



Крім вище згаданих, знаходилися у Львівському брацтві, як це видно з того ж реєстру ще твори на  
 7 голосів /два концерти й дві Вечірні,  
 6 голосів /21 творів, а між ним дві Служби й "Погреб",  
 5 голосів-48 творів, а в тому 5 Служб Божих  
 4 голосів, переважно Концерти й Причасники а також 4 Служби Божі й один "Пойреб"  
 3 голиси 90 творів, Концерти, причастники, 5 "Молость Мира" й одна Служба Бога.

Заки перейдемо до загальних висновків, що їх можна зробити на основі вище поданих даних, варто застановитися над причинами, що сприяли такій різноманітності кількості голосів, для якої писали свої твори українські композитори XVII-го століття.  
 Причини могли бути 1/ суто музичні: різна кількість голосів давала різні можливості в підборі звукових барв, приносила з собою специфічні проблеми, які композитор мусів розв'язати, 2/ побутові причини: композитор писав для такої кількості голосів, яка була до диспозиції при виконанні твору, абож обставинами, в яких повинні виконуватися дані твори та призначенням творів: чи ці твори повинні були виконуватися на великих святах у катедральних церквах, монастирях і т.п., а чи ці твори мали виконуватися учнями шкіл /спудеями/ особливо в час їхньої мандрівки по містах і селах, абож співаками, що їхали кудись в далеку Московщину, куди їх кликали російські власті, абож українські церковні достойники, що були переселені до тоїж Московщини  
 3/ У підборі кількості голосів для якої композитори писали свої твори могла мати певне значення й символіка чисел, яка, як показують найновіші досліді відіграла не раз важливу роль у західноєвропейській музиці десь аж до XVIII-го століття. x

Коли йдеться про кількість голосів, якою найбільше послуговувались українські композитори у хоровому ансамблі, то на основі дотеперішних можна сміло твердити, що восьмиголосний вокальний ансамбль, тобто восьмиголосний склад хору був найбільш улюбленим на Україні.  
 Про 8-голосний склад хору згадують вже документи з 1624/луцьк/ та 1637/Львів/ при чому твори книги/партеса/ в яких були записані 8-ми голосні твори уважались вже тоді старими, а ці книги могли бути переписані з ще старших.

2/ 8-миголосні твори були дуже поширені. Про це свідчать луцькі та львівські мих документи з XVII-го століття, а також описи київських бібліотек зроблені Петровим.

3/ 8-миголосні твори уважались найбільш репрезентативними, а це видно з двох фактів: а/ Найбільше великих, циклічних форм написано-як це видно з львівського реєстру 1697, написано для восьмиголосного хорового ансамблю /складу/, б/ Імена композиторів подається /подано/ майже виключно тільки при 8-голосних творах /у львівському реєстрі подається ще імена при деяких 12-голосних творах і при одному 3-голосному/ і то тільки при великих циклічних /більше частиних творах як Служби Божі, Вечірні, Погреби і Канони на різні свята.

4/ 8-голосний склад хору вдержався на Україні дуже довго: на 8 голосів писали свої твори композитори першої половини XVII-го століття а може навіть і XVI-го століття, для цього ж 8-голосного мих хорового ансамблю писав багато своїх творів ще Дм. Бортнянський.. Та навіть Михайло Вербицький/1815-1870/ написав свій ЗАПОВІТ на 2 хори, тобто на 8 голосів.  
 Монументальність музичних форм і багатство звучання 8-миголосних творів відповідали духові доби барока, відповідали психіці тодішніх українців /української нації, що тоді стояла у нерівному змагу за свої права, за свою культуру, за своє майбутнє.

1) Не виключено, що деякі великі твори написані в 17 столітті у одній місцевості була у складі осовокупленому зразку з 8-голосної урв. і можливо інших наперіш  
 2) милое тіло згідно музичній практиці - вихаровує техніка, але естетично.

5 голосів

До дуже поширених і широко вживаних на Україні ~~привед~~ в добу барока належав /можна зачислити 5-ти голосний склад хору.

Про твори на п'ять голосів згадується в згадках у луцьких та львівських документах першої половини XVII-го століття, при чому в тих документах йде мова про стрі п'ятиголосні партеса /книги де були записані партесні твори на 5 голосів, отже тає само, як як це було із восьмиголосними творами. Хоч число 5-тиголосних творів у львівському реєстрі з 1697 менше як число восьмиголосних чи навіть 3-голосних творів, то величезне їхнє значення для української хорової виконавської хорової практики було таки дуже велике. Про це свідчать не тільки згадані луцькі та львівські документи з першої половини XVII-го століття та наявність значного числа п'ятиголосних творів у реєстрі з 1697 року, але також наявність великого числа п'ятиголосних українських творів далеко поза межами України, там де працювали українські співаки, учні, сиділи епископи /владики й священники та інші переселенці з України, а саме в Московії-Росії та на Балканах у сербії.

До таких збірок українських 5-тиголосних концертів, що знаходяться в Росії належить рукопис, що колись була власністю Новгородського Вязицького монастиря тепер ГИМ, Синодальное певческое собрание, Число 663 в п'ятих книгах та написаний у 90-тих роках XVII-го століття збірник /збірка, що належала колись Ростовському Яковлівському монастиреві, тепер ГИМ, Синодальное певческое собрание № 977. Деякі завваги про ці рукописи подані у праці РУССКИЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ... Н. Д. Успенского.

Інша цінна збірка 5-тиголосних творів знаходиться в бібліотеці НОВИ САД в Югославії. /пор. Ант.... /

Коли шукати причин такого поширення 5-тиголосних творів, то здається найголовнішими є музично побутові можливості. При відносно малій кількості гених партій та співаків, композитори могли різні голосові барви, використовуючи раз ту, раз другу /іншу / групу дитячих і чоловічих голосів і сплітати ці голоси у різні 2-, 3-, 4- й 5-тиголосні ансамблі.

Досить складним і дотепер невисвітленим є питання чотириголосного ансамблю /творів на чотири голоси/. Хоч у реєстрі 1697 є значна кількість творів на 4 голоси, то годі сказати чи чотириголосний ансамбль був широко вживаним на Україні вже в першій половині XVII-го століття так як восьми- і п'яти-голосний хорівий склад.

У відношенні до 4-голосного складу хору враховують два факти:

1/ про чотириголосні твори не згадується ні в дотепер відомих документах першої половини XVII-го століття, ані навіть в листі московського патріарха Нікона з другої половини XVII-го століття, 2/ у реєстрі львівського брацтва з 1697-го року немає ні одного збірника складеного з чотирьох партес [так як це було із збірниками на 3, 5, 6, 8, голосів] призначених первісно для чотириголосних творів; усі чотириголосні твори, про які є згадки у львівському реєстрі 1697 порозкипані по інших збірниках / записані

ми у Львівському  
Музеї  
Книжничої  
Колекції  
№ 5-тиголосні  
Висхідні



3-голосний склад хору був приманчивий також і для непрофесійних музик-дилетантів, які неволоділи композиторською технікою настільки, щоби могли скомпонувати складний, більшеголосний твір. На триголосний твір /"кусок"/ могли спромогтися й ті, що неопанували як слід композиторського знання/ремесла/ й композиторської техніки.

Крім того, три-голосся, як показує розвиток українських народних, багатоголосних пісень, було близьке українському серцю й українському вуху і воно виступає дуже часто в народних піснях. /Лященко/ Хоч суто музичні міркування /прмчини/ могли мати велике значення для незвичайно великого поширення 3-голосної хорової музики /творчости/, то рішальним чинником у цьому відношенні були, здається, такі зовнішні мотиви, а саме історичні обставини.

Починаючи від переяславської угоди, а особливо після полтавського бою російська влада чим раз більше закріплювалась на Україні й ставила перешкоди для розвитку української національної культури, намагалась абож знищити українську національну культуру, абож наблизити українську культуру до російської, узалежнити українську культуру від російської.

До тогож починаючи з половини XVII-го століття забиралось з України до Московщини-Росії <sup>а в тому</sup> величезну кількість скількість діячів української культури, найкращих українських композиторів, теоретиків, співаків та інструменталістів, щоб при їх допомозі творити й розвивати російську культуру / про це ширше в останній частині цієї праці/.

Із численними наборами українських співаків до Московщини-Росії, що відбувались починаючи з половини XVII-го століття і тривали аж до двадцятого століття, зменшувалось в Україні скількість добрих співаків, зменшувались церковні хори, а разом з тим збільшувалась потреба на твори призначені для малої скількості голосів, в першу чергу на триголосні хори.

Тай у Росії, де партесна музика в тих часах виконувалась переважно українськими співаками, не всюди була достаточна скількість тих співаків. Не диво отже, що й там у Росії була велика потреба на твори з малою скількістю голосів, в першу чергу на триголосні твори, що <sup>в разі потреби</sup> могли бути виконані вже трьома співаками.

Так отже українські композитори писали свої твори і для хорів як у своїй батьківщині і для тих своїх українських земляків, що находилися поза Україною, особливо в різних центрах розлогої російської імперії та й поза її межами, як ось у Сербії а також і в інших країнах. Про це свідчить і велика скількість тріохголосних творів написаних українськими композиторами й розпорошення тих творів по бібліотеках різних країн, а особливо в росії.



склад хору ... 7.

стф. Дилетантський  
сі. 61.

Причини великої різноманітності у підборі-поеднуванні <sup>ти самі</sup> різних голосових партій у творах партесної музики були -здається що й у підборі різної кількості голосів :суто музичні й позамузичні. Різний склад хору в якому поєднувалися різні діточи й чоловічі голоси давав мистцям змогу творити /підшукувати/ різні колористичні якості, послуговуватись раз "ясними" діточими голосами ,раз "темними" чоловічими поєднуючи їх раз в такі, іншим разом в інші звукові ансамблі, комбінувати різні голосові барви. Різноманітний склад хору, що його стрічаємо в різних творах партесної музики, свідчить про велике замилювання українських композиторів того часу до барв, до колористичних тінювань, степенувань та контрастів. *Для Екстази*  
Та могло бути й так, що композитори в деяких випадках писали для такого хорового складу який мали під рукою. Не треба забувати, що композитори були звичайно диригентами провідниками хорів чи співаками хорів і склад хору з яким вони працювали міг мати вплив на їхню творчість.

Позамузичними причинами треба - здається пояснювати факт, що в партесній українській музиці стрічаємо час до часу твори виключно для чоловічого складу: для тенорів і басів/. Це одначе, як можна судити на основі доступних матеріалів трапляється дуже рідко. На 27 творів з збірки 5-ти голосних концертів у бібліотеці Нови Сад є <sup>всього навсього</sup> тільки один твір написаний зовсім певно тільки для чоловічого складу, де партії написані <sup>в талі</sup> або в теноровому, або в басовому ключі. Варто зазначити, що твір цей /БОГОНОСНЕ ИГНАТИЕ, Ч. 22/ не визначається якимись особливими прикметами музичними, якими б можна пояснити виправдати виключно чоловічий склад хору, для якого твір цей був написаний. Навпаки цей твір стилістично зовсім подібний до концерту Ч. 15 і Ч. 24 ЛІКУЮТЬ АНГЕЛИ, вписаного в збірку два рази як Ч. 15 і Ч. 24 та призначеного для <sup>триох</sup> ~~двох~~ дискантів і двох басів. Ось початок концерту ЛІКУЮТЬ АНГЕЛИ:

приклад

і початок концерту БОГОНОСНЕ ИГНАТИЕ:

приклад.

Стилістичні подібності музичної мови тих концертів і темброві різниці їхнього звучання викликають деякі питання у зв'язку з виконанням цих і їм подібних творів. Невиключено, що подібні твори були виконували так чоловічим як і мішаним складом /хором/  
Остаточної відповіді у цих питаннях покищо не можливо дати.

Характер і значення /функція/ різних голосових партій у різних творах, а то й у різних місцях того самого твору були різні. Бували випадки де всі голосові партії музичного твору мали ідентичний характер і однакове значення. Це було в першу чергу там, де примінялися засоби імітації, де кожна голосова партія приносила/виконувала/ ту саму мелодію, взглядно мелодичну тему. Але в більшості випадків різні голосові партії мали різні гармонічно-контрапунктичні функції, а то й різний мелодичний характер.

Дуже часто бувало так, що та чи інша партія виконувала головну мелодію, а інші голоси творили супровід для головної партії чи гармонічну базу для неї-головної мелодії, причому ситуація мінялась від уступа до уступа. В одному уступі чи відтинку твору веде одна партія головну мелодію, а в іншому місці перебирає інша партія цю функцію.

*Морозук*

Характер і функція різних партій твору залежить у великій мірі від кількості голосів, для яких написаний твір. Можна загально сказати, що в творах чи уступах творів, де використовувалось рівночасно 5 і більше голосових партій, мелодична функція різних голосів до деякої міри зменшувалась, а в парі з тим їхня мелодика набирала своєрідного вигляду й дуже часто упрощувалась. Діялось це тому, що композитори звертали велику увагу на колористичні елементи загального звучання. Маючи до диспозиції більшу кількість голосів з різними тембрами композитори мали більше можливостей видвинути у творі на першій план колористичні елементи, ширше використати тембри різних голосів і голосових груп, протиставити собі різнобарвні звукові масиви. Концентруючись на тембрових елементах, композитор нерас був змушений допускатися певних обмежень у мелодичних лініях різних голосових партій.

Хоч неможливо дати якихось всеохоплюючих, загальнообов'язуючих характеристик поодиноких голосових партій у партесній музиці, то все таки годиться видвинути певні цілі, що більш характеристичні для одної партії як для іншої, що виступають в одних голосових партіях частіше, як в інших.

Басова партія займає в партесній музиці до деякої міри окреме, виїмкове місце. Басова партія являється невідемним компонентом усіх доступних нам партесних творів. Коли, як ми вже бачили, у різних творах композитори пропускають ту чи іншу партію вищих голосів / дисканта, альту чи тенора /, нам недовелося бачити ні одного твору без басової партії. Та навіть поодинокі уступи в партесних творах, де немає басової партії трапляються відносно рідко. Заце частіше зустрічається твори особливо 3-голосні де басова партія продовжується від початку до кінця деколи навіть без павз, або з невеличкими павзами. Так нпр. у 5-ти голосному концерті ПРИЙДИ СВЯТИЙ ДУШЕ, Ч. 7, із збірни у бібліотеці міста НОВИ САД, басова партія проводиться від-нач 219 тактів / від початку до кінця твору, невраховуючи кількох півтактових та вісімкових павз. *Діють. К. 4/4*

Діється це в першу чергу з огляду на важливу функцію, що її сповняє басова партія у партесних творах українських композиторів. Як правило басова партія творить гармонічну основу твору при чому нерідко являються поодинокі звуки басової партії <sup>підставовими</sup> найнижчими тонами ртизвуків. Але буває й так, що басова партія приносить і головну мелодичну тему, яку опічля підхоплюють інші голоси, або ж <sup>басова партія</sup> імітується з горішніми голосами, приносить ці самі мелодії, що й горішні голоси.

Часами- при повторенні певних уступів, бас вносить варіаційний елемент. Тоді коли горішні голоси повторяють цю саму мелодію, басова партія приносить різні зміни й насвітлює ці самі мелодії горішних голосів іншими гармонічними барвами, чи збагачує певний уступ твору відмінними контрапунктичними елементами.

приклад

специфічний

Басова партія- в загальному беручи має свій власний мелодичний характер, хоч тип мелодики, ~~характер~~ <sup>характер</sup> ~~нераз~~ <sup>нерідко</sup> досить значно змінюється, від твору до твору, від уступа до уступа поодиноких творів.

Типічним явищем у багатьох басових партіях можна вважати наявність значної скількості великих інтервалів / мелодичних "скоків" / як ось кварта, квінта октава. Великі інтервали нерах члідують за собою й ставлять значні вимоги від виконавців. М. Дилецький у своїй граматиці наводить приклад такого голосоведення

приклад

і називає такі фігури "грубими" й "незмачними" / ст. 45 /

Тож не диво, що вправні композитори намагалися надати й басовим партіям певної мелодичности, виповнюючи більші інтервали різнородними перехідними нотами та вплітаючи басову партію в контрапунктичну тканину твору.

приклад.

Бувало й так, що в басових партіях використовувано для певних експресивних чи ілюстративних цілей також мелодичні прикраси, колоратурні елементи

приклад Амінь з 5-тиголос. Сл. Б.

Робив це часто й М. Дилецький у своїх творах, але в Граматиці перестерігав перед невміло приміненним мелізматичним елементам у басі, особливо на деяких голосівках, бо тоді / співак / "грубим голосом завис аки волк" / ст. 45

Дуже часто басова партія задержувалась деякий час на одному тоні творячи так зв. "органний тон". Дилецький називає правило органного пункту регулою "дудалис і додає" тая есть, когда бас едну літеру літеру которую держить в многих тактах, а други голоси, то в квінтах, то в терціях, концертуются.."/ст.27-28/

Своєрідність басової партії виступає особливо виразно /яскраво/ коли порівняти її з горішніми голосами, коли простежити її відношення до вищих голосів твору. Басова партія дуже часто в більших ритмічних частях чим горішні голоси й творить до них /з ними - дуже ритмічний контраст. Звичайно це буває тільки в деяких уступах партесних творів, але буває це й продовж цілого твору.

Та буває - особливо в імітаційних місцях, що басова партія має ідентичну мелодично-ритмічну структуру як горішні голоси.

Вже М. Дилецький вказав на те, що басова партія місцями не відрізняється мелодично від інших партій твору, тобто тоді коли "когда бас опустил свое свои басовіє власніє ноти, співає, что міг альт або дишкант, або тенор співають". /ст.65/ Розуміється, що таке трапляється більш епізодично. *Тема, контраст*

Вагу басової партії підчеркує факт, що в багатьох 5-, 4-, а навіть 3-голосних творах стрічаємо дві басові партії. Про взаємовідношення двох басових партій, що виступають в одному творі можна сказати:

1/ обі басові партії виступають рівночасно і в такій чи іншій мірі доповнюють себе гармонічно, подвоюючи переважно основний тон трезвуків акордів. В таких випадках маємо справу з вищим і нижчим басом.

2/ дуже часто оба басы співають наперемін /по черзі/: один бас з одною групою горішніх голосів, а другий бас з другою групою.

При тому обі басові партії можуть приносити ідентичний або різний мелодичний матеріал.

3/ В деяких випадках обі басові партії сліdkують за собою канонічно, та канонічна імітація триває звичайно коротко. Додамо ще, що Дилецький вважає оплискою арборед когда бас з басом октавою ідуть /ст.48

Амбітус і теситура басових партій буває різна. Залежить це від функції яку придумав композитор басовій партії, а в парі з тим від її мелодичного характеру, а також відстає подекуди від того чи вданому музичному творі є одна чи більше басових партій.

Амбітус /засяг/ басової партії звичайно не переступає в долині "ФА" великої октави, а в горі "РЕ" першої октави.

На основі доступних матеріалів можна сказати, що басові партії більш розвинуті та сповняють більш різноманітні гармонічно-контрапунктичні, а також і експресивні функції у творах /чи місцях творів із меншою кількістю голосових партій /особливо в три й чотири-голосних композиціях/, чим у творах, що в них приміняється рівночасно більшу кількість різних голосових партій.

Про ТЕНОРОВУ ПАРТІЮ тв її значення в українській партесній музиці покищо годі робити якісь певні висновки. Багато питань пов'язаних із теноровою партією в хоровому ансамблі XVII-XVIII-го століття ще ждуть відповіді, багато справ ще треба дослідити, висвітлити. Доступні матеріали насувають подекуди / в дечому / контраверсійні думки, дозволяють робити різні нерозв'язані протилежні висновки. Так нпр. з факту, що в багатьох 3-, 4-, 5- голосних творах того часу немає тенорової партії- тобто немає партії писаної в теноровому ключі, а також з факту, що між п'ятьма книгами /партесами/ збірки жк НОВИ САД, немає жодної /ніодної / книги, яка носила б назву Тенор, можна робити висновок, що тенорова партія не мала особливого значення в українській партесній музиці. Але факти, що інші твори на таку саму кількість голосів мають по одній, чи навіть по дві тенорові партії, а в 5-ти голосному концерті БОГОНОСНЕ ИГНАТИЕ було їх аж три, а також факт, що в збірці ростовського, яковлевського монастиря, між п'ятьма книгами партес, у яких вписано багато 5-ти голосних концертів, є аж дві книги, що носять назву "тенор" /тенор 1 й тенор 2/ говорять протилежне.

Далше треба ще простудіювати проблему ключів у яких записували композитори й переписники тенорові партії та чи подана ~~хорова партія~~ обсада хору, що знаходиться в реєстрах різних збірок /Нови Сад, ростовський яковлівський монастир ітп./ справді відповідають виконавській практиці XVII-го XVIII-го ст. Також треба ще дослідити ~~у яких творах~~ чи партія тенорів була записувана у скрипковому ключі, так як це -за словами видаців "Хрестоматії..."-діється /має місце/ у 12-голосному концерті СЛІШИЙ РОДИВСЯ. /ст. 54/

З певністю під цю пору можна сказати, що всі партії написані в теноровому ключі були справді призначені для тенорів і що музична функція тих тенорових партій, записаних у теноровому ключі була дуже різноманітна не тільки в різних творах, але і в різних уступах того самого твору. В цьому відношенні тенорова партія не відрізнялась якось особливо від інших вищих голосів, а саме від дискантів і альтів. Тенор нерозв'язано приносив на переміну з хлопячими голосами цю саму мелодію чи то для тембрового протиставлення різних голосових груп чи проводячи мелодичні діалоги, або ж імітуючись з іншими голосами. В багатьох випадках тенори творили гармонічно-контрапунктисне доповнення до інших голосів. Недиво, що тенорова партія творила назгал беручи, не відрізнялася характером мелодики від інших горішніх голосів. Про це буде мова при загальному обговоренні мелодики партесних творів..

Варто ще замітити, що в традиційних співах Києво-Печерської Лаври партія тенора має дуже велике значення: одна з тенорових партій, а саме другий тенор виконує/приносить/ головну мелодію традиційних ірмологічних українських співів, тоді коли інші голоси творять тільки гармонічний супровід тим мелодіям. Тенорова партія у Києво-Печерському лаврському співі сповняє отже ту саму функцію, яку сповняв тенор у багатьох творах зах.європейської музики XV-го-XVI-го століття.

Дуже широко й різноманітно використовувалися у творах української партесної музики дитячі голоси. Це й не диво, бо Україна здавна славилася добрими <sup>випірково</sup> дитячими хлопячими голосами. Велика скількість дітей обдарених гарними голосами й музикальністю мали нагоду розвинути свій природний таланти співаючи у шкільних, церковних, сиротинських та магнацьких хорах і капеллах, що були розповсюднені розсипані/ по всіх українських землях. Старі співочі українські традиції та вроджена любов до співу сприяли розвиткові вокальної техніки та музикального обдарування й освіти в українських дітей. Українські композитори мали, отже до диспозиції велику скількість гарних і вправлених дитячих голосів, а це могло мати вплив при підборі партій, для яких композитори писали свої твори.

Та були й інші, суто музичні причини /поштовхи/ які заставляли українських композиторів широко використовувати <sup>збагачувати</sup> дитячі голоси. Високі, ясні дитячі голоси давали можливість колористичне багатство ~~хорових творів~~ хорових творів поєднуючи різні групи хлопячих і чоловічих голосів, використовувати раз ці, раз інші голосові тембри, то представляючи їх, то згущуючи їх в одному звуковому масиві. Найвищою партією діточих голосів був дискант чи як у тодішніх джерелах звичайно називалось "дискант". Партія дисканта нерозділялась на два, а той три голоси. Композитори використовували у своїх творах дуже часто 2 а то й три дисканти, при чому різні партії дискантів могли порізно відноситись до себе й до інших голосів твору. Нерозділяло так, що перший дискант був провідним голосом, тобто співав /виводив/ переважно найважливіші, головні мелодії й мелодичні теми, тоді коли другий дискант ішов з першим дискантом у паралельних терціях, але бувало й так, що партії дискантів міняли функції, особливо при повтореннях і в випадку імітації і тоді другий дискант перебирав мелодію першого дисканта, а перший або "підкорювався" другому, творячи супровід /звичайно в терціях/ для другого дисканта, або мовчав /навував/. Це саме діяло з 2-им і третім дискантом, якщо ~~в інших випадках~~ в творі брали участь три дискантові партії. Це саме можна сказати й про відношення дисканта до інших партій твору, а саме у відношенні до альту й тенора. Теситура /полодження/ й засяг /амбітус/ дискантових партій бувають різні. В одних творах чи в одних місцях того самого твору дискантова партія підноситься дуже високо, до "сі" другої октави, а подекуди й до "до" третьої октави, в інших випадках доходить на кварту чи квінту нижче від названих тонів.

Дуже різноманітною буває й мелодія дискантів. Там стрічасмо й колоратури й прості речитативи тексту на одній тоні.

Партія дискантів записувалась звичайно в скрипковому, або сопрановому ключі. Партії дискантів, у загальному беручи, добре розвинутої техніки співу й музичної грамотности

До найскладніших питань пов'язаних з обсягом хору можна зачислити партію альтів. Альт безсумніву відігравав велику роль в партесній музиці. Про це свідчать і велика скількість 5-тиголосних творів де виступають два альти. За цим говорить факт, що з збірці НОВИ САД є книга першого й другого альта, тоді, коли, як вже було сказано, немає ні одної книги, що носить назву тенора. Далше: у ~~йх~~ багатьох творах партесної музики, особливо у 5-тиголосних, партія альта є найвищою партією твору /там де партія дисканта відсутня/. Й веде головну мелодію твору чи то сама, чи напереміну з іншими голосами. Альтові партії -вправді -ніколи не сягають так високо, як партії дискантів, але часами сповняють ту саму функцію що й дисканти... Альтові партії записані переважно в альтовому ключі. <sup>Непевним</sup> ~~низькими~~ є тільки <sup>а</sup> чи партії написані в альтовому ключі виконувалися хлопчиками чи високими чоловічими голосами.

Сумніви у цьому відношенні /питанні/ навівають так деякі партії написані в альтовому ключі, деякі вислови теоретиків /М. Дилецького/ а також факт, що ірмологійні мелодії, які як правило виконувались дорослими співаками -дяками нотовані в ірмолях у альтовому ключі. Відомо також, що на заході партію альтів ~~нераз~~ виконували дорослі мушени -"фальсетисти", примінюючи для цього в співі спеціальну техніку, абож кастрати..

Вислів М. Дилецького, що "дискант єсть голос дитячий, октавою йдучий теноровою або альтовою" промовляє за цим, що партію альта так само як партію тенора виконували чоловіки /октавою ~~ниже~~ як написано в скрипковому ключі?/

Так чи й напше різні партії писані в альтовому ключі, моглиб бути без труду викрнані чоловічими голосами. Не виключено, що головно в старших творах українських композиторів, написані в альтовому ключі партії, чи деякі зних, були призначені композиторами, ж і може були на практиці виконувані високими чоловічими голосами.

~~Тасявелькиевичих~~  
Цікавим у цьому відношенні є факт, що одинокий хлопячий голос, що виступає у співах Києво-Печерської лаври, разом і трьома чоловічими голосами є саме альт.

Підкінець треба ще зазначити, що проблема виконання альтових партій у західньо-європейській музиці дотепер ще не зовсім розв'язана. Покищр треба ще ждати на публікацію більшої скількості джерел та спеціальних студій з ділянки української партесної музики.

*Розділ 17  
Музика  
Музика*

## Партеси

Поодинокі партії різних творів були записані в окремих книгах, що звалися партесами, кантиками чи кантичками. Такі книги /партеси, кантики, кантички/ були або з паперу, або з пергаменту, великого або малого більшого або меншого формату, оправлені в шкіряні чи паперові окладинки різних кольорів, або й без окладинки, написані виразним прикрашеним письмом, або йдосить нечіткою скорописю...

Все залежало від того хто і для кого виготовляв збірки партесних книг. Великі монастирі, катедральні храми, визначні церковні достойники й багаті одиниці могли собі дозволити на розкішні, багатоілюстровані книги великого формату. За це ~~студенти~~ учні українських шкіл і особливо спудеї київської академії, що мандрували з своїми партесами по по містах і селах України та й поза її межами, ледве чи послуговувались книгами великого формату.

Перепищниками книг музичних книг були музиканти й співаки, але були й іконописці та інші, а між ними й такі, що невизнавалися як слід у музичних справах. Тим, здається, можна пояснити багато помилок, що їх стрічаємо часто в рукописах, як <sup>то</sup> неправильного приміщення хроматичних знаків, пропущення зміни ключів ітп, дарма, що все це могло притрапитись і вправним музикантам. Здається, що перепищниками бували часами й старші люди, які мали труднощі у зв'язку з чітким приміщенням нот на лініях і поміж лініями.

Поодинокі партеси збірки, тобто книги, що містили ~~різні~~ партії ~~тих~~ ~~творів~~ <sup>творів</sup>, мали звичайно на початку книги "ресць", в якому були подані назви творів помічених у книзі в порядку їхнього поміщення в партесах, а також назву одної з партій: дискант, альт, тенор, бас. ~~Партесні книги складалися так~~

Назви партес /дискант, альт, тенор, бас, дуже часто не відповідають змістови книг, тобто містять не тільки партії одного голосу /однородні голосові партії, ~~але й різні партії~~. Нераз книга, що носить назву "ДИШКАНТ" міститься в собі крім дискантових партій також партії, альту тенора чи навіть баса, книга, що носить назву "ТЕНОР" містить нераз дискантову чи альтову партію того чи іншого твору.

Нпр. у книзі збірки НОВИ САД, що носить назву ДИШКАНТ стрічаємо 12 партій різних творів написаних у скрипковому ключі, партію одного твору написану в меццосопрановому ключі, 5 партій написаних у альтовому ключі та 9 партій написаних у теноровому ключі.

У книзі тоїж збірки, що носить назву АЛЬТ 2 поміщено партії п'ятих творів у скрипковому ключі, партію 2-х творів у сопрановому ключі, партію двох творів у меццосопрановому, партію 7-ом творів у альтовому й партію 10-тих творів у теноровому ключі. Подібне діється в ~~книзі~~ в книзі названій АЛЬТ 1 та БАС і ДИШКАНТ 2. Тільки книга названа БАС 1 містить в собі виключно партії в басовому ключі.

