

Історія History

ПАРТЕСНІ КОНЦЕРТИ УКРАЇНСЬКИХ НЕВІДОМИХ АВТОРІВ XVII СТОЛІТТЯ: АНАЛІЗ ФАКТУРИ П'ЯТИГОЛОСИХ ПАРТИТУР

Надія Супрун-Яремко

УДК 783(477)''16''

У статті здійснено аналіз фактури п'ятиголосих партитур п'яти партесних концертів українських невідомих авторів XVII ст. Знайдені проф. Олексою Горбачем у бібліотеці сербського міста Новий Сад концерти були транскрибовані, зведені в партитуру й опубліковані в Утрехті в 1974 році представником української діаспори в Голландії проф. Мирославом Антоновичем. Прагнучи досягти безперервного процесу формотворення, автори використали дво- і триголосу підголоскову поліфонію та імітаційні форми, які чергуються з триголосими кантовими і п'ятиголосими тутійними побудовами.

Ключові слова: партесні концерти, партитури, невідомі автори XVII ст.

The analysis of the 5 voices score musical texture of 5 different partes concerts of the XVIIth cent. Ukrainian anonymous authors is carried out in the article. The concerts which prof. Oleksa Horbach has found in the Serbian Novi Sad library were transcribed, shown in the score and published by the Dutch representative of the Ukrainian diaspora prof. Myroslav Antonovych in Utrecht in 1974. Striving for the continuous forming the authors have used 2 and 3 voices' supporting-voices polyphonies and the imitational forms alternating with the 3 voices chant and 5 voices tutti constructions.

Key words: partes concerts, scores, the XVIIth cent. anonymous authors, supporting-voices polyphony, imitational forms.

Про партесну музику українських невідомих авторів, які творили, ймовірно, у другій половині XVII ст., можна дізнатися з опублікованих професором Мирославом Антоновичем – представником української діаспори в Голландії – рукописів кількох десятків п'яти- і триголосих хорових концертів та двох *Літургій*, знайдених професором Олексою Горбачем у бібліотеці «Матице Српске» у сербському місті Новий Сад. М. Антонович, уродженець м. Долини

(нині Івано-Франківської області), здобув музичну освіту у Львові (оперного співака і музикознавця). Після війни він опинився в голландському місті Утрехт, де з часом захистив докторську дисертацію з творчості франко-фламандських поліфоністів доби Відродження, працював професором університету, організував Візантійський хор, який за півстоліття існування під його керівництвом (у 1951–1992 роках) став відомим у Європі, США й Канаді.

ІСТОРИЯ

Тривалий час цей хор був чи не єдиним виконавцем і популяризатором української церковної й світської музики в Європі¹. М. Антонович, серйозний дослідник української церковної музики та партесного багатоголосся, є автором опублікованої 1974 року англійською мовою першої систематизованої праці з гімнографії², а також фундаментальної книги з історії української церковної музики, виданої 1990 року німецькою мовою в Мюнхені³.

Знайдені у м. Новий Сад партесні концерти М. Антонович 1974 року частково опублікував, включивши в окремий збірник п'ять п'ятиголосих творів, транскрибованих і зведених ним у партитуру⁴. За його припущенням, ці твори було завезено з України до Сербії вихованцями Києво-Могилянської академії, які на запрошення сербського митрополита приїхали 1733 року на роботу в Карловацькій школі⁵. Наголошуючи на тому, що надруковані партесні концерти мають велику мистецьку і культурно-історичну цінність, М. Антонович пише: «...вони говорять мовою старої України, тієї України, якої видатні сини-композитори, диригенти, теоретики, співаки й інструменталісти не були примушувати йти до чужих столиць на різні консультації та лекції, а навпаки були вчителями, провідниками музичних ансамблів включно до царської придворної капели в Петербурзі. Вони виховали нове покоління російських музик, поширюючи українську музичну культуру на просторах Російської імперії, штовхнули російську музику на нові шляхи й, у великій мірі, уможливили ці осяги, яких російська музика добилася у XIX–XX сторіччях... Впливи української партесної музики простягалися... й на Балкани, а багата збірка партесних творів у бібліотеці Новий Сад підтверджує це»⁶. Звернемося до партитур п'яти завезених до Сербії п'ятиголосих концертів часів партесного співу в Україні (XVII ст.), авторство яких залишилося невідомим.

1. Концерт «Даруй мі уміленіє» (для сопрано, двох альтів і двох басів; *d-moll*) – композиція, позначена як стихира покаяння. Її матеріал розгортається переважно за допомогою чергування коротких (у 2–5 тт.) підголосково-поліфонічних «дуетів» (I сопрано і I бас, інколи – II сопрано і II бас) з кантовим триголоссям (терцієві втори двох альтів і II бас); лише одна триголоса будова – на слова «і нікаже надежду імуще» у виконанні I сопрано, II аль-

та і II баса – має акордово-гармонічний виклад. Каденційного типу акордово-гармонічні чотири- й п'ятиголосі побудови, що інколи звучать після дуетів, вносять певний фактурний і тембровий контраст, змінюючи рух на хорально-статичний. Цікавими з погляду поліфонії є три епізоди концерту: перший епізод (с. 9–11), у якому емоційні дуетні фрази «Во страсті тілесній нині погруженному» і «нині погруженному» (сопрано й I бас) перегукуються зі статичною реплікою «Боже всіх царю» в кантовому чи дуетному (I альт і II бас) виконанні, створюючи ефект антифонного звучання; у другому епізоді десяти-тактовий підголосково-поліфонічний дует на інтонаціях попередньої фрази – як спроба її розвинути – загальмований тутійною акордовою реплікою (с. 11–12); у побудові третього, дуетного, епізоду імітаційно-поліфонічний виклад у вигляді канонічної секвенції першого розряду змінюється на підголосково-поліфонічний.

2. «Лікують ангели» (стихира на Різдво Христове для трьох хлоп'ячих голосів і двох басів; *G-dur*) – невеликий концерт преславного характеру з експозиційним типом розгортання матеріалу в першому фрагменті (1–14 тт.), розвитковим – у другому (15–29 тт.) і заключно-фінальним – у третьому (30–46 тт.). Застосування елементів тематичного розвитку, що пронизують усю композицію, здійснюється засобами поліфонії, яка має таку деференціацію:

а) *підголоскова*: два початкових дуети в першому фрагменті; одне триголосся – на рівні різномісних мотивних перегуків – на початку третього фрагмента (на словах «во Вифлеємі Спаса Господа»); шість триголосих фраз на кантовій основі, із яких дві – колоратурного (перший фрагмент) і дві – каденційного (другий і третій фрагменти) типів;

б) *імітаційна*: два, один за одним викладених, нескінченних канони в тутійному епізоді другого фрагмента (один – триголосий з двома остинатними басовими голосами, другий – чотириголосий із такими ж басовими голосами) (приклад № 1⁷) [5 // «Лікують ангели», с. 8–9 – другий нескінченний канон];

в) *імітаційна поліфонія, що переходить у підголоскову*: тутійна фраза на словах «яко всякая лесть» третього фрагмента, що починається простою імітацією в умовах п'ятиголосся, а закінчується підголосковим триголоссям;

ІСТОРИЯ

дивляться, волхви їй дари несуть (III ч., тт. 104–122; *a-moll – d-moll – a-moll – C-dur – a-moll*) та анголи славу «*глаголять*» (IV ч., тт. 123–164; *a-moll – C-dur – G-dur*). Музична форма твору – наскрізна з умовним поділом на чотири частини (шістдесят один такт, сорок три такти, дев'ятнадцять тактів, сорок три такти), у яких певні побудови з одного-шести тактів (найчастіше – з двох-трьох) варіативно повторюються (один за одним або на відстані), що надає наскрізній формі ознак поліфонічного варіювання,

найбільш яскраво визначених у першій і четвертій частинах. За винятком трьох однотактових тутійних моментів у першій і третій частинах, а також тутійно-каденційного наприкінці твору, фактура концерту поліфонічна і характеризується імітаційністю, «кантовістю» та підголосковістю. Імітаційність представлена:

а) *простими імітаціями* – неточними двоголосими (тт. 1–3, 8–9), триголосією (тт. 22–24), двоголосією з басом (тт. 28–30) та подвійною (тт. 114–118);

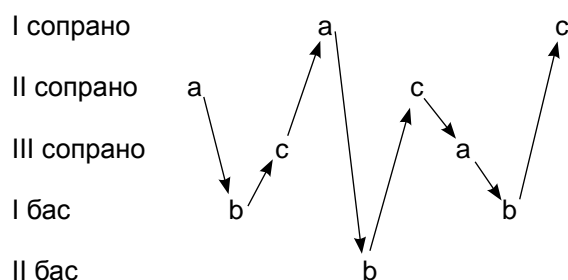
Приклад № 2

во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, го - ри,
во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, го - ри,
- ри, во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, го - ри,

б) *канонічними секвенціями* – неточними двоголосими з басом (тт. 34–36, 126–128, 133–135);

в) *нескінченними канонами* – двоголосим з басом (тт. 3–6), триголосим з басом (тт. 10–12, 24–27, 40–43, 45–48, 97–101) і потрійним п'ятиголосим (тт. 14–20).

У *прикладі № 2*⁸ на словах «*возиграйтеся, возиграйтеся*» між I сопрано і I басом утворюється канонічна секвенція, яка в третьому такті переходить у підголосковість; її бас – гармонічна основа верхнього двоголосся:



Фрагмент на словах (*приклад № 2*) «*веселитися, праведні*» демонструє цікавий зразок п'ятиголосого потрійного нескінченного канону, у якому три мелодії – *a, b, c* – тричі послідовно звучать у всіх голосах (див. *приклад № 3*⁹).

Триголосся кантового типу трапляється в кожному розділі по кілька разів (від трьох до семи). Розміщення кантових побудов визначається на двох рівнях: між поліфонічними побудовами імітаційного чи підголоскового типів (наприклад, кантова побудова з мелодикою колоратурного типу – тт. 31–33 – розміщена між двоголосією імітаційною з басом побудовою – тт. 28–30 – і побудовою з двоголосією канонічною секвенцією й басом – тт. 34–36) або в послідовному «прямуванні» однієї кантової побудови за іншою, що викладені в антифонному звучанні, а з тематичного боку – на рівні як варіативного повторення (наприклад, тт. 50–52 і 53–55, тт. 68–70 і 71–73), так і похідного контрасту (наприклад, тт. 55–58 і 59–61,

ІСТОРИЯ

канта. Третій епізод (тт. 47–55, *C-dur – a-moll – d-moll*) – дев'ятитактовий кант з елементами колоратурної мелодики й трьома каденціями. Четвертий епізод (тт. 63–80, *a-moll – F-dur – C-dur – d-moll*) – низка антифонних дуетів із басом, що засобами простого імітування секвентно «перегукуються» та завершуються двома побудовами – каденційною кантовою й триголосою підголосково-поліфонічною. П'ятий епізод (тт. 87–96, *C-dur – d-moll*) є колоратурним підголосково-поліфонічним двоголоссям із басом. У шостому епізоді (тт. 103–118, *a-moll – C-dur*) чергуються три побудови: перша, що є триголосою канонічною секвенцією колоратурного типу, яка закінчується каденційним кантом; друга, у якій тричі секвентно перегукуються мотиви терцієвих втор верхніх голосів і сольного баса; третя, яка є двоголосою канонічною секвенцією (терцієва втора і бас), що переходить у каденційний кант. Сьомий епізод (тт. 125–135, *C-dur – d-moll*) є секвентно викладеним кантом. Музична форма другої частини наближається до простої тричастинної, у якій матеріал першого розділу (тт. 140–154, *a-moll – C-dur – G-dur – C-dur*) розгортається в трьох різноматематичних побудовах засобами відповідно простої двоголосої імітації та двох двоголосих нескінченних канонів із басом, що закінчуються каденційними кантами; третя частина, репризна (тт. 186–192, *C-dur*), будується на матеріалі варіативно повтореного другого двоголосого нескінченного канону з басом із першої частини й каденційного канта; у серединній частині (тт. 154–186, *C-dur*) вісім

разів звучать кантові антифонні перегуки, які щоразу утворюються від чергування двотактових парних побудов, перша з яких є незмінною (остинатного типу), а друга поєднана з нею новими фразами, які щоразу повторюються з певними варіативними змінами. У цілому ж серединна частина є невеликим варіаційним циклом з ознаками варіаційності типу остинатності й проростання: $ab + ab_1 + ab_2 + ab_3 \dots$. Кода (тт. 193–209, *C-dur – d-moll*) є нетематичною. У ній послідовно звучать тутійна, кантова і знову тутійна побудови, якими по-святковому велично – п'ятиголосими акордами в *tytti* і терцієвими вторами на гармонічній басовій основі та елементами колоратурного мелодичного типу в канті – закінчується вся концертна композиція. Наводимо *приклад № 4* колоратурного канта із другого епізоду першої частини концерту¹⁰.

Розгляд п'яти українських п'ятиголосих партесних концертів невідомих авторів XVII ст. засвідчив їхню належність до творчої школи вправних митців, які вміло й логічно використовували різні засоби формування багатоголосого хорової фактури. Це дало змогу уявити рівень композиторської техніки, якою послуговувалися музиканти того часу, а також рівень вокальної культури хористів, зокрема хлопчиків, якими славилась Україна і які, виконуючи волю російського монарха, вимушені були на все життя покинути Батьківщину та йти на царську службу до придворних співочих капел чужої держави. Мелодика концертів відрізняється незначною індивідуалізацією; типи мелоди-

Приклад № 4

The image shows a musical score for three voices and basso continuo. The top two staves are vocal lines, and the bottom staff is the basso continuo. The lyrics are written below the staves. The music is in 4/4 time and features a complex, multi-voiced texture with many sixteenth notes.

НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПАРТЕСНІ КОНЦЕРТИ...

ки – речитативний, речитативно-кантиленний та колоратурний – будуються на основі загальноживаних інтонаційних елементів, що формуються з коротких вузькоамбітусних заокруглених фраз та каденційних завершених семантичних побудов. Останні розгортаються через зіставлення контрастних за тембрами груп або варіативної повторності попередніх, що має характер тематичної розробки мелодичного матеріалу засобами поліфонічної техніки. Помітною ознакою мелодичних ліній є їх ритмічна простота й прозорість; пунктовані ритми вживаються рідко, а синкоповані – винятково рідко, як наприклад, у першому епізоді першої частини концерту «*Приїди, святий Душе*». У залежності від комплектації п'яти голосів головними носіями мелодії можуть бути верхній голос, який поєднується в дуеті або тріо (на кантовій, підголосковій чи імітаційній основі) з одним із сусідніх голосів із басом, чи другий голос, коли він є верхнім у кантових побудовах; у наскрізних або подвійно- і навіть потрійно-канонічних імітаціях усі голоси стають мелодично рівноправними. Гармонія в концертах дуже проста, з однотипними каденційними зворотами й відхиленнями в тональності близької спорідненості. Поліфонічною технікою композитори користуються вільно й послідовно, творячи мінливу багатоголосу музичну тканину. Спираючись на варіативну повторюваність стисло викладених побудов, що не потребують тривалого розгортання мелодичних ліній голосів, вони вживають переважно такі імітаційні форми, як дво- або триголосі нескінченні канони та канонічні секвенції, інколи – подвійні й потрійні нескінченні канони, а також послідовну (у всіх п'яти голосах) імітацію (за М. Антоновичем, *консеквентну*¹¹). Важливу роль у концертах відведено триголосому канту, в основі якого лежить терцієва втора з гармонічним басом. Типовим є зіставлення кантових побудов у різних тембрових сполуках голосів, зокрема на рівні «перерегування» кантових груп, а також перехід імітаційних чи підголосково-поліфонічних побудов у каденційні канти. Інколи, навпаки, кант, у тому числі з мелодикою колоратурного типу, переходить у побудову підголоскового викладу. Тяжінням авторів, вихідців із народнописаного середовища, до безперервного процесу формотворення пояснюється їх

звернення й до варіантно-підголоскової структури дво- і триголосої тканини, яка, варіативно оновлюючись, чергується з кантовими або тутійними побудовами.

Усі зазначені стилістичні ознаки, що характеризують фактуру п'ятиголосих партесних партитур невідомих композиторів XVII ст., є органічними для українських партесних концертів XVI – першої половини XVIII ст., серед яких переважають дванадцятиголосі (дещо меншу кількість становлять восьмиголосі і, як виняток, двадцятичотириголосі або сорокавосьмиголосі партесні твори). Великі хорові капели, що функціонували при Київській духовній академії, Софіївському соборі, Києво-Печерській лаврі та Михайлівському монастирі, мали потужну базу виконавців (освічених співаків, регентів і композиторів). І саме для них, вихідців із народного середовища й знавців народної поліфонії, і для виконання в церквах творилися багатоголосі хорові композиції. Н. Герасимова-Персидська, яка в дослідженні партесного співу спирається на рукописні оригінали, що походять із вказаних церковних установ, так характеризує стиль українського музичного бароко періоду його розквіту: «Це мистецтво... визначається народною життєстверджуючою основою, героїкою і патетикою... Оперування великими звуковими масами, чуттєва рельєфність образів, співставлення моноліту й вишуканих деталей, винахідливість у комбінуванні вертикалі й горизонталі – це характерне такою мірою партесному концертові, як і архітектурі другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. Своєрідність багатоголосся концертів... являє собою і завершене втілення певної системи мислення, й несе в собі власне заперечення на користь інших, нових форм, які дістали розвиток вже в музиці II половини XVIII ст.»¹².

¹ Ясиновський Ю. До бібліографії музикознавчої спадщини Мирослава Антоновича // Записки наукового товариства ім. Шевченка: Праці музикознавчої комісії. – Л., 1993. – Т. GGXXVL. – С. 495–498; Ясиновський Ю. Мирослав Антонович – диригент і музикознавець // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Матеріали Міжнародної наукової конференції в Івано-Франківську (10–12 листопада 1992 р.). – Л., 1996. – С. 146–151.

² Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heimologia. – Bilthoven, 1974. – 203 p.

ІСТОРИЯ

³ Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. – München, 1990. – 374 s.

⁴ Ukrainian «Partesny» concertos. – Utrecht; Edmonton; Winnipeg, 1974. – 153 p.

⁵ Ibid. – P. 4.

⁶ Ibid. – P. 4.

⁷ Ibid. – P. 8–9.

⁸ Ibid.. – P. 12, 13.

⁹ Ibid. – P. 7–9.

¹⁰ Ibid. – P. 13, 14.

¹¹ Антонович М. П'ятиголосна партесна літургія – пам'ятка української музичної культури доби бароко // Записки наукового товариства ім. Шевченка: Праці музикознавчої комісії. – Л., 1993. – Т. ССХХVL. – С. 66.

¹² Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст. // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 71, 72.

В статье осуществлён анализ пятиголосной фактуры пяти партесных концертов украинских анонимных авторов XVII в. Найденные проф. Алексеем Горбачем в библиотеке сербского города Новый Сад концерты были транскрибированы, сведены в партитуру и опубликованы в Утрехте в 1974 году представителем украинской диаспоры в Голландии проф. Мирославом Антоновичем. Стремясь достичь непрерывного процесса формообразования, авторы использовали двух- и трёхголосную вариантно-подголосочную полифонию и имитационные формы, которые чередуются с трехголосными кантовыми и пятиголосными туттийными построениями.

Ключевые слова: партесный концерт, фактура, анонимные авторы XVII в., вариантно-подголосочная полифония, имитационные формы.