

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА: АНАЛІТИЧНИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ

УДК 781.4:78.03.034(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342797

ШУМІЛІНА О. А.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

shumili2016@gmail.com

© Шуміліна О. А., 2025

БАГАТОГОЛОСЯ УКРАЇНСЬКИХ БАРОКОВИХ ПАРТЕСІВ У СВІТЛІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ТЕОРІЇ МОДАЛЬНОСТІ

Досліджено основні положення середньовічної теорії модальності, що стала основою багатоголосся церковної музики доби Середньовіччя, Ренесансу і почасти Бароко. Значено головні ознаки цієї системи, описані у працях відомих європейських теоретиків (Гвідо д'Арещо, Г. Глареан, Дж. Царліно та ін.). Виявлено її вплив на українське партесне багатоголосся доби Бароко. Аналіз основних положень середньовічної теорії модальності здійснено у проєкції на особливості українських барокових партесів. Основну увагу приділено системі гексахордів (на основі якої утворювалося багатоголосся із домінуванням інтервальних і тризвукових консонансів); модальній тональності (сформованій на основі натурально-ладової мезатоніки у її проєкції на багатоголосу вертикаль); специфічним видам каденцій, що виникли під впливом тактової організації музичних композицій вокальної поліфонії строгого стилю і мали модальні хроматизми та дисонуючі співзвуччя; питанням слабкості тонального центру і функціональних зв'язків між тризвуками тощо. Головні ознаки середньовічної теорії модальності у їхній проєкції на теорію та практику партесного співу досліджено в одноголосному (мелодичному), інтервальному (контрапунктичному) та акордовому (гармонічному) проявах. Матеріалом дослідження обрано віднайдені чотириголосні концерти Миколи Дилецького. Виявлено, що в них можна спостерігати практично всі особливості модального багатоголосся і модальної тональності, сформовані під впливом гексахордових структур середньовічної модально-ладової діатоніки. Передусім це лінійно-мелодичне розгортання голосів, запобігання тритоновим співвідношенням у мелодичній лінії та у вертикальних структурах, переважання тризвукових гармоній, кварто-квінтові та секундові послідовності тризвуків, принцип розсердженого хроматизму, правило каденції із виникненням модальних хроматизмів з метою загострення ввіднотонових інтонацій на слабкому часі такту (такі хроматизми переважно є невивисаними), кадансування на різних тонах звукоряду, слабкість тонального центру та ін.

Ключові слова: середньовічна теорія модальності, гексахорд, модальний хроматизм, модально-ладова діатоніка, українські барокові партеси, партесні концерти Миколи Дилецького.

Вступ. Доба багатоголосого партесного співу, що тривала протягом XVII – першої половини XVIII століття на теренах Східної Європи, є одним із найбільш яскравих етапів розвитку давньої української музики. Вона представляє стиль бароко, а її музичні твори не поступаються відомим європейським зразкам і видатним досягненням в галузі літератури, віршування, архітектури, малярства та інших видів тогочасного українського мистецтва. Традиції українського партесного співу досліджені широко й різноманітно, однак деякі питання дотепер залишаються нерозв'язаними. Одним із них є впливи середньовічної теорії модальності на звуковисотну організацію партесного багатоголосся.

Аналіз публікацій. У науковій літературі питання впливів середньовічної теорії модальності на техніку письма в багатоголосих партесних композиціях XVII – першої половини XVIII століття практично не порушувалося. Дослідники констатували, що тональність в партесах є далекою від класичної [Герасимова-Персидська, 1978 та ін.], а гармонія має перехідні риси від модальної до функціональної системи [Шуміліна, 2000], однак не намагалися з'ясувати причини зазначених явищ. Водночас, теорію модальності досліджено набагато глибше, прикладом чому може слугувати присвячений цьому питанню окремий збірник статей «Історія гармонічних стилів зарубіжної музики докласичного періоду» [Історія, 1987].

Метою статті є презентація основних положень середньовічної теорії модальності у її проекції на багатоголосся українських партесних співів. *Наукова новизна* полягає в уточненні причин та ознак функціонування в партесному багатоголоссі докласичної ладотональної системи.

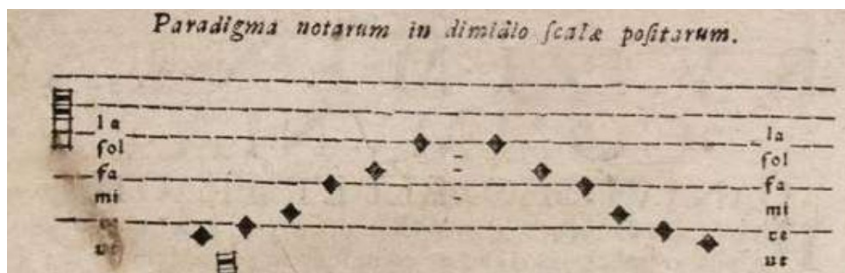
Методологічне підґрунтя дослідження складають загальнонаукові методи: вивчення та узагальнення, абстрагування та формалізація, системний аналіз та синтез.

Результати дослідження. Як відомо, партесне багатоголосся є перехідною формою від середньовічної модальності до класичної мажорно-мінорної дволадовості. У ньому збереглися ознаки середньовічної модальної системи, унаслідок чого ми відчуваємо недосконале звучання багатьох акордових поєднань. Водночас, у надрах модальної гармонії відбувалося формування майбутньої функціонально-гармонічної тональності. Ці процеси знайшли теоретичне віддзеркалення в «Граматичі» Миколи Дилецького [Дилецький, 1970].

Для того, щоб прослідкувати шляхи перетворення модальної гармонії в тональну та процеси послідовної заміни модально-ладових однак на тонально-гармонічні, потрібно визначити впливи на музичну теорію і практику партесного співу головних ознак середньовічної модально-ладової діатоніки в її одноголосому (мелодичному), інтервальному (контрапунктичному) та акордовому (гармонічному) проявах.

Основою середньовічної ладової діатоніки була система сольмізації італійського вченого-монаха Гвідо д'Ареццо. Вона спиралася на ладозвукорядні структури, об'єднані в гексахорди із сольмізаційними складами «ут – ре – мі – фа – соль – ля» (приклад 1).

Приклад 1.

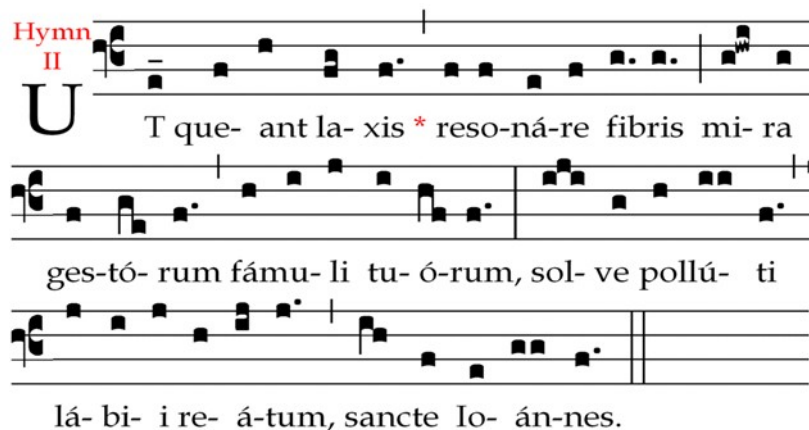
Середньовічний гексахорд¹.

Принцип сольмізації полягав у сталому чергуванні тонів і півтонів у межах гексахорду, де за двома висхідними тонами мав слідувати півтон. Такі інтервальні структури були фундаментом розгортання мелодичних ліній в одноголосих григоріанських наспівах і в ранніх формах багатоголосся. Сольмізаційні склади «ут – ре – мі – фа – соль – ля» було взято з тексту першої строфи гімна Святому Іоанну «Ut queant laxis», де перша фраза починалася складом ут, друга – складом ре і т. д.

Ut queant laxis
Resonare fibris.
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
 Sancte Iohannes.

У розспіві цього гімна кожна мелодична фраза починалась тонами висхідної послідовності, які у сукупності складали гексахорд фіксованої структури (приклад 2).

Приклад 2.

Гімн Святому Іоанну «Ut queant laxis»².

Воксові склади було закріплено за кожним щаблем діатонічного гексахорду зі структурою «тон – тон – півтон – тон – тон». Залежно від висотної позиції початкового тону, гексахорди поділялися на натуральні (від тону C), тверді (від тону G) і м'які (від тону F). Поєднання трьох гексахордів утворювало т. зв. міксодіатонічний звукоряд (приклад 3), який охоплював всі можливі тони мелодики середньовічного

¹ Liauksminas Ž. *Ars et praxis musica*. Vilnae, 1693, p. 6.

² The Liber Usualis. Gregorian chant book. Solesmes, 1961, p. 1504.

григоріанського хоралу і мав хроматизм на відстані – тон сі у твердому і тон сі-бемоль у м'якому гексахорді. Якщо амбітус наспіву був більшим за сексту, траплявся перехід в інший гексахорд – т. зв. мутація.

Приклад 3.



Практика сольмізації існувала не лише в середньовічній, а й у ренесансній і бароковій музичній культурі, тобто в той час, коли церковна музика перейшла від одноголосих форм до багатоголосся. Аналізуючи принципи розгортання голосів у ренесансних багатоголосих творах, можна виявити модальний характер цих процесів із провідним значенням гексахордових ладозвукорядних структур та їхніми впливами на формування багатоголосої вертикалі. У вокальній поліфонії строгого стилю в такий спосіб утворюється т. зв. *модальне багатоголосся*, з домінуванням інтервальних і тризвукових консонансів у вертикальних структурах поліфонічного і хорального складів, з вільною послідовністю акордів, що не підлягає функціональній логіці, та специфічними видами каденцій, де виникають модальні хроматизми.

Всі описані якості багатоголосся були властиві *модальній тональності*, сформованій на основі натурально-ладової мезотоніки у її проекції на багатоголосу вертикаль. Під модальною тональністю слід розуміти спосіб звуковисотої організації музичної тканини на основі звукорядного принципу, де консонуюча якість вертикалі є важливішою за функціональність акордових поєднань. Провідне значення надається тризвуку, який утворюється внаслідок поєднання недосконалих консонансів у парах голосів та завдяки запобіганню тритонів. У вільному слідуванні тризвуків тонами ладозвукоряду відбувається поступове формування типових зворотів, наприклад, кварто-квінтових або секундових послідовностей.

Однією з ознак модальної тональності є *ренесансна каденція*, в якій виникає модальний хроматизм. Заснована на співвідношенні устоїв та неустоїв, вона виникає під впливом *тактової* організації багатоголосих музичних композицій вокальної поліфонії строгого стилю, з чергуванням сильного і слабого часу. Гармонічні устої в таких каденціях припадали на сильний час такту, тоді як на слабкому часі з'являлися модальні хроматизми для загострення тяжіння і кристалізації ввводнотонних інтонацій, що сприяло подальшому виникненню акордових дисонансів в перед появою гармонічного устою. Вказаний прийом був описаний у працях венеціанського теоретика XVI століття Джозеффо Царліно як правило терції і сексти, згідно з яким велика терція і велика секста мала переходити в октаву, мала терція – в унісон, мала секста – в квінту, що формувало відчуття тоніки [Zarlino, 1965]. Ці доволі скромні правила співвідношення недосконалих і досконалих консонансів є основою каденційних зворотів барокової тональності, яка є репрезентантом модальної гармонії, що в подальшому трансформувалася в тональну.

Каденції з модальними хроматизмами виникали на різних тонах звукоряду, виявляючи тим самим місцеві тональні центри. За правилом невиписаного хроматизму, їхня фіксація у нотному записі була не обов'язковою, однак співаки мали їх інтонувати. Основою таких каденцій були типові для системи сольмізації мелодичні

звороти за участі хроматично зміненого півтону (за принципом «соль – фа-дієз – соль», «ре – до-дієз – ре», «ля – соль-дієз – ля» і т. д.), які виникали у найвищому голосі фактури. Поява і закріплення нових тонік через «допоміжні» звороти відбувалося без підготовки модулюючими акордами, яких сольмізаційна система не знала.

Вельми специфічною особливістю модальної тональності був принцип появи хроматично змінених півтонів за межами каденцій. Це відбувалось на основі взаємодії діатонічних систем, унаслідок мутації, тобто виходу за межі гексахорду, якщо амбітус наспіву був ширший за гексахорд. Вихід за межі гексахорду визначався правилами «*mi contra fa*» і «*fa super la*», що призводило до появи двох півтонів – тону з бемолем вище гексахорда і тону з дієзом нижче гексахорда. Хроматично змінені тони не мали змішуватися з діатонічними в одному голосі, оскільки це порушувало правило роздільного застосування твердого і м'якого гексахордів сольмізаційної системи. Два висотні варіанти одного тону розподілялись по різних мелодичних лініях, у різних октавах і голосах фактури, що було наслідком лінійного ведення голосів.

У партесних творах можна спостерігати всі зазначені особливості модального багатоголосся і модальної тональності, сформовані під впливом гексахордових структур середньовічної модально-ладової діатоніки, що зазнала лінійно-мелодичних, контрапунктичних та акордово-гармонічних проявів. Це лінійно-мелодичне розгортання голосів, запобігання тритонових співвідношень у мелодичній лінії та у вертикальних структурах, переважання тризвукових гармоній, кварто-квінтови та секундові послідовності тризвуків, принцип розсердженого хроматизму, коли хроматично змінений півтон не виникає в одному голосі з діатонічним тоном, правило каденції з виникненням модальних хроматизмів з метою загострення вводнотонових інтонацій на слабкому часі такту (такі хроматизми переважно є невиписаними), кадансування на різних тонах звукоряду, слабкість тонального центру та ін. На основі діатонічних ладів у багатоголосі партесних творів сформувалася і закріпилася дволадова мажорно-мінорна система, у якій мажор був представлений натуральним і міксолідійським варіантами, а мінор мав високий VI щабель, що відображалось у застосуванні ключових знаків. В окремих випадках лади підлягали транспозиції. Хоча їхні акордові структури були утворені на основі модальних принципів співвідношення консонуючих інтервалів, велика роль тоніки, поява модальних хроматизмів у каденціях і наявність доволі суттєвої кількості кварто-квінтових сполучень між тризвуковими акордами створювало відчуття функціонально-гармонічної тональності. Сприймаючи партесну музику, ми відчуваємо або надмірну простоту, або недосконалість акордових поєднань, причина чого криється в модальному трактуванні тональності, сформованій на основі середньовічних діатонічних ладів та їхніх гексахордових структур.

Розглянемо конкретні приклади, взявши за основу віднайдені чотириголосі концерти Миколи Дилецького, партитури яких були укладені на основі львівського партесного рукопису [Шуміліна, 2014; 2024] і зараз готуються до друку у видавництві Львівського католицького університету.

У партесному концерті **«Смерти празднуєм умерцвленіє»** можна виявити два тональні центри – F-dur та B-dur. Перший представлено на початку концерту, другий виникає під час перевикладення початкового матеріалу. Далі спостерігається домінування B-dur'у, аж до завершення в ньому усього концерту. При цьому біля ключа вказано лише один бемоль, що має бути ознакою тональності F-dur. Тож у ладовій структурі концерту спостерігаємо нестійкість тонального центру, що проявляється у співіснуванні двох тональностей мажорного нахилу, кожна з яких представлена рядом ознак.

Початкова побудова концерту розгортається в межах гексахорда, структура якого бере початок від тону «фа» (приклад 4). Вона складається з внутрішньоскладового розспіву (тт. 1–2), його продовження на основі танцювальної ритміки, яка виникає під час повторення слова «празднуєм» (т. 3), та кадансового звороту з типовим для партесів низхідним поступеним рухом до тоніки (т. 4). У цій структурі гексахорд представлений двічі – в першому і другому двотактах. Його звукоряд розгортається вниз від тону домінанти, із додаванням до нього секстового тону, до тоніки. Під час гармонізації мелодичної лінії утворюється кантова фактура, з характерним для модальної гармонії затриманням перед домінантовим тризвуком у каденції. Наступна побудова є транспонуванням початкового чотиритакту квартою вище (F-dur – B-dur), зі збереженням структури гексахорда.

Приклад 4.

М. Дилецький. Смерти празднуєм умерщвленіє¹, тт. 1–4.

У межах гексахорда з основним тоном «фа» розгортається тема початкової стретно-канонічної імітації концерту «**Всяк земнородный**» (т. 4, партія першого баса, приклад 5). У процесі імітаційних перетворень тема змінює своє висотне положення, унаслідок чого відбувається трансформація первісної інтервальної структури гексахорда.

Приклад 5.

М. Дилецький. Всяк земнородный², тт. 4–5.

У концерті «**Да радується Давид**» амбітус початкового наспіву є ширшим за гексахорд, унаслідок чого відбувається вихід за межі гексахорда за правилом «*ti contra fa*» (приклад 6). Початкова триголоса побудова є однотональною й утворюється унаслідок потактового імітаційного вступу голосів, з утворенням терцієвої вто-

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РНБ, ОСПК, Q.I.503.

² НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 665; РГБ, ф. 37, 383.

ри між першим і другим дискантами унаслідок точної імітації початкової ланки пропости у першій ріспості (тт.1–2).

Приклад 6.

М. Дилецький. Да радується Давид¹, тт. 1–5.

Інший принцип виходу за межі гексахорда можна спостерігати в концерті **«Іже образу Твоєму»**. Початкова тем а, доручена партії тенора, розгортається тонами гексахорду від звуку «ля», з поступовим охопленням усього діапазону у висхідному напрямку та опорними тонами на звуках «ля», «до» і «ре» (тт. 1-8). Далі відбувається перехід в інший гексахорд, що знаходиться квінтою нижче і починається від звуку «ре» (тт. 8–11). Це призводить до появи в темі модального хроматизму «сі-бемоль» за правилом *«fa super la»* (приклад 7). Такий самий модальний хроматизм виникає і в партії баса, в даному випадку – з метою запобігання тритону (т. 8) Аналізуючи цю побудову за правилами тональної гармонії, можна зробити висновок про перехід з тональності a-moll у тональність d-moll.

Приклад 7.

М. Дилецький. Іже образу Твоєму², тт. 1–12.

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860.

² НМЛ, Ркк. 1209; РНБ, Тит. 932–935.

Мелодична структура, що утворюється на початку концерту «**Богоотец убо Давид**», теж виходить за межі гексахорду, охоплюючи октаву (приклад 8). У такий спосіб відбувається формування модальної семиступенної діатоніки. Водночас у двоголосі виникає типовий для модальної гармонії принцип розосередженого хроматизму – поява хроматично зміненого півтону поряд із діатонічним тоном, із розведенням їх по різних голосах. У даному випадку це тони «мі» і «мі-бемоль», які виникають у голосах двоголосої імітації початкової тритактової побудови, витриманої в тональності F-dur. Два висотні варіанти одного тону розподілено по різних мелодичних лініях, у різних октавах і голосах фактури, що є наслідком модального мислення із роздільним застосуванням твердого і м'якого гексахордів сольмізаційної системи, а також лінійного ведення голосів.

Приклад 8.

М. Дилецький. Богоотец убо Давид¹, тт. 1–4.

The musical score is written for four voices: D1 (Soprano), D2 (Alto), B1 (Tenor), and B2 (Bass). It is in F major (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: 'Бо - го - о - тец у - бо Да - вид, Бо - го - о - тец у - бо Да - вид, Бо - го - о - тец у - бо Да - вид, Бо - го - о - тец у - бо'. The melody is characterized by a wide interval of an octave between the first and second notes of the first phrase, and a chromatic movement in the second phrase.

У початковій побудові концерту «**Вси языцы восплещайте**» гармонія виростає з лінійного голосоведення, що впливає на специфіку вертикальних співзвучь. Модальний принцип організації багатоголосся призводить до наявності затриманих тонів з виписаними або невиписаними лігами (останнє залежить від тексту, що розспівується), унаслідок чого в парах голосів виникають дисонанси, які підлягають подальшому розв'язанню. У третьому такті це кварта у верхній парі голосів, у четвертому – подвійне затримання септими і нони, що розв'язується низхідним рухом у найближчі тони (див. приклад 9). Наступна секвенція (тт. 5-8) теж має лінійну природу і походить від техніки канонічних секвенцій з октавним показником Іv. У цьому випадку матеріал ланки секвенції з квартовими та квінтовими різноспрямованими кроками, що зазвичай розподіляється між пропостою і ріпостою, знаходиться в партії першого дисканта, а в парі верхніх голосів замість обміну матеріалом відбувається терцієве дублювання, властиве фактурі кантової поліфонії.

У деяких концертах можна спостерігати формування ознак тонального принципу організації багатоголосся початкових побудов. Так, концерт «**Господь просвѣщеніє мое**» має початкову однотональну замкнену п'ятитактову побудову в тональності d-moll (ключових знаків немає). Вона містить тимчасовий перехід у паралельний мажор з поверненням у початкову тональність і кадансовим закріпленням у ній (див. приклад 10).

¹ НМЛ, Ркк. 1209; РНБ, Тит. 932–935.

Приклад 9.

М. Дилецький. Все язицы восплещайте¹, тт. 1–8.

Музична партитура для голосів (Д1, Д2, Б1, Б2) з українськими підписами. Партитура складається з двох систем. Перша система містить чотири стани: Д1 (Сопрано), Д2 (Альто), Б1 (Тенор) та Б2 (Бас). Підписи: «Все язицы, все язицы восплещайте рука-ми,». Друга система продовжує мелодію та підписи: «восплещайте рука-ми, восплещайте рука-ми, восплещайте рука-ми, ми, восплещайте, восплещайте рука-ми, восплещайте, восплещайте, восплещайте,». Нотация включає різні музичні символи, такі як ноты, паузи та динамічні позначення.

Приклад 10.

М. Дилецький. Господь просвѣщеніє моє², тт. 1–5.

Музична партитура для голосів (Д, А, Т, Б) з українськими підписами. Партитура складається з п'яти стани: Д (Сопрано), А (Альто), Т (Тенор) та Б (Бас). Підписи: «Гос - подь про-свѣ-ще-ні-є мо-є і спа-си-тель мой, ко-го у-бо-ю-ся, Гос-подь». Нотация включає різні музичні символи, такі як ноты, паузи та динамічні позначення.

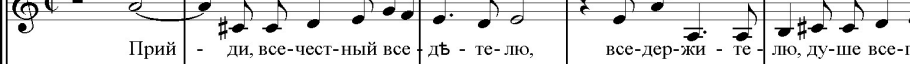
¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; ГПНТБ СО РАН, ОРКиР, Тих 503.

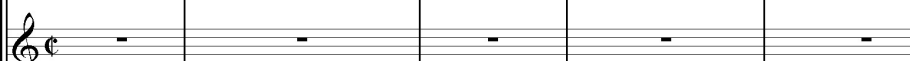
² НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 665, 860.

У концерті «**Прийди, всечестный вседѣтелю**», що має у своїй основі той самий мінорний лад, можна спостерігати початкову комбінацію співзвучь за принципом «гармонічна домінанта – тоніка» та подальшу появу у двоголоссі звороту «субдомінанта – гармонічна домінанта» (приклад 11).

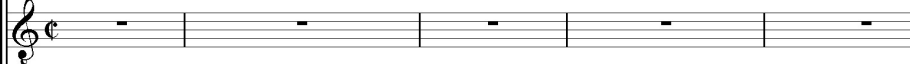
Приклад 11.

М. Дилецкий. Прийди, всечестный вседѣтелю¹, тт. 1–5.

A1  Прий - ди, все-чест-ный все дѣ - те-лю, все-дер-жи - те лю, ду-ше все-по-сѣ-

A2 

Т 

Б  Прий - ди, все - дѣ - те - лю, прий - ди, все - по-сѣ - ти-те -

У концерті «**Радуйся, живоносний Кресте**» початкова тема має мелодичну будову, що спирається на поступеневий рух у межах тонічної квінти, з початком від квінтового тону і чітким окресленням звуків тонічного тризвуку (приклад 12). При цьому початковий тональний центр із основним тоном «соль» є тимчасовим, оскільки далі відбувається перевикладення теми від інших тонів, що призводить до появи тональних центрів з основними тонами «до» і «фа», вся початкова побудова завершується каденцією в тональності C-dur (т. 7). Коливанні двох тональних центрів триває протягом усього концерту, при цьому домінуюче положення здобуває міксолідійський C-dur, однак завершується концерт в тоні «соль», повертаючи нас до початкового тонального центру.

Приклад 12.

М. Дилецький. Радуйся, живоносний Кресте², тт. 1–3.

Музыкальный фрагмент из «Славословия» (1987) для хора. Музыкальное оформление включает ноты и текст песни.

Музыкальный фрагмент из «Славословия» (1987) для хора. Музыкальное оформление включает ноты и текст песни.

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РНБ, ОСРК, Q.I.503; ГПНТБ СО РАН, ОРКиР, Тит. 503.

² НМЛ, Р_{КК}. 1209; РНБ, Т_{ИТ}. 932–935.

Початок концерту «**Всяк земнородный**» також відсилає нас до питання нестійкості тонального центру. Три короткі однотактові фрази, незважаючи на свою подібність, закріплюють три різні тональні центри – натуральні F-dur, C-dur і дорійський d-moll. Зміна тональних центрів відбувається раптово і без модулюючих акордів (приклад 13). Протягом концерту виникає ще один тональний центр – B-dur, в якому відбувається виклад матеріалу і кадансове закріплення. Завершується концерт в тоні F.

Приклад 13.

М. Дилецький. Всяк земнородный¹, тт. 1–3.

У перших тактах концерту «**От скорби призвах Господа**», який починається від тону «ля», але закріплює тональність d-moll, спостерігаємо виникнення модального хроматизму на VII шаблі, що дається в натуральному і гармонічному варіанті у різних голосах та різних октавах. Натуральний варіант виникає в басу під час ведення початкової теми, тоді як гармонічний варіант з'являється в партії тенора, яка рухається акордовими тонами. Між парами голосів утворюється подвійний канон без протискладу (приклад 14).

Приклад 14.

М. Дилецький. От скорби призвах Господа², тт. 1–4

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 665; РГБ, ф. 37, 383.

² НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РГБ, Кап. Q. 61, 62.

Яскравим зразком поєднання модальних і тональних принципів є концерт «Плачи душе», початкова побудова якого не зазнає коливань тональних центрів, оскільки починається і завершується в тональності с-moll і має ознаки замкненого дванадцятитактового періоду. Однак запис партій має не три бемолі, а лише один бемоль при ключі, який відмінюється у чотириголосих каденціях (приклад 15). Як і в попередньому прикладі, в початкових тактах утворюється подвійний канон (тт. 1–5), однак в даному випадку він має протисклад. Тож конструктивною основою початкової побудови і акордових структур, що утворюються у багатоголосі, стає лінійно-мелодична природа ведення голосів. Звідси походять модальні коливання хроматично змінених тонів, розведені по різних голосах і різних октавах.

Приклад 15.

М. Дилецький. Плачи душе¹, тт. 1–13.

Музичний запис для чотирьох голосів (А, Т, Б1, Б2) у стилі подвійного канона. Ліричні тексти українською мовою розташовані під нотами. Значок 8 вказує на початок другого періоду запису.

В усіх аналізованих концертах, крім вказаних ознак, можна спостерігати перевагу консонуючих тризвукових співзвучь та запобігання дисонансів (за винятком каденцій).

Висновки та перспективи дослідження. Ознайомлення з основними положеннями середньовічної модальної теорії дозволило виявити їхній безпосередній прояв у багатоголосі українських партесів, що позначилося специфіці та головних ознаках партесного багатоголосся, серед яких слід вказати на модально-ладову діа-

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РНБ, ОСРК, Q.I.503; ГПНТБ СО РАН, ОРКиР, Тих 503.

тоніку із домінуванням гексахордових структур та консонансів, особливості поєднання тризвуків і побудови каденцій, введення модальних хроматизмів, нестійкість тонального центру, не зовсім нормативну кількість ключових знаків та ін. Усі ці риси яскраво проявилися у віднайденних чотириголосих концертах Миколи Дилецького. Перспективи дослідження полягають у вивченні проявів середньовічної теорії модальності у творах інших композиторів партесної доби, що представляють різні етапи й різні регіональні осередки. Окремого дослідження з позицій модальної теорії заслуговує принцип невиписаного хроматизму, широко представлений в партесних рукописах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.
2. Дилецький М. Граматика музикальна (1723). Фотокопія рукопису і транскрипція / Підготовлено до видання О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 1970. 109 с.
3. История гармонических стилей зарубежной музыки доклассического периода / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 92. 160 с.
4. Шуміліна О. Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. *Українська музика*. 2014. Число 2 (12). С. 32–45.
5. Шуміліна О. Львівський партесний рукопис: питання авторської атрибуції анонімних творів. *Українська музика*. 2024. Вип. 3-4 (50-51). С. 148–155.
6. Шуміліна О. Українське партесне багатоголосся як перехід від модальної до функціональної гармонії. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 3. С. 23–33.
7. Zarlino G. Le Istituzioni harmoniche. Venice, 1558. Reprint in *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, II/1. New York : Broude Brothers, 1965. 370 p.

REFERENCES

1. Herasymova-Persyds'ka, N. O. (1978). *Khorovyy kontsert na Ukrayini XVII–XVIII st.* [Choral Concert in Ukraine of the 17th–18th Centuries]. Kyiv : Musical Ukraine. 181 p. [in Ukrainian].
2. Dylets'kyy, M. (1970). *Hramatyka muzykal'na (1723)* [Musical Grammar (1723)]. Kyiv : Musical Ukraine. 109 p. [in Ukrainian].
3. Gulyanitskaya, N. S., ed. (1987). *Istoriya garmonicheskikh stiley zarubezhnoy muzyki doklassicheskogo perioda* [History of harmonic styles of foreign music of the pre-classical period]. Moscow: Gnessin State Musical Pedagogical Institute. Vol. 92. 160 p. [in Russian].
4. Shumilina, O. (2014). *L'vivs'kyy partesnyy rukopys i tayemnytsi tvorchosti Mykoly Dylets'koho* [The Lviv Partes Manuscript and the Secrets of Mykola Dyletsky's Creativity]. In: *Ukrayins'ka muzyka* [Ukrainian music]. Vol. 2 (12), pp. 32–45 [in Ukrainian].
5. Shumilina, O. (2024). *L'vivs'kyy partesnyy rukopys: pytannya avtors'koyi atrybutsiyi anonimnykh tvoriv* [Lviv Partes Manuscript: the Question of Authorship of Anonymous Works]. In: *Ukrayins'ka muzyka* [Ukrainian music]. Vol. 3-4 (50-51), pp. 148–155 [in Ukrainian].
6. Shumilina, O. (2000). *Ukrayins'ke partesne bahatoholossya yak perekhid vid modal'noyi do funktsional'noyi harmoniyi* [Ukrainian partesne polyphony as a transition from modal to functional harmony]. In: *Kyyivs'ke muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology]. Vol. 3, pp. 23–33 [in Ukrainian].

7. Zarlino, G. (1965). *Le Istituzioni harmoniche* (1558) [The Harmonic Institutions (1558)]. Reprint in *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, II/1. New York : Broude Brothers, 370rp. [in Italian].

OLHA SHUMILINA

Shumilina, Olha — doctor of art history (Dr. Hab.), professor, professor from the Department of Music Theory Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

shumili2016@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342797

POLYPHONY OF UKRAINIAN BAROQUE PARTES IN THE LIGHT OF THE MEDIEVAL THEORY OF MODALITY

Relevance of the study. The traditions of Ukrainian partes singing, which developed in the East Slavic territories during the 17th and first half of the 18th centuries, have been studied widely and in various ways, however, some issues still remain unresolved. One of them is the influence of the medieval theory of modality on the pitch organization of polyphony in partes singing.

Main objective(s) of the study. The purpose of the article is to review the main provisions of the medieval theory of modality in its projection on the polyphony of Ukrainian partes singing.

The scientific novelty consists in identifying manifestations of medieval modal theory in the polyphony of Ukrainian partes, which affected the specificity and main features of partes art.

Methodology. The methodological basis is made up of general scientific methods: study and generalization, abstraction and formalization, systematic analysis and synthesis.

Results / findings and conclusions The main provisions of the medieval theory of modality, which became the basis of polyphony in church music of the Middle Ages, the Renaissance, and partly the Baroque, are studied. The main features of this system, which were described in the works of famous European theorists (Guido d'Arezzo, H. Glarean, G. Zarlino, etc.), are indicated. The influence of the main provisions of the medieval theory of modality on Ukrainian partes polyphony, which represents the Baroque era, is revealed.

In the process of analyzing the main provisions of the medieval theory of modality in their projection onto the features of Ukrainian baroque partes, the main attention was paid to the system of hexachords, on the basis of which polyphony was formed with the dominance of interval and triadic consonances, modal tonality, formed on the basis of natural-mode mesatonic in its projection onto the polyphonic vertical, specific types of cadences that arose under the influence of the time organization of musical compositions of vocal polyphony of a strict style and had modal chromaticisms and dissonant consonances, the issue of the weakness of the tonal center and functional connections between triads, etc.

The material for the study was the discovered four-part concertos by Mykola Dyletsky.

Keywords: medieval theory of modality, hexachord, modal chromaticism, modal-mode diatonic, Ukrainian baroque partes, partes concertos by Mykola Dyletsky.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2025
Отримано після доопрацювання 02.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025