

# Партесна музика — унікальний бароковий спадок

НАТАЛІЯ КЛЮЧИНСЬКА

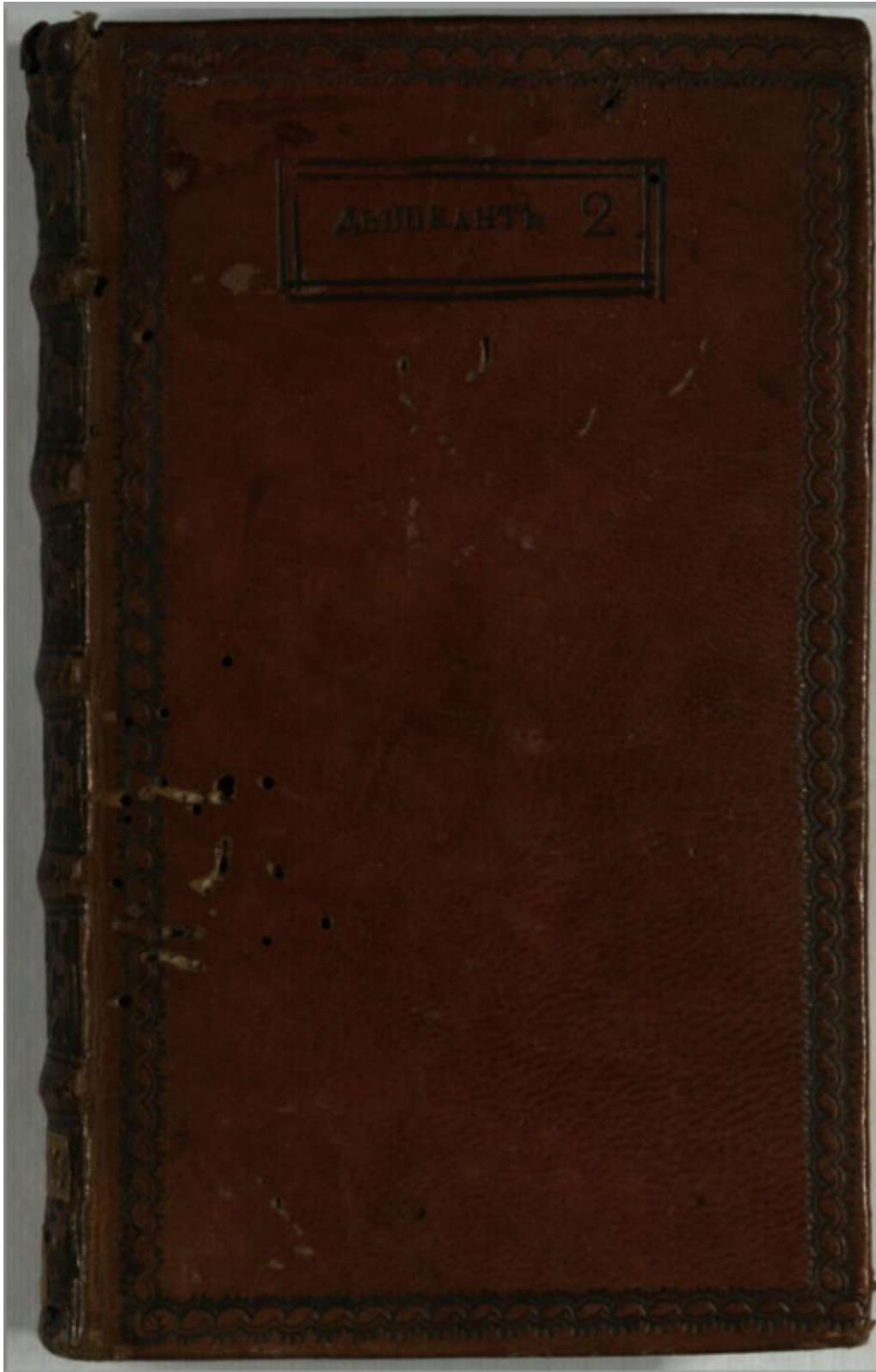
27 СЕРПНЯ 2025

«Чому партесна? Бо розкладена на партії, де кожен голос записано в окремій книзі», — так зазвичай починають розповідь про партесну музику. То й мені хотілося б розпочати саме з книжок.



Співачи на іконі Воздвиження Чесного Хреста, кінець XVII століття

Уявіть товсту, проте невеликого формату книжечку з твердою палітуркою, часто шкіряною (старі палітурки зазвичай такі). На самому початку — позначка «Бас 1» чи «Дискант 2». Це означає, що всі ноти, тут записані, призначені лише для одного голосу хору.





## Книга рукописів партесних творів з бібліотеки Матице Сербське. Дискант 2

У XVII–XVIII століттях, коли в Україні побував партесний спів, хори склалися з чоловічих і хлопчачих голосів; чоловічі партії називали тенорами й басами, а дитячі — дискантами й альтами. Зі спогадів сучасників знаємо, що високі голоси дискантів були у великій пошані, їх навіть порівнювали з ангельськими хорами. Музикант, композитор і теоретик партесного співу Микола Дилецький настановляв, що на уроках музики потрібно витягувати голосочки дискантів якнайвище. Майстерний спів цінували настільки, що в архівних записах братств навіть трапляються історії про викрадення дітей-співаків із однієї конфесії до іншої — адже діти зазвичай жили і навчалися на утриманні церковної чи монастирської громади. Про хористів піклувалися: скажімо, збереглася інструкція для вчителя львівської братської школи Федора Рузкевича, у якій йому наказують особливо дбати про спів, «щоб був ретельний бас із

гарним рівним голосом, дисканти із найдзвінкішими голосами, так і альт, і тенор, а дискантам особливо достачати все конче потрібне, щоб через нестатки хто з них, бува, не пішов».

Та повернімося до книжечки партесів. Кожен твір — а це зазвичай або частина Літургії, або ж окремі стихири чи ірмоси великих свят, часто також тропарі й кондаки<sup>1</sup> — мав заголовок, вималюваний червоним чорнилом; червоною була і перша літера твору. Ноти й решту богослужбових текстів писали чорним чорнилом, використовуючи церковнослов'янський скоропис. Утім, іноді трапляються несподіванки, і в партесній книзі замість зазначеної басової партії ви знаходите альтову чи дискантову. Розпізнати голос, для якого написаний окремий твір, можна за ключем (спеціальним знаком) на початку нотних ліній — для кожної партії він окремий (теноровий, басовий, альтовий) і розташований на іншій лінійці нотного стану. Чому трапляються такі невідповідності? Найімовірніше, задля економії паперу та чорнила, а також через гнучкість складу співаків у різних партесних композиціях, про що розповім трохи згодом.

Поки наприкінці XVI століття в літургійній практиці української Православної Церкви не з'явилося багатоголосся, церковні піснеспіви записували спеціальними знаками (невмами, крюками, так званим кондакарним чи кулизмяним письмом). Така нотація передавала лише умовну звуковисотність мелодії та дуже приблизний ритмічний малюнок. Проте в багатоголоссі (партесному співі) надзвичайно важливо, щоб усі голоси хору вступали у відповідному для них місці, разом чи по чергово, не затягували мелодичні лінії надто довго, щоб не перечити один одному, а звучали у злагодженій гармонії тембрових співзвуч. Тому з поширенням партесного співу була запроваджена нова нотація, яка передбачала точні тривалості й визначену висоту музичних звуків. Згодом дослідники назвали її київською квадратною нотою (щоб відрізнити від тогочасної європейської круглої).



## Сторінка з факсиміле Лаврівського невменного Ірмологіону. Зразок кондакарного письма

Богослужіння української Православної Церкви ще з доби середньовіччя супроводжувалися одноголосним співом — так званою сакральною монодією. Частково перейнятий від болгар і греків, цей спів був перекладений церковнослов'янською мовою й адаптований до інтонаційних і релігійних звичаїв Русі. Спочатку його передавали усно, на слух, а згодом стали записувати вже згаданим кондакарним письмом. І аж на період бароко припадає його фіксація точним нотним записом у спеціальних книгах — Ірмологіонах.

Багатоголосся входило в давню співочу практику поступово й органічно. Під час богослужіння одні молитви співали монодійними розспівами, а інші виконували багатоголосно, навіть

багатохорно. Українські церковні співці й міське населення барокової доби територіально перебували мовби на перехресті різноманітних музичних традицій: між музикою королівського двору й вокально-інструментальними концертами католицьких храмів, протестантськими багатоголосими піснями й хоралами (на наших теренах були згромадження лютеран, кальвіністів та антитринітаріїв), а також ісонним<sup>2</sup> співом, який культивували локальні грецькі громади. Тому в інтонаціях і ритмах партесного співу можна впізнати процеси розвитку хорової музики, притаманні бароковій Європі загалом, зокрема афекти<sup>3</sup>, гру з простором та особливу музичну риторичку.

Партесні твори фіксували й переписували самі автори, співаки, регенти, а часом і писарі, копіювальники нот. Вражає економність запису та естетична оригінальність рукописів. Наприклад, якщо в музичному творі кілька разів повторюється слово чи фраза, то в лінійці тексту воно зазначене лише раз, а далі — тільки перший склад кожного повтору. Усі пропущені склади виконавці доповнювали самостійно вже в процесі співу. Кінець кожної партесної композиції також виразно позначали, довершуючи візуальний образ твору і відділяючи його від наступного.



Розгортка партесної книги з бібліотеки м. Нови Сад (Сербія). На правій сторінці завершення одного партесного твору й початок наступного

Партесне багатоголосся побувало в різноманітних тембрових<sup>4</sup> поєднаннях. Існують три-, чотири-, п'яти-, шести-, восьми- і дванадцятиголосі партесні композиції. Поєднання вокальних партій у цих типах багатоголосся теж різнилося: наприклад, у п'ятиголоссі могло бути чи три дисканти і два басы, чи два альти, один тенор і два басы; у дванадцятиголоссі — по три партії кожного голосу або ж по чотири партії трьох нижніх голосів хору. Таке багатство поєднань дитячих і чоловічих тембрів зумовлене двома причинами. Перша й доволі прагматична — фактичний склад співаків, що були при монастирі чи соборі, а також наявність школи, учні якої поповнювали ряди дитячих хорових голосів. Друга, звісно, полягає в музичній естетиці. Бароко — це епоха контрастів, тому в партесних творах часто поєднуються найвищі партії з найнижчими чи зіставляються епізоди, співані усім хором і лише двома чи трьома партіями

(один із способів звуження та розширення звукового простору).

Окрім ефектних тембрових і регістрових<sup>5</sup> поєднань, використання високих та низьких голосів також відображало образи й сюжетну лінію богослужбового тексту. Наприклад, слова про небо, різноманітні чесноти чи хори ангелів найчастіше звучали в партіях дискантів, а про гріхопадіння, напасті та випробування, що супроводжують людину в земному житті, заспівували низькі голоси. Подібно зображали і яскраві емоційні дієслова: «бігти», «падати», «вмирати», «воскресати», — на них мелодія відповідно злітала догори чи спадала донизу. Радісні почуття та швидкий рух передавали короткими тривалостями, що створювали невпинну пульсацію, а смуток, горе та страждання — довгими звуками, уповільненим рухом або навіть паузами.

Співзвуччя партесного багатоголосся — це своєрідний звуковий калейдоскоп. Щоб зрозуміти, якими незвичними та сміливими були гармонічні ходи, уявімо собі, що розв'язуємо математичне рівняння із завданням у дужках. Для того, щоб здобути правильну відповідь, мусимо дотримуватись алгоритму, адже, якщо порушити послідовність розв'язання, отримаємо зовсім неочікуваний результат. За такими ж строгими канонами функціонує гармонія<sup>6</sup> в класичній музиці від XVIII століття й досі: певний акорд може бути використаний лише після іншого й перед наступним. Проте в музиці бароко гармонія ще не підпорядковувалася конкретним законам, композитори застосовували її колористично, чергуючи акорди, ніби світлотіні, відповідно до емоцій тексту. Несподіване поєднання звукових барв мало вражати, захоплювати й дивувати — зрештою, як і все мистецтво бароко.

І дивували партесним співом поважних гостей, маґнатів, придворних і церковних ієрархів. Багатоголоссям вітали ректора й професорів Могиллянської академії на філософських диспутах та іспитах студентів (перериваючи надто вже гарячі дебати). Та здебільшого партесна музика звучала у великих архієрейських соборах і в храмах, підпорядкованих монастирям чи під опікою братств. Адже утримання дорослих співаків та навчання малих потребувало постійного фінансування. Згадки про партесний спів упродовж XVII–XVIII століть вказують на чимало потужних церковно-музичних центрів: Львів, Луцьк, Острог, Унів, Почаїв, Перемишль і довколишні села, а також Люблін, Вільнюс, Київ, Чернігів, Переяслав і Харків. Віднайдені на території Вільнюса партесні композиції з партіями для музичних інструментів (зокрема органа) свідчать про те, що партесну музику адаптували й унійні громади, які розвивалися у середовищі католицької вокально-інструментальної музики.

Тут доречно згадати про ті бібліотеки й архіви, де нині містяться музичні пам'ятки українського бароко. Велика колекція партесних нот із Софійського собору та Києво-Печерської Лаври тепер зберігається у відділі рукописів Національної бібліотеки імені Володимира Вернадського в Києві; книги партесів є й у Національному музеї імені митрополита Андрея

Шептицького у Львові. Дві книжечки має Національна бібліотека Франції. Бібліотека Матице Сербське міста Новий Сад (Сербія) містить тринадцять рукописів, серед яких — два повні комплекти партій п'яти- і шеститиголосих творів. Бібліотека Вільнюса може похвалитися зареєстрованими під назвою «кантики» партесними збірками, що надійшли туди з колекції Супрасльського василіанського монастиря. Утім, чимала частина партесного спадку досі зберігається в архівах Москви та Санкт-Петербурга.

Як і всі безцінні шедеври, партеси також потребують своїх «археологів», які їх знайшли б, оцінили, з'єднали, розшифрували й адаптували для сучасних виконавців. Зусиллями відданих ентузіастів і справді видатних фахівців партесна музика пережила відродження з попелу (тобто з пилу архівних полиць) наприкінці ХХ століття. Перші редакції партесів опублікувала Ніна Герасимова-Персидська, віддана дослідниця цієї музики. Приблизно в той самий час за багато кілометрів, у Нідерландах, над дослідженням і розшифруванням партесного спадку, який перебуває поза межами України, працював непересічний диригент і музикознавець Мирослав Антонович. Продовжили справу відновлення партесної музики учні Ніни Герасимової-Персидської: Євгенія Ігнатенко та Іван Кузьмінський, який загинув, захищаючи Батьківщину в російсько-українській війні. Велику частину авторських<sup>7</sup> партесів опублікувала Ольга Шуміліна.

Не меншу ревність виявляють митці та музиканти, чиїми зусиллями партесна творчість наново зазвучала для сучасних слухачів. Натхненниками виконавського флангу відродження партесів стали Роман Стельмашук і Людмила Капустіна разом зі львівським вокальним ансамблем «А Cappella Leopoldis», Анна Гадецька та Наталя Хмілевська з київським ансамблем «Partes» і неймовірними проектами «Musica sacra Ukraina» і «Дилецький: must hear», Катерина Токало з камерним хором «Credo» і незвичним прочитанням партесів у форматі відео-кліпів, а також концертна програма «Партеси» Львівського муніципального хору «Гомін» під керівництвом Вадима Яценка, доступна тепер й у записі «Радіо Культура».

Що ж приваблює стількох митців у партесній творчості, на перший погляд такій старій, давно не популярній і консервативній (адже сформованій у лоні церкви)? Мабуть, те, що кожна нота, кожен звук укладені так, щоб незабутньо відтворювати буквальні й очевидні сенси сакрального тексту — а водночас, приховані й алегоричні символи вічних цінностей та краси. Тож умощуйтеся зручніше, обирайте улюбленого виконавця і вслухайтеся в надзвичайно різноманітне, віртуозне, унікальне партесне багатоголосся.

**Warning:** count(): Parameter must be an array or an object that implements Countable in </home/kairosbo/verbum.com.ua/www/wp-includes/post-template.php> on line **284**

## Примітки

1. Стихири, ірмоси, тропарі та кондаки — церковні богослужбові піснеспіви на честь великих свят літургійного року чи окремих святих, є частинами різних богослужінь добового кола, тобто утрени, Літургії, часів та вечірні.
2. Ісон — довгий витриманий звук, на тлі якого розспівували основну мелодію.
3. Афекти — різноманітні градації емоцій в музиці епохи бароко, які спеціально відображали композитори, щоб спонукати такі ж переживання у слухачів.
4. Тембр — барва голосу співаків, його густина, сила й дзвінкість. У кожної людини тембр голосу унікальний.
5. Регістр — висота звучання голосу відповідно до його природних можливостей; виділяють низький, середній та високий реєстри.
6. Гармонія — співзвуччя, що виникають внаслідок одночасного звучання кількох музичних звуків.
7. Авторські — це ті, в яких зазначено композитора, адже значна частина партесного спадку анонімна.