

МУЗИЧНА ПРАКТИКА МИНУЛОГО І СУЧАСНОСТІ: АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ ТА РІШЕННЯ

УДК 785.6:78.034.7(477)''1730/1740'':025.171.178(477.411)

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269604

ІГНАТЕНКО Є. В.

Ігнатенко Євгенія Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

evgeniaopus31@gmail.com

© Ігнатенко Є. В., 2022

ПАРТЕСНІ КОНЦЕРТИ 1730–1740-Х РОКІВ З КИЇВСЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ: НОВІ НАДБАННЯ

Київська колекція партесних рукописів, що зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, є найбільшою в Україні. Вона налічує близько 700 творів, а розшифровано, відредаговано та видано лише кілька десятків хороших партитур. У 2020 році в рамках проєкту *Musica sacra Ukraina* авторкою статті були розшифровані, зведені в партитуру та підготовлені до виконання три нових твори з київської колекції — дванадцятиголосні анонімні концерти 1730–40-х років «Скорби сердця мого», «Воспойте Господеви п'єснь нову» і «Прийдіте людие». Мета статті — охарактеризувати київську партесну колекцію та сучасний стан її опрацювання; окреслити основні етапи роботи з партесними рукописами: розшифрування, створення партитури і наукове редагування тексту; представити розшифровані концерти у контексті актуальних проблем дослідження європейської барокової музики, таких як естетика дивацтв, музична символіка і риторика. Дослідження спирається на апробовані методології розшифрування і наукового редагування рукописного музичного тексту, використано також методи музично-теоретичного аналізу. У статті розшифровано і відредаговано, а також проаналізовано і введено до наукового обігу три анонімних дванадцятиголосних партесних концерти 1730–40-х років із київської колекції: «Скорби сердця мого», «Воспойте Господеви п'єснь нову» і «Прийдіте людие». Представлено комплексний підхід до опрацювання української барокової музики, що передбачає розшифрування, наукове редагування (підготовку до виконання) та музикознавчу інтерпретацію твору. Запропонований музикознавчий аналіз, який спирається на сучасні підходи до аналізу барокової музики, актуалізує європейський контекст української барокової спадщини.

Ключові слова: київська партесна колекція, український партесний концерт, символіка і риторика в бароковій музиці, проєкт *Musica sacra Ukraina*, розшифрування і редагування партесних творів.

Актуальність дослідження, аналіз публікацій.

Київська рукописна колекція партесної музики.

Київська рукописна колекція української барокової музики XVII–XVIII століть, яка зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, є найбільшою в Україні. Вона представляє майже сто років музичного життя (1670–1760-ті роки) визначних співацьких центрів України — Києво-Печерської лаври, Софійського собору та Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Вперше відомості про комплекти партесних творів, що знаходяться у рукописних зібраннях Києва, з'явилися в каталозі М. І. Петрова ще на рубежі XIX–XX століть, проте вивчати їх почали не одразу [Петров 1896; Петров 1904]. У 1920–30-х роках з партесними поголосниками працювали А. В. Преображенський, О. Т. Дзбанівський, А. В. Ольховський [Шуміліна 2012, с. 23–24]. Проте справді затребуваними вони виявилися у 1960–70-х роках, коли інтерес до старовинної музики став загальноєвропейським культурним трендом. Саме в цей час до київської партесної колекції звернулися О. Я. Шреєр-Ткаченко і Н. О. Герасимова-Персидська. Н. О. Герасимова-Персидська із загального каталогу рукописів Миколи Петрова виділила відомості про партесні комплекти, що належали Києво-Печерській лаврі та Софійському собору, описала їх і створила інципітний каталог партесних творів, який, на жаль, не був надрукований¹ [Герасимова-Персидська 1977; Персидська-Герасимова]. Ця робота дозволила представити об'єм київської партесної колекції, її зміст та деякі особливості. На рубежі XX–XXI століття відомості про київську колекцію були доповнені О. А. Шуміліною, яка описала партесний репертуар не врахованого раніше комплекту рукописів Золотоверхого Михайлівського монастиря [Шуміліна 2000].

У різний час із київською партесною колекцією працювали також О. Я. Шреєр-Ткаченко, Л. П. Корній, Н. В. Заболотна, Є. В. Ігнатенко, Б. М. Дем'яненко, І. І. Коломієць, проте не можна сказати, що на сьогоднішній день вона достатньо опрацьована. Зібрання налічує близько 700 творів, а розшифровано, відредаговано та, найголовніше, видано лише кілька десятків хороших партитур². Українська барокова музика досі лишається скарбом, маловідомим в Україні та світі. Ніна Герасимова-Персидська, узагальнюючи свій сорокарічний досвід роботи з партесними рукописами, зазначала: «Навіть тепер, коли складено, так би мовити, своєрідну „карту” — каталог, і ми знаємо координати цієї творчості, її генезис і еволюцію, все ж, починаючи працювати над новим твором і зводити партії в партитуру, сподіваємося на нові відкриття. Доки весь рукописний масив, який зберігається в Україні й Росії, не буде опрацьований і, бажано було б, виданий, наші знання не будуть вичерпними» [Герасимова-Персидська 2009].

У 2020 році в рамках проєкту *Musica sacra Ukraina* авторкою статті були розшифровані, зведені в партитуру та відредаговані три нових твори з київської колекції — дванадцятиголосні анонімні концерти 1730–40-х років «**Скорби серця мого**», «**Воспойте Господеви п'єснь нову**» і «**Прийдіте людіе**»³.

В київській колекції партесних рукописів більшість творів є анонімними. Авторські композиції Миколи Дилецького, Івана Домарацького, Германа Левицького, Василя Титова та ін. складають досить незначний відсоток. Всі розшифровані концерти є трихорними, представляють перемінний тип багатоголосся і демонструють віртуозну поліфонічну техніку їх анонімних авторів. Концерт «Прийдіте людіе» написаний на стихиру Лева Деспота до свята Святої Трійці. У концертах «Скорби серця мого» та «Воспойте Господеви п'єснь нову» представлені тексти, скомбіновані з різних джерел. На нашу думку, це літературні композиції, створені спеціально для музичного твору.

¹ Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Київ, Дар. 296 (1–3).

² Більшість з них опубліковано в наступних збірках: [Хрестоматія української доживтневої музики; Партесний концерт; Дилецький 1981; Партесні концерти].

³ Проєкт *Musica sacra Ukraina*, присвячений дослідженню та виконанню української барокової музики, був реалізований за підтримки Українського культурного фонду. URL: <http://lab.openopera.com.ua> (дата звернення 25.09.2022).

Мета статті — окреслити основні етапи роботи з партесними рукописами: розшифрування, створення партитури і наукове редагування тексту; представити розшифровані концерти в контексті сучасних проблем дослідження європейської барокової музики, таких як естетика дивацтв, музична символіка і риторика, що актуалізує європейський контекст української барокової спадщини.

Методологічне підґрунтя. Робота спирається на методологію розшифрування і наукового редагування рукописного музичного тексту, використано також методи музично-теоретичного аналізу.

Партесні рукописи:

розшифрування, створення партитури і наукове редагування

Концерти «Прийдите людие» та «Воспойте Господеви пѣснь нову» записані під номерами 113 і 118 у комплекті поголосників (Ф. 306, од. зб. 41 П/XVIII–14), що належав Києво-Печерській лаврі. Він налічує одинадцять поголосників із дванадцяти. З якихось причин дванадцятий поголосник (партія першого басу) зберігається під шифром зібрання Софійського собору (Ф. 312, од. зб. 123/119 С). За філігранями паперу цей комплект датують 1740-ми роками [Персидська-Герасимова, с. 119].

Концерт «Скорби сердца моего» є в двох комплектах поголосників: під номером 1 у Софійському (Ф. 312, од. зб. 117/113 С), який за філігранями паперу датують 1730–40-ми роками [Персидська-Герасимова, с. 120], а також у вже згадуваному Лаврському комплекті під номером 137 (Ф. 306, од. зб. 41 П/XVIII–14, Ф. 312, од. зб. 123/119 С).

Робота з будь-яким партесним твором починається з його розшифрування, оскільки нотний текст записано київською квадратною нотацією, а словесний — українським скорописом. Після розшифрування хорові партії треба звести в партитуру. Партесні твори, на відміну від пізніших хорових концертів, записані лише по хорових партіях (партесах). Тобто, восьмиголосний твір записаний у восьми поголосниках, а дванадцятиголосний, відповідно — у дванадцяти. Отже, науковець має заново скомпонувати партесний твір — створити партитуру. У партіях твори записували без поділу на такти, хоча розмір зазначали. Завдяки цьому партесні поголосники схожі на українські Ірмолої, які містять монодичний церковний репертуар [Герасимова-Персидська 1983, с. 5–27; Герасимова-Персидська 2000; Ігнатенко 2010; Ігнатенко 2020].

Несподіваним є те, що розшифрування партій і створення партитури не дає готового до виконання твору. З цього моменту починається власне наукова робота. Її перший етап — виправлення помилок переписувача, які є в будь-якому рукописі. Вони проявляються при зведенні партитури. Частий випадок — розходження у словесному тексті твору. В партесних концертах словесний текст, як правило, розгортається досить повільно через безліч повторень: повторюються цілі речення і фрази, які своєю чергою, розбиваються на словосполучення чи навіть окремі слова, які звучать іноді десятки разів. Тож природно виникає ситуація, коли одні голоси ще повторюють попередню фразу, а інші вже починають співати наступну. Це яскраво видно в акордових тутійних епізодах, коли готова партитура. Наприклад, в концерті «Воспойте Господеви пѣснь нову» початковий текст фрази *и от лица Его смятутся языцы* всі голоси, крім першого баса, повторюють двічі (тт. 158–159).

Часто в процесі складання партитури музичний матеріал партій не узгоджується в часі. Як правило, таке трапляється через невірну кількість виписаних пауз у тих голосах, які не звучать в ансамблевих епізодах.

Більш складний випадок, коли в якійсь хоровій партії не вистачає тактів. Спершу треба зрозуміти, яких саме тактів не вистачає. Для цього варто знайти

найближчий каданс і від нього рухатися у зворотному напрямку. Встановивши таким чином лауну, науковець повинен зрозуміти, як композитор побудував цей розділ твору. Наприклад, у концерті «Воспойте Господеви пѣснь нову» в епізоді на словах *облацы да кропят правду* (тт. 87–94) в партії другого альтя переписувач не повторив одну ланку безкінечного канону, який утворюють перші та другі альти, тому тактів і не вистачало. Зрозумівши музичну логіку побудови цього фрагмента, відсутні такти можна реконструювати практично із стовідсотковою достовірністю.

Редагування партесної музики, створення партитури для сучасних виконавців — процес дуже відповідальний. Від нього залежить стиль твору і те, як його сприйматимуть виконавці і слухачі. Будь-які зміни в тексті твору мають бути логічними, послідовними, обґрунтованими і узгодженими з музичною теорією того часу. Стратегія наукового опрацювання партесного твору формується поступово в процесі роботи з рукописами. Саме рукописи дають досліднику безліч підказок. Правильність стратегії залежить тільки від досвіду. Чим більше рукописів опрацьовано, тим більш виваженою і обґрунтованою стає стратегія.

Концерт «Скорби сердца моего»: барокві дивацтва та екстравагантність

Концерт «Скорби сердца моего» написаний на вибрані вірші різних псалмів: 24:17 (поч.), 58:4 і 43:24 (поч.), 43:27, тобто джерелом для його літературної композиції слугував Псалтир.

С	Скорби сердца моего умножишася, и от нужд моих изведи мя, Господи.	пс. 24:17
3/2	Яко се, уловиша душу мою, нападоша на мя крѣпціи: Ниже грѣх мой, ниже беззаконіе мое, Господи.	пс. 58:4
С	Востани, вскую спиши, Господи. Воскресни, помози нам и избави нас имене Твоего ради.	пс. 43:24 пс. 43:27

Псалмові вірші скомбіновані з певною драматургічною ідеєю: скорботний початок (*Скорби сердца моего умножишася*) продовжує розповідь про ворогів (*Яко се, уловиша душу мою, нападоши на мя крѣпціи*), яку завершує молитовне звернення з проханням про допомогу (*Воскресни, помози нам и избави нас*). За метричним параметром концерт також тричастинний: тридольну середину оточують дводольні перший і третій розділи.

Композитор блискуче використовує динамічні можливості великого хорового складу. Риторичні вигуки *tutti* і *от нужд*, які накладаються на дуети голосів, забезпечують смисловий акцент у фразі *и от нужд моих изведи мя* (тт. 29–40). Таким чином, зміст цієї фрази показано слухачам двома планами: ближнім і дальнім¹. А тонально-гармонічний розвиток цього епізоду — неспішний висхідний рух в діапазоні октави по мажорних тризвуках — яскраво ілюструє слова *изведи мя* (Приклад 1).

¹ Цей яскравий «кінематографічний» ефект є типовим для концертного партесного письма.

Приклад 1.

Анонімний концерт «Скорби серця мого», 1730-і роки, тт. 29–33

29

Д I
и от и от нужд, и от нуждмо-их из-ве - ди мя, и от нуждмо-их из-ве-ди мя,

Д II

Д III
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

А I
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

А II

А III
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Т I
- по-ди, и от нуждмо-их из-ве-ди мя, и от нуждмо-их из-ве-ди мя, и от нужд, и от нужд, и от

Т II

Т III
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Б I
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Б II
- по-ди, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Б III
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Емоційна напруженість контрастного середнього епізоду *Яко се, уловиша душу мою, нападоша на мя крѣпции* (тт. 55–79) посилена гармонічними засобами. На словах *уловиша, нападоша* (тт. 60, 64) композитор використовує виразний дисонанс — збільшений тризвук. І це досить несподівано для української партесної музики, де дисонанси зазвичай трапляються лише в кадансах (Приклад 2).

Приклад 2.

Анонімний концерт «Скорби серця мого», 1730-і роки, тт. 60–65

60

Д I
ша, у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Д II
ша, у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Д III
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

А I
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

А II
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

А III
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Т I
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Т II
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Т III
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Б I
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Б II
ша, у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Б III
у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Цьому твору притаманні ладове багатство і метро-ритмічна свобода: виписаний в поголосниках розмір часто є досить формальною вказівкою, особливо в сольних епізодах. Зазначені особливості проявляють зв'язок цього багатоголосного твору як з українською монодичною традицією церковного співу, так і з італійською музикою раннього Бароко. Наведемо дует тенора і баса на словах *Востани, вскую спииши, Господи*

(тт. 130–142), який демонструє метричну нерегулярність мелодичного розгортання і віртуозну техніку мелодичних ладотональних модуляцій анонімного автора: від *d moll* до *E dur* (Приклад 3).

Приклад 3.

Анонімний концерт «Скорби серця мого», 1730-і роки, тт. 130–142

Чисельні мелодико-гармонічні та метроритмічні несподіванки і дивацтва, притаманні анонімному концерту «Скорби серця мого», переконують, що екстравагантність була одним з визначних елементів його естетичної програми.

Концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову»:

музично-риторичні прийоми і звукообразальні ефекти

Великий хвалитний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову» написаний на вибрані вірші різних псалмів та окремі рядки з пророцтва Ісаї. Пророцтво Ісаї у церкві не співають, а читають на богослужіннях Різдва Іоанна Предтечі та Усікновення його глави. В концерті вибрані рядки пророцтва опинилися в центрі музичної композиції, обрамлені віршами псалмів: 97:1 (поч.), 110:9 (кін.), 64:8 (кін.), 74:9–10.

Воспойте Господеви пѣснь нову,
яко дивна сотвори Господь.
Да возвеселится небо свыше,
и облацы да кропят правду,
да возсияет земля,
и да прозябнет милость,
и правда да возсияет вкупѣ.
Глас веселия возвестите,
и услышано да будет,
возвестите даже до конец земли.
Яко страшно имя славы Его,
и от лица Его смятутся языцы.
Аз же возрадуюся во вѣк
и воспою богу Иаковлю,
и вся роги грешных сломлю,
и вознесетя рог праведнаго.

Пс. 97:1 (поч.)

Іс. 45:8

Іс. 48:20

Пс. 110:9 (кін.)

Пс. 64:8 (кін.)

Пс. 74: 9–10

Початковий вірш 97-го псалма *Воспойте Господеви пѣснь нову, яко дивна сотвори Господь* містить головну ідею, яка стверджується в концерті. Ця хвалитна фраза виголошується тричі, і слухач помічає це, адже кожного разу зі словами *Воспойте Господеви пѣснь нову* повертається початковий музичний період (приклад 4).

Приклад 4.

Анонімний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову», 1740-і роки, тт. 1–6

пѣснь но - ву, пѣснь но - ву
 пѣснь но - ву, пѣснь но - ву
 пѣснь но - ву, пѣснь но - ву
 пѣснь но - ву, пѣснь но - ву
 Вос-пой-те Гос-по-де-ви, Гос-по-де - ви, вос-пой-те Гос-по-де-ви, Гос-по-де-ви пѣснь но - ву, пѣснь но - ву,
 Вос - пой-те Гос-по-де - ви, вос-пой-те Гос-по-де-ви, Гос-по-де-ви пѣснь но - ву, пѣснь но - ву,
 Вос - пой - - - - - те, вос - пой-те Гос - по - де - ви пѣснь но - ву, пѣснь но - ву,

Цей концерт виділяється поміж інших своєю риторичністю і яскравими звукозображальними ефектами, розрахованими на саму широку аудиторію. Наприклад, у фразі *глас веселія возвестите* слово *глас* кілька разів голосно проголошується *tutti*: це риторичні вигуки в оточенні не менш риторичних пауз (тт. 137, 143–144).

Фразу *и облацы да кропят правду* (тт. 81–87) доручено співати двом дискантам, яких підтримує лише один бас. Дитячі голоси підносять слухача у небесні висоти спостерігати за чудесними хмарами: слово *облацы* розспівується два такти і щедро прикрашене складними фіоритурами (Приклад 5). Вокальна віртуозність всіх хорових партій цього концерту, а особливо дитячих дискантів, засвідчує надзвичайно високий виконавський рівень тогочасних українських хорів.

Приклад 5.

Анонімний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову», 1740-і роки, тт. 81–84

Музична партитура для трьох голосів: Д I, Д II, Б II. Текст під голосами: и об-ла-цы да кро-пят, и об - - - - - ла-цы да кро -; и об - ла - цы, об - - - ла - цы да кро - пят прав - ду, и

На словах *смятутся языцы* автор концерту створив монументальну музичну фреску збентеження народів — з яскравими колористичними ефектами, розрахованими на храмову акустику (тт. 160–182). Рух і метушня показані одночасно ближнім і дальнім планом завдяки різноспрямованій дії поліфонічних і тонально-гармонічних засобів розвитку. Епізод починається чотириголосним трихорним канонем, в якому голоси у швидкому русі восьми і шістнадцятками рухаються один за одним, при цьому гармонічні події розгортаються дуже повільно: 5,5 чотиридольних тактів звучить *C dur* і 4,5 такти — *F dur* (тт. 160–169). Після канону з'являється новий фрагмент із надзвичайно активним тонально-гармонічним розвитком: гармонія змінюється на кожну чвертку. З поверненням поліфонічного викладу знову звучить чотириголосний трихорний вже безкінечний канон і гармонія передбачувано застигає на 4 такти в *A dur* (тт. 175–178, приклад 6), після чого на завершення епізоду поновлюється активний тонально-гармонічний рух чвертками.

Заключний До-мажорний епізод *Аз же возрадуюся во вѣк и воспую богу Иаковлю; и вся роги грешных сломя, и вознесется рог праведнаго* (тт. 183–197) містить динамічний тонально-гармонічний розвиток з ефектним ухилом у мажорну дієзну сферу: звучать *G dur*, *D dur*, *A dur*, *E dur* і, зрештою, *H dur* перед фінальною тонікою *C dur*.

Концерт «Прийдіте людие»: символіка і «музичне богослов'я»

Анонімний концерт «Прийдіте людие» написано на текст стихири на Господи воззвах на П'ятидесятницю. Її автор — візантійський імператор Лев VI Мудрий (886–911). В партесних поголосниках концерт має ремарку, що вказує на його призначення: *в неділю п'ятдесятую* (ілюстрація 1).

4/4 Прийдіте людие,
трипостасному Божеству поклонимся,
Сыну во Отцѣ, со Святым Духом:
Отец бо безлѣтно роди Сына
соприсносущна и сопрестольна,
3/4 **и Дух Святыи бѣ во Отцѣ**

- 4/4 с Сыном прославляем:
 едина Сила, едино Существо, едино Божество.
 Ему же поклоняющесея вси глаголем:
Святый Боже, вся содѣявый Сыном,
 содѣйством Святого Духа.
Святый Крѣпкий, Имже Отца познахом,
- 3/4 **и Дух Святый прииде в мир:**
- 4/4 *Святый Безсмертный, утѣшительный Душе,*
 от Отца исходяй, и в Сынѣ почиваяй:
- 3/8 Троице Святая, слава Тебѣ.
- 4/4 Троице Святая, слава Тебѣ.

У стихирі викладено суть православного вчення про Святу Трійцю. Гімнограф розкриває взаємозв'язок єдиносущності та трипостасності буття Лиць Святої Трійці, окреслює вчення про їх взаємопроникнення і спілкування (*трипостасному Божеству поклонимся, Сыну во Отцѣ, со Святм Духом*), визначає іпостасні властивості Лиць Святої Трійці, єдність її природи і дії (*едина Сила, едино Существо, едино Божество*). Закликаючи до поклоніння Святій Трійці, гімнограф звертається до відомого тринітарного славослов'я: *Святый Боже, Святый Крѣпкий, Святый Безсмертный*, доповнюючи його характеристикою Лиць Святої Трійці [Рой].

Концерт «Прийдите людие» на текст стихирі Лева Мудрого актуалізує тему символіки в українській бароковій музиці, яка на сьогоднішній день є мало розробленою та вивченою. Богословські ідеї тексту розкриваються різними музичними засобами, при цьому особливо підкреслена основна ідея троїчності.

Дієвим засобом музичної символіки є метроритмічний параметр цього твору. Майже весь концерт записаний дводольно, крім заключного прославлення *Троице Святая, слава Тебѣ* на 3/8 (4/4 тт. 1–62, 3/8 тт. 63–90, 4/4 тт. 91–102). При цьому насправді образ Святого Духа — однієї з іпостасей Трійці, пов'язаний із тридольним рухом. Тридольність, не позначена в записі, захована в загальному дводольному русі, встановлюється на словах *и Дух Святый бѣ во Отцѣ* (Приклад 7, тт. 23–26), *и Дух Святый прииде в мир* (Приклад 8, тт. 54–56). Ще у Середньовіччі тридольність у музиці вважали перфектною, досконалою, а дводольність — імперфектною, недосконалою. Трійковий ритмічний поділ, як музичну матеріалізацію Трійці, названо перфектним у теоретичній системі Франка Кельнського [Бринь].

Єдність природи та дії Святої Трійці стверджується в словах: *едина Сила, едино Существо, едино Божество*. У музиці тричі повторюється короткий мотив. Він однаковий, тобто єдиний, якщо дивитися «по горизонталі». Разом з тим, на цьому короткому мотиві побудовано чотириголосний трихорний канон, тому слова *Сила — Существо — Божество* потроюються, звучать тричі «по діагоналі». Завершуючи епізод, після канону цей постулат вимовляється усіма разом, тобто «єдиними вустами» в акордовому складі (Приклад 9, тт. 28–36).

Анонімний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову», 1740-і роки, тт. 175–178

175

Д I цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Д II цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Д III цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

А I цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

А II цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

А III цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Т I цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Т II цы, смя-тут - ся я - зы - цы, смя - тут - ся, смя-тут - ся я - зы - цы, смя-тут - ся,

Т III цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Б I цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Б II цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Б III цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Ілюстрація 1.

Початок анонімного концерту «Прийдіте людие». Поголосник третього альту, 1740-ті роки, Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Ф. 306, од. зб. 41 П/XVIII–14, арк. 139 зв.



Анонімний концерт «Прийдіте людіє», 1740-і роки, тт. 23–27

23

D 1
толь-на и Дух Свя-тый бѣ во От - цѣ с Сы-ном спро-слав - ля - ем

D 2
толь-на и Дух Свя-тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

D 3
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

A 1
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

A 2
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

A 3
толь на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

T 1
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

T 2
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

T 3
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

V 1
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

V 2
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

V 3
толь на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

Приклад 8.

Анонімний концерт «Прийдіте людіє», 1740-і роки, тт. 52–56

52

T 1 кий, им же от ца им же от - ца поз - на - хом I духъ свя тый прї и - де в мир

T 2 кий им же от - ца по - зна - хом

B 2 кий им же от - ца поз - на - хом и духъ свя тый прї - и - де в мир

Приклад 9.

Анонімний концерт «Прийдіте людіє», 1740-і роки, тт. 28–32

28

D 1 е - ди - на Си - ла е - ди - но Существо е - ди - но Божест - во е - ди - но Божест - во

D 2 е ди на Си ла е ди но Сущест во е ди но Божество Божест

D 3 е ди на Си ла е ди но Существо е ди но Божест

A 1 е ди на Си ла е ди но Существо е ди но Божест во е ди но Божест

A 2 е ди на Си ла е ди но Сущест во е ди но Божество Божест

A 3 е - ди - на Си - ла е - ди - но Существо е - ди - но Божест

T 1 е ди на Си ла е ди но Существо е ди но Божест во е ди но Божест

T 2 е ди на Си ла е ди но Сущест во е ди но Божество Божест

T 3 е ди на Си ла е ди но Существо е ди но Божест

B 1 е ди на Си ла е ди но Существо е ди но Божест во е ди но Божест

B 2 е ди на Си ла е ди но Сущест во е ди но Божество Божест

B 3 е ди на Си ла е ди но Существо е ди но Божест

Тринітарне славослів'я, яке процитував Лев Мудрий, автор концерту виділив фактурно. Слова *Святый Боже, Святый Крѣпкий, Святый Безсмертний* звучать *tutti* в акордовому викладі, що контрастує триголосним епізодам у кантовій фактурі, в яких розповідається про три Лиця Святої Трійці (тт. 44–62).

Також символічно, що прославлення *Тройце Святая, слава Тебѣ* на 3/8 складається з трьох динамічних хвиль, кожна з яких починається чотириголосним трихорним канонем на словах *Тройце Святая* і досягає кульмінації багаторазовим повторенням фрази *слава Тебѣ* в акордовому викладі (тт. 63–90).

У цьому творі вражає те, наскільки мудро композитор інтерпретує текст стихирі Лева Мудрого; наскільки вільно та семантично багатозначно він використовує багатоголосне письмо та поліфонічні засоби виразності. Це його арсенал для музичного трактування богослужбового тексту. Концерт «Прийдіте людие» засвідчує високий рівень богословської культури його творця, який залишився анонімним.

Результати і наукова новизна роботи. Розшифровано і відредаговано, а також проаналізовано і введено в науковий обіг три анонімних дванадцятиголосних партесних концерти 1730–40-х років з київської колекції: «Скорби сердца моего», «Воспойте Господеви пѣснь нову» і «Прийдіте людие». Представлено комплексний підхід в опрацюванні української барокової музики. Він передбачає розшифрування, наукове редагування (підготовку до виконання) та музикознавчу інтерпретацію твору. Запропонований музикознавчий аналіз, який спирається на сучасні підходи до аналізу барокової музики, актуалізує європейський контекст української барокової спадщини.

Виявити сильні сторони розшифрованих творів, почути і оцінити їх зміст, іноді явний, а іноді прихований, допоміг формат проекту *Musica sacra Ukraina*. Поєднання в проєкті наукової та виконавської роботи дало можливість пройти шлях від рукопису до слухача. Ще Микола Дилецький у своєму трактаті «Мусикійська Граматика» писав, що «<...> вся тростію пишеться, пѣніем же вконець совершается»¹. Тож саме виконання твору — етап, на якому перевіряють усі наукові гіпотези.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бринь Т. М. Трактати *Ars Nova*: до спорідненості між музичною теорією та номіналізмом. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2 : *Старовинна музика: сучасний погляд. Ars medievalis – Ars contemporanea*. С. 18–26.

2. Герасимова-Персидская Н. А. Записи на певческих рукописях XVII–XVIII веков. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник*. 1976. Москва, 1977. С. 32–41.

3. Герасимова-Персидская Н. А. Некоторые заметки по текстологии нотоплинейных рукописей. *Гимнология: материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) (3-8 сентября 1996)*. Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Издательский Дом «Композитор», 2000. Кн. 1. С. 403–415.

4. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1983. 288 с.

5. Герасимова-Персидська Н. О. Сорок років *Musicae antiquae Ukraine*. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. №1 (2). С. 26–33.

6. Дилецкий Николай. Идея грамматики мусикийской / Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова / *Памятники русского музыкального искусства*. Вып. 7. Москва, 1979. 640 с.

¹ Російська державна бібліотека, ф. 173.І, № 107, с. 8–9. Рукопис видано В. В. Протопоповим: [Дилецький 1979].

7. Дилецький Микола. Хорові твори / Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 1981. 256 с.
8. Ігнатенко Є. В. Рукописи партесних концертів у світлі теоретичних уявлень Миколи Дилецького. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85: *Духовна культура України: традиції та сучасність*. С. 138–162.
9. Дослідниця партесних концертів Євгенія Ігнатенко: «Наукова робота має конвертуватись у те, що почують слухачі» / Підготувала Ю. М. Пальцевич. *Moderato: moderato.in.ua*. 28 серпня 2020. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robota-maye-konvertuvatis-u-te-shho-pochuyut-sluhachi.html> (дата звернення: 01.09.2021).
10. Партесний концерт. Матеріали з історії української музики / Упорядкування та вступна стаття Н. О. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 1976. 232 с.
11. Партесні концерти XVII–XVIII століть з київської колекції / упор. Н. О. Герасимова-Персидська, спец. редакція та підготовка до друку Є. В. Ігнатенко. Київ : Музична Україна, 2006. 340 с.
12. Персидська-Герасимова Н. О. Рукописи багатоголосних творів XVII–XVIII ст. у фондах відділу рукописів ЦНБ Академії наук УРСР. *Фонди відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР*. Київ, 1982. С. 116–129.
13. Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. II: Собрания рукописей Киево-Печерской Лавры, киевских монастырей Златоверхо-Михайловского, Пустынно-Никольского, Выдубицкого и женского Флоровского, и Десятинной церкви. Москва, 1896. 294 с.
14. Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. III: Библиотека Киево-Софийского собора. Москва : Университетская типография, 1904. 363 с.
15. Рой Георгий, протоиерей. Литургико-экзегетическое рассмотрение текстов стихир на «Господи воззвах...» вечерни праздника Пятидесятницы. URL: <https://bogoslav.ru/article/5117156> (дата звернення: 29.09.2022).
16. Хрестоматія з історії української дожовтневої музики / Упорядкування, вступна стаття та коментарі О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1974. 270 с.
17. Шуміліна О. А. Невідомі партесні твори з рукописного комплексу київського Златоверхо-Михайлівського монастиря. *Київське музикознавство*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 206–215.
18. Шуміліна О. А. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Донецьк, 2012. 299 с.

REFERENCES

1. Bryn, T. M. (2006). Traktaty Ars Nova: do sporidnenosti mizh muzychnoiu teoriieiu ta nominalizmom [Tractates of Ars Nova: On the question of inter-relation between the music theory and nominalism]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Issue. 41: Starovynna muzyka: suchasnyi pohliad. Ars medievalis – Ars contemporalis [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Vol. 41: Early Music: Contemporary Outlook. Ars medievalis – Ars contemporalis]*. Kyiv, pp. 18–26. [in Ukrainian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (1977). Zapisi na pevcheskikh rukopisyakh XVII–XVIII vekov [Notes on chant manuscripts of the 17th–18th centuries]. In: *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. Ezhegodnik 1976 [Monuments of culture. New discoveries. Writing. Art. Archeology. Yearbook. 1976]*. Moskva, 1977, pp. 32–41. [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2000). Nekotorye zametki po tekstologii notolineinykh rukopisei [Some notes on textology of staff-notated manuscripts]. In: *Gimnologiya: materialy*

Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Pamyati protoiereya Dimitriya Razumovskogo» (k 130-letiyu Moskovskoi konservatorii) (3-8 sentyabrya 1996) [Hymnology: Proceedings of the International Scientific Conference "In Memory of Archpriest Dimitry Razumovsky" (to the 130th anniversary of the Moscow Conservatory) (September 3-8, 1996)]. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo, Izdatel'skii Dom «Kompozitor», 2000, Vol. 1, pp. 403–415. [in Russian].

4. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (1983). Partesnyi kontsert v istorii muzykal'noi kul'tury [Partes concert in the history of musical culture]. Moskva : Muzyka, 288 p. [in Russian].

5. Herasymova-Persydska, N. O. (2009). Sorok rokiv Musicae antiquae Ukraine [Forty years of Musicae antiquae Ukraine]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 1 (2), pp. 26–33. [in Ukrainian].

6. Dyletskii, Nikolai (1979). Idea grammatiki musikiiskoi / Publikatsiya, perevod, issledovanie i kommentarii VI. Protopopova / Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva [The Idea of Musical Grammar / Publication, translation, study and comments by VI. Protopopov / Monuments of Russian musical art]. Issue 7. Moskva, 640 p. [in Russian].

7. Dyletskyi, Mykola (1981). Khorovi tvory / Uporiadkuvannia, redaktsiia, vstupna stattia ta komentari N. O. Herasymovoi-Persydskoj [Choral works / Compilation, editing, introductory article and comments by N. O. Gerasymova-Persydska]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 256 p. [in Russian and Ukrainian].

8. Ihnatenko, Ye. V. (2010). Rukopysy partesnykh kontsertiv u svitli teoretychnykh uiaвлен Mykoly Dyletskoho [Partes Concertos' manuscripts in the context of Mykola Dyletsky's theoretical ideas]. In: *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Dukhovna kultura Ukrainy: tradytsii ta suchasnist [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Vol. 85: Spiritual culture of Ukraine: traditions and modernity]*. Kyiv, pp. 138–162. [in Ukrainian].

9. Doslidnytsia partesnykh kontsertiv Yevheniia Ihnatenko: «Naukova robota maie konvertuvatys u te, shcho pochuiut slukhachi» (2020) / Pidhotuvala Yu. M. Paltsevych [Yevgenia Ignatenko, researcher of partes concerts: "Scientific work should be converted into what listeners will hear" / Prepared by Yu. M. Paltsevich]. In: *Moderato: moderato.in.ua*. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robota-maye-konvertuvatys-u-te-shho-pochuyut-sluhachi.html> (accessing: 01.09.2021) [in Ukrainian].

10. Partesnyi kontsert (1976). Materialy z istorii ukrainskoi muzyky / Uporiadkuvannia ta vstupna stattia N. O. Herasymovoi-Persydskoj [Partes concert. Materials on the history of Ukrainian music / Compilation and introductory article by N. O. Gerasymova-Persydska]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 232 p. [in Ukrainian].

11. Partesni kontserty XVII–XVIII stolit z kyivskoi kolektsii (2006) / upor. N. O. Herasymova-Persydska, spets. redaktsiia ta pidhotovka do druku Ye. V. Ihnatenko [Partesny Concertos 17th – 18th centuries from the Kyiv collection / Compilation and introductory article by N. O. Gerasymova-Persydska, specialized editing and preparation for printing by Ye. V. Ignatenko]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 340 p. [in Ukrainian and English].

12. Persydska-Herasymova, N. O. (1982). Rukopysy bahatoholosnykh tvoriv XVII–XVIII st. u fondakh viddilu rukopysiv TsNB Akademii nauk URSS [Manuscripts of polyphonic works of the XVII–XVIII centuries in the funds of the Manuscripts Department of the National Central Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]. In: *Fondy viddilu rukopysiv Tsentralnoi naukovoї biblioteky AN URSS [Funds of the Manuscripts Department of the Central Scientific Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]*. Kyiv, pp. 116–129. [in Ukrainian].

13. Petrov, N. I. (1896). *Opisanie rukopisnykh sobranii, nakhodyashchikhsya v gorode Kieve. Vyp. II: Sobraniya rukopisei Kievo-Pecherskoi Lavry, kievskikh monastyrei Zlatoverkho-Mikhailovskogo, Pustynno-Nikol'skogo, Vydubitskogo i zhenskogo Florovskogo, i Desyatnoi tserkvi* [Description of the manuscript collections located in the city of Kyiv. Issue II: Manuscript Collections of the Kyiv-Pechersk Lavra, Kyiv monasteries: St. Michael's Golden-Domed, Pustynno-Mykplavsky, Vydubytskyi, and female Florovsky, and the Church of the Tithes]. Moskva, 294 p. [in Russian].

14. Petrov, N. I. (1904). *Opisanie rukopisnykh sobranii, nakhodyashchikhsya v gorode Kieve. Vyp. III: Biblioteka Kievo-Sofiiskogo sobora* [Description of the manuscript collections located in the city of Kyiv. Issue III: Library of the Kyiv-Sophia Cathedral]. Moskva : Universitetskaya tipografiya, 363 p. [in Russian].

15. Roi, Georgii. *Liturgiko-ekzegeticheskoe rassmotrenie tekstov stikhir na «Gospodi vozzvakh...» vecherni prazdnika Pyatidesyatnitsy* [Liturgical and exegetical examination of the texts of the stichera “Lord, I have called...” of the Vespers of the feast of Pentecost]. URL: <https://bogoslav.ru/article/5117156> (accessing: 29.09.2022) [in Russian].

16. *Khrestomatiia z istorii ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky (1974) / Uporiadkuvannia, vstupna stattia ta komentari O. Ya. Shreier-Tkachenko* [Reader of the history of Ukrainian pre-October music / Compilation, introductory article and comments by O. Ya. Shreyer-Tkachenko]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 270 p. [in Ukrainian].

17. Shumilina, O. A. (2000). *Nevidomi partesni tvory z rukopysnoho kompletu kyivskoho Zlatoverkho-Mykhailivskoho monastyria* [Unknown partes works from the manuscript set of the Kyiv St. Michael's Golden-Domed Monastery]. In: *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*. Kyiv, vol. 5, pp. 206–215. [in Ukrainian].

18. Shumilina, O. A. (2012). *Stylova dynamika ukrainskoi dukhovnoi muzyky XVII–XVIII stolit (za materialamy rukopysnykh kolektsii)* [Stylistic dynamics of Ukrainian sacred music of the XVII–XVIII centuries (based on the materials of manuscript collections)]. Donetsk, 299 p. [in Ukrainian].

YEVGENIYA IGNATENKO

Ignatenko, Yevgeniya — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>
 evgeniaopus31@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269604

PARTES CONCERTS OF THE 1730-S–1740-S FROM THE KYIV COLLECTION: NEW ASSETS

Relevance and current status of research. The Kyiv collection of partes music, which is kept in the Institute of Manuscript of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine, is the largest in Ukraine. It includes about 700 choral works, and only a few dozen of them have been decoded, edited and published. In 2020, within the *Musica sacra Ukraina* project the author of this article decoded and prepared for performance three new partes concerts from the Kyiv collection. These are twelve-part anonymous concerts of the 1730 s – 40 s “The troubles of my heart”, “O sing unto the Lord a new song” and “Come, o people”.

The purpose of the study is to describe the Kyiv partes collection and the current status of its research; to outline the main steps of working with partes manuscripts: deciphering, score compiling and editing; to present deciphered concerts in the context of current research problems of European

baroque music, such as the aesthetics of oddity, as well as musical symbolism and rhetoric, which allow us to reveal the inextricable connection between the verbal and musical text of the works. **Methodological framework.** The work is based on proven methodologies of decoding and scientific editing of handwritten musical text, and methods of musical theoretical analysis are also used.

Results and scientific novelty of the work. Three anonymous twelve-part partes concerts of the 1730 s –1740 s from the Kyiv collection “The troubles of my heart”, “O sing unto the Lord a new song” and “Come, o people” were deciphered, edited and analyzed. A comprehensive approach to studying Ukrainian baroque music is presented. It involves deciphering, editing (preparation for performance) and musicological interpretation of the work. The proposed musicological analysis, which is based on modern approaches to the analysis of baroque music, updates the European context of the Ukrainian baroque heritage.

Keywords: Kyiv Partes collection, Ukrainian Partes concert, symbolism and rhetoric in baroque music, *Musica sacra Ukraina* project, Partes works’ decoding and editing.