротка й духлива своїм дрібним ритмом. Саме ця тематична рузливність відрізняє початок ЯКО ДА ЦАРЯ від початку Херувимської, що як вже було сказано, також починається послідовною імітацією. Рухливість голосів та імітаційна техніка, що заставляє ту саму мелодію звучати в різних голосах та на різних височинах приносять з собою скоре динамічне наростання, що досягає свою вершину в повному пятиголосному закінченні (каденції) того уступу на словах "подемлюще" в такті 5-6. За тям тим слідує звуково-динамічне розрядження у формі двоголосного відтинка (уступа) де **херу** два чоловічі голоси (тенор з другим басом) співають текст "АНГЕЛЬСЬКИМИ НЕВИДИМО... Варто звернути увагу на факт, що слова "ангельськими..." не асоціюються в уяві композитора з клопачими голосами, так як то подекуди можна стрінати у творах новіших композиторів.

ЯКО ДА ЦАРЯ кінчається досить довгим АЛЛИЛУЯ (т. 18-23), де між іншим стрічасмо імітацію між тенором а першим басом - явище не такто вже й часте у доступних нам пятиголосних творах української партесної музики. Такт 13-15 ЯКО ДА ЦАРЯ нехай послужить як приклад.

Приклад №. 12.

Мелодика різних уступів з ЯКО ДА ЦАРЯ має свої специфічні ціхи, що її де до відрізняють від мелодики інших уступів. Це саме можна сказати й про контрапункт. Пятиголосне звучання примінюється ту всього два рази: раз на слова "царя всіх подемлюще", т. 5-6 а вдруге під кінець композиції, як її завершення. Ту як і в Херувимській кульмінаційна точка звукової повноти й динаміки лужить не в кінці композиції, а середній її частині. Це знак, що рішальним моментом при приміщенні звукового верха композиції були або звуково-архитектонічні міркування, або ~~текст~~ текст пісні, а не націлювання на кінцевий ефект



Останньою частиною в пятиголосній СЛУЖБІ БОЖІЙ югославського джаріла рукопису є ДОСТОЙНО ЄСТЬ ЯКО ВОІСТИННУ. Це досить довга композиція, що триває 49 тактів. В ДОСТОЙНО ЄСТЬ як і в більшості частин СЛУЖБИ БОЖОЇ переважають два й три-голосні епізоди, а повне пятиголосся виступає тільки на словах "присно блаженную і пренепорочную" (т.12-13) та на кінці композиції, на словах "тя величаєм" (т.47-49). На особливу увагу заслуговує в ДОСТОЙНО ЄСТЬ ЯКО ВОІСТИННУ дечі спроби мелодичної розробки, де крім прямих повторень декотрих мелодичних фраз є мелодії які можна вважати менш або більш більше свобідним варіантом інших ~~пряміших~~ фраз. Як приклад дуже простеньких рудіментів мелодичної розробки подаємо це місце з ДОСТОЙНО ЄСТЬ (т.15-20)

пр.№.14

Про мелодику цілої СЛУЖБИ БОЖОЇ можна сказати в загальному так: Мелодика ця по мимо всіх різноманітностей, що їх стрічаємо в різних частинах СЛУЖБИ БОЖОЇ вражає своєю простотою. Всі мелодії зложені з коротких, музично заокруглених фраз. Часті повторення мелодичних фраз різними групами голосів підчеркують загальну симетричність мелодичних ліній. Мелодичні фрази мають в більшості невеликий обсяг (амбітус). Вони рухаються в засягу терції, кварта, квінти чи сексти. Мелодії з більшим засягом належать до виїмків. Загальний характер мелодій в більшості речитативний. на один склад тексту припадає звичайно одна нота при чому чому нероз повторяються кілька нот на одному й тому самому тоні. Мелізматичні елементи являються рідко, переважно в аміні. Характеристичною рисою мелодики є її ритмічна простота й прозорість. Пунктовані ритми стрічаються відносно рідко, а синкопи поза каденцією належать до виїмків. До питомих цієї мелодики можна зачислити секвенційні рухи, причому в більшості маємо справу з короткими дво- або тричленними секвенціями. Певні секвенційні ходи появляються у зміненому виді на різних місцях Служби Божої при чому задержується тільки кістяк між секвенцій, основу мелодичного руху, яку композитор модифікує, ритмічно, прикрашує різними перехідними тонами надаючи мелодії різного характеру. В деяких випадках маємо справу з стереотипічними мелодичними (секвенційними) формулами, що вживаються не тільки многократно в Службі Божій, але і в інших музичних творах. Одною з найбільш <sup>улюблених</sup> типічних секвенційних схем це стрибок мелодії на кварту в гору, за яким слідує терція в низ, знова кварта в гору, знова терція в низ ітд. Ось приклади різних форм (варіантів) такої секвенції взятих із СЛУЖБИ Божої:

Приклад №.15

Подібні секвенційні ходи, що приносять з собою сильне динамічне



динамічне зростання стрічаємо в багатьох концертах партесної музики. М. Дилецький у своїй граматиці (гляди московське видання Смоленського ст.99) називає такий секвенційний хід "вовишніє паче всіх красніше". Більшу кількість прикладів таких секвенцій подані також в українській редакції граматики (пор. київське видання граматики, факсиміле ст. XX і XXIV. Ось приклад взятий з того видання:

Приклад №.16.

Годиться ту завважити, що ця секвенція була свого часу дуже поширена і в західноєвропейській музиці й звідтіля перейшла вина й на Україну. Композитором, що на широку скалю використовував в різних своїх творах подібні секвенційні ходи був славетний композитор другої половини 15 й початку 16-го ст. ЖОСКЕН де ПРЕ. (пор.

Другою секвенцією, що появляється кількакратно в Службі Божій в різних видах це хід терції в долину за яким кожноразово слідує секунда в гору так це бачимо на початку СВЯТИЙ БОЖЕ (Приклад №.5) Основні тони цієї секвенції, ритмічні хвиляні форми ~~вона~~ стрічаємо і в слідуєчій мелодії обох дискантів у фрагменті взятому х ПРИЙЛІТЕ ПОКЛОНІМСЯ (т.12-15).

Приклад №.17

Хоч в поданому вище прикладі ритмічна побудова завсім змінена, а скоки терції виповнені перехідними тонами, то основний кістяк мелодії секвенції залишився.

Для цього роду секвенційних ходів стрічаємо більше прикладів у згадуваній Граматиці Дилецького, а саме на ст. VIII-IX, XXIII, ~~XXIV~~ XLV, LXXV. ~~Він~~ з поданих Дилецьким прикладів наводимо нице:

Приклад №.18 і 18а

Вже з цих прикладів видно, що мелодика Твору має в собі багато загальноживаних елементів. ~~Хі~~ Творча індивідуальність композитора проявляється радше у мистецькій розробці матеріалу чим у вияві індивідуалізму в мелодії чим у пошукуванні за індивідуально забарвленими мелодіями. Загальна беручи у мелодії Служби божої відносно мало яскравого індивідуалізму.

Мелодія та її гармонічне забарвлення є основним засобом музичного виразу літургічного тексту. Мажорні мелодії та гармонії чергуються з мінорними. Один раз служать вони для виразу певного тексту, як ось наприклад примінення мінору на слова РАСПНИСЯ ЖЕ ХРИСТЕ БОЖЕ в СЛАВАВА : ЄДИНОРОДНИЙ, а другим разом примінення мажору й мінору має суто музичні причини. Це видно головно в тих місцях де компо



композитор передає ці свмі мелодііхх слова тексту нпр. "СПРОСЛАВ-  
ЛЯЄМИЙ ОТЦУ В ЕДИНОРОДНИЙ , ПОЮЩИХ ТИ В ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМСЯ,  
ПІСНЬ ПРИПІВАЮЩЕ В ХАРУВИМСЬКІЙ ітд. раз мажорними а раз мінорними  
мелодіями й гармоніями чи як сказавби Дилецький раз на "веселому", а  
раз в "сумному тоні" .

Коли говорити загально про поодинокі партії т<sup>8</sup> їх мелодії, то можна  
сказати, що головними носіями головних мелодій є партія першого дис-  
канта й тенора. Другий дискант найчастіше обмежується до ролі друго-  
рядної й ~~якде~~ й супроводить головну мелодію в паралель-  
них терціях. Оба баси виступають в першу чергі в ролі гармонічної  
підпори вищих голосів. В більшості випадків перший та другий бас вис-  
тупають по черзі, при чому один з басів супроводить одну групу голосів  
а другий другу групу, що <sup>співають</sup> виступають як два темброво контрастиві  
хори. Баси дуже часто виступають в більших ритмічних вартостях чим  
вищі голоси. Розуміється, що в багатьох місцях, особливо там де при-  
мінюється послідовна імітація чи рівночасне звучання повного хору,  
є різні відхилення від цього загального "правила".

Так само простою, несконплікованою як мелодія твору є й його контрапун-  
ктичні засоби та гармоніка. Найбільше вживані контрапунктичні засоби  
твору можна бачити в поданих вище прикладах. Гармонія твору хоч  
дуже проста, то все таки збагачена частими відхиленнями до паралельних  
тональностей, причому ці відхилення підтверджуються, підчеркуються  
каденціями на різних ступнях ладу В цілій СЛУЖБІ БОЖІЙ, та й не тільки  
у самій Службі панує один основний тип канції, а саме той, що його ми  
бачили вже у прикладах №.2, №.6, №.7 та №.8. із характеристичною  
диссонуючою квартою, що виступає на місце терції акорду-тризвуку.  
Ця диссонуюча кварта виступає або в одному з середніх голосів  
тенорі чи другому дисканті, - так як це бачимо в <sup>більшості</sup> поданих прикладах  
абож в найвищому голосі (цебто першому дисканті).

Ми нажаль незнаємо нічого ані про композитора Служби Божої, ані  
часу в якому вона повстала. Немаючи змоги порівнати цей твір з іншим  
того рода композиціями, неможемо сказати чи належить вона до творів  
визначніших українських композиторів періоду партесної музики, а чи  
може відзеркалює вона рівень творчої "середини".

Коли порівнювати обговорювану пятиголосну Службу божу з іншими  
творами югославського збірника, можна сказати, що ~~кращих творів збір-~~  
ка можна її причислити до кращих творів збірника.. У Службі БОЖІЙ  
використовуються ці самі контрапунктичні засоби, а навіть цей сам рід  
мелодики, що їх стрічаємо також у п'ятих різних пятиголосних кон-  
цертах згадуваного збірника .Ту одначе треба зазначити, що різні  
концерти твору різняться значно між собою так своєю музичною мовою,  
як і своєю естетичною вартістю. Про композитора Служби Божої можна



можна сказати, що це талановитий та вправний мистець, який вміло та економічно використовує різні технічні засоби але ніколи не пописується своїм технічним умінням, а використовує технічні засоби для експресивних цілей. Композитор кладе велику вагу на деклямацію літургічних текстів, а з музичних акцентів (наголошень деяких слів, як ось і присно Діви Маріі, наголос на а) можна додумуватися навіть, що композитор походив може навіть з західноукраїнських земель. і со духом Твоім (наголос на о).

Ця Служба Божа дає змогу хоч трохи вглянути в композиторську техніку, що нею послуговувалися українські композитори XVII-го а може навіть на початку XVIII-го сторіччя. Вона свідчить про високу вокальну культуру українських співаків, а головню хлопчиків (дискантів) якими здавна славилася Україна. Вже на основі цього одного твору видно, що Мужика золота доба Бортнянського-Березовського-Веделя являється черговим етапом в розвитку української музики <sup>нерозривно пов'язаною з</sup> багатим минулим. Цю стару славу української музичної минувшини давнини варто було б знову оживити й цим стимулювати дальший розвиток української літургічної музики.