

№ 134: ПІСНІ ДЛЯ МАРІЇ

# «Скорблящих радосте...»: образ Богородиці у партесній спадщині

НАТАЛІЯ КЛЮЧИНСЬКА

26 ТРАВНЯ 2026

Православна гимнографія повна розмаїтих текстів на пошану Богородиці: тропарів, кондаків, задостойників, стихир. На Її честь співали молебні, акафісти, літанії. Ці ж тексти ставали джерелом натхнення для творців партесної музики.



Мініатюра з рукопису кінця XV століття

Партесний спів — практика літургійного багатоголосся, що розквітла в середовищі української православної церкви у XVII столітті. Це традиція пишного, сповненого контрастів хорового співу, який прикрашав богослужіння, особливо в дні свят і місцевих урочистостей. Партесні збірки (книжки, де записували окремі партії хорових творів) змістом часто повторювали річний літургійний цикл: бачимо в них піснеспіви на Різдво, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зіслання Святого Духа, на Успіння й Різдво Богородиці, а також та на честь окремих святих.

У відомих колекціях партесних творів (Львівській, Сербській, Паризькій, Віленській, Київській) частка Богородичних партесів відносно невелика. Проте образ Марії та звернення до Неї з'являються і в інших молитовних текстах. Богородичним наславником закінчуються усі стихирі на вечірній, кожна утрєня містить Марійну пісню канону, присвячені Діві рядки зустрічаємо в інших тематично композиціях – страсних, різдвяних і прохально-покаянних. Благаннями й прославою Богородиці сповнені піснеспіви молебню й акафісту.

Щоб зрозуміти оригінальність партесних творів, варто спочатку поглянути на музику епохи

бароко загалом.

На початку XVII століття провідні італійські музиканти вважали ідеалом творчості музику античної Греції. Тоді ще ніхто не уявляв, як насправді вона звучала, а сам ідеал виник з текстів — писемних згадок про те, як мелодії впливали на слухачів. За описами Платона, музика, виконана в різних ладах, могла заспокоїти розгніваного воїна та пробудити до бою боягуза, лікувати душевні недуги та звертати думки до високих ідей. Цю здатність музики митці епохи бароко поставили в центр своєї творчості. Кожен акорд, кожен віртуозний пасаж, пауза чи зворот мали єдину мету — викликати бажані афекти (почуття, пристрасті). Музиканти очікували, що під час звучання твору публіка радітиме, аплодуватиме, обурюватиметься, зітхатиме чи плакатиме — залежно від того, який задум утілює композиція.

А для такого впливу потрібно було знайти відповідні музичні засоби. Тож музиканти звернулися до мистецтва, яке вже сформувало арсенал засобів впливу на почуття людей і століттями його вдосконалювало, — риторики. Опанувавши майстерність публічного мовлення, можна переконувати, мотивувати, хвилювати. У період бароко музику трактували як особливу мову, яка теж будується з речень і фраз, може імітувати діалоги й дискусії, дивувати чи жахати несподіваними змінами у плінні музичної тканини, наслідувати інтонації людського голосу, що передають запитання, ствердження, вигуки чи зітхання. Вона має власні способи урізноманітнення «мовлення» через мелодичні орнаменти, а ритмікою віддзеркалює замилування, боротьбу, поспіх або ж незворушний спокій. Акумулювавши барокову стихію символізму й риторики, творці партесів зашифрували богословські образи, приховані символи, алюзії та алегорії у прекрасному професійному мистецтві співу а cappella.

Щоб вирізнити серед усієї багатой партесної спадщини твори на честь Богоматері, варто насамперед шукати ці приховані сенси.

*Радуйся вічна, нескінченна радосте наша,  
Пресвятая Діво,  
до Тебе я знову звертаюся.  
Ти — початок, середина і кінець нашого торжества.  
(Святий Методій Патарський)*

Поширеним музично-риторичним засобом була символіка чисел. Ще в античності числа мали особливе значення для музики, адже усі музичні звуки й інтервали вимірювали числовими

співвідношеннями. Одиниця позначала унісон, відношення 2:1 відповідало октаві, 3:2 — квінті, 5:4 — великій терції тощо. Найбільш досконалими й «правильними» вважали ті музичні співзвуччя, числове співвідношення яких утворювало натуральні числа, або ж пропорції, близькі до одиниці. Таке трактування музичних інтервалів було пов'язане не лише з їх математичним обрахунком, а й через системи музичного строю, що побутували в середньовіччі, ренесансі та бароко. У давніх строях півтони (інтервали, що бачимо на клавіатурі фортепіано між чорними та білими клавішами) не були однаковими, тож і поєднання різних їх комбінацій утворювало незвичне для нас сьогодні звучання. Піфагорійський стрій вибудовувався навколо чистих квінт, тому найприємнішими для вуха були інтервали унісону, октави, квінти та кварта. У пізньому ренесансі та бароко побутував середньотоновий стрій, де найкращим консонансом була терція.

Поступово символіка чисел доповнилася біблійними образами: одиниця стала символом Бога Творця; двійка — двох іпостасей Божого Сина: божественної та людської; а трійка позначала Пресвяту Трійцю та Воскресіння (яке відбулося по трьох днях перебування у гробі). Античне значення числа три стосувалося його цілісності й етапності, воно відображало початок, середину й кінець певного явища. Як і в цитаті Методія Патарського, Божа Мати позначає початок, середину й кінець історії спасіння людства, адже супроводжувала земний шлях Христа від зачаття до вознесіння. Тому число три також було пов'язане з образом Богородиці.

У музичній композиції ця трійка могла бути захована по-різному:

- у виконанні тексту про Богородицю або про періоди життя Ісуса (воплочення, Різдво, страждання й Воскресіння) трьома партіями хору, коли решту тексту співали чотири й більше голосів;
- у розмірі твору, який визначає основну пульсацію й темпоритм розвитку музичної тканини і зазвичай позначається дробами. Для посилення певних образів тексту окремі епізоди твору компонували у тридольних розмірах (3/1, 3/2 та 3/4), де основна пульсація групується по три звуки. Тридольність у сфері образності партесів символізувала радість, піднесення, чистоту й досконалість;
- у тризвукові — акорді, назва якого відображає його будову із трьох звуків. Тризвук, а особливо мажорний, в основі якого лежала велика терція (ідеальний консонанс у середньотоновому строї), теж вважали акордом досконалим; відповідно, поєднанням мажорних тризвуків у музиці позначали святість, триумф і хвалу.

Якщо тризвуки й тридольний розмір поєднувалися, вони символізували божественну досконалість, піднесену радість, вічне життя і рай. Чистота, досконалість та радість — це якраз ті риси, що характеризують у літургійних текстах Богородицю.

У партесних концертах на пошану Марії авторства Миколи Дилецького тридольний метр супроводжував текст: «Премилостивая Дѣво Маріє, сердце даждь смиренно, тілу вздержаніє, отжени враги, прийми под кров Твой милости або Яко да сохраниши мя и покриєши во вѣки вѣков. Аминь»<sup>1</sup> — слова про досконалість чеснот Богородиці.

Як в одноголосному монодійному співі, так і в багатоголосій партесній традиції особливою ознакою літургійної пісенної творчості на честь Богоматері були так звані хайретизми. Термін походить від грецького слова χαίρε («радуйся») та часто з'являється в різноманітних літургійних текстах на похвалу Марії. Одним із найдавніших жанрів, який повністю побудований на хайретизмах, є акафіст до Богородиці.

У партесних композиціях хайретизми зазвичай відображені співом шістнадцятими нотами (тобто доволі короткими тривалостями, об'єднаними в невеличкі групи) — це мовби музичні оздоби, філігранні витки мелодії. В одному з покайних концертів «Откуда начну плакати» мелодичні хайретизми супроводжують слова: «Радуйся, радуйся преобрадованная чистая Дѣво». Ці мелодичні поспівки залишаються символом хвали й привітання навіть коли розспівуються з іншим текстом, зокрема: «О Пресвятая», «Тебѣ бо имам упование», «Царице моя».

Музичне представлення образу Божої Матері зустрічаємо і в інших сюжетах партесних творів. Шестиголосий концерт анонімого автора «Увы мнѣ, свѣте миру» описує, як Марія споглядає страждання Христа, а коли в тексті згадується Богородиця, музичний розвиток переходить з дводольного на тридольний розмір: «[2/2] Увы мнѣ, свѣте миру, увы мнѣ, свѣте мой, Исусе возжеленный / [3/4] Вопияше дѣвая со плачем воздыхаючи».

Унікальним зразком Богородичного партесного спадку є «Літанія» Томи Шеверовського. Фома, Тома або Томаш Шеверовський, як і Микола Дилецький, навчався у віленській єзуїтській академії, а згодом працював там регентом капели уніатського митрополита Кипріяна Жоховського. Його твір вирізняється серед інших партесних, бо написаний на текст літургійної молитви, традиційної для католицької церкви, — Лоретанської літанії (з гр. λιτανεία – благання, прохання) до Діви Марії.

Наприкінці XIII століття, рятуючи дім Богородиці в Назареті від мусульман, одна італійська сім'я перевезла його до невеличкого містечка в Італії – Лорето. Фігурка Марії з Ісусом, поставлена у цій святині, отримала назву Лоретанської Богородиці.

*Мати Исуса Христа,  
Мати обрадованная,  
Мати пречистая,  
Мати прекрасная,  
моли Бога о нас.*

Лоретанська літанія складається з різноманітних звертань-епітетів до Богородиці. Перші збережені зразки датують XVI століттям, але відтоді молитву постійно доповнювали. Музику літанії Тома Шеверовський вибудовує на основі антифонного звучання (тобто заспіву в одних голосах хору й відповідей в інших). Основні звернення ведуть нижні голоси — альти з басами, а сопрано доспівують постійне благання «моли Бога о нас». У мелодичних розспівах також присутні хайретизми на словах «мати», «цвѣте духовний», «столпе Давыдов», «храме золотый», «утишение озлобленным», які наповнюють молитву радістю й піднесеністю.

Характерним трактуванням Богородиці й оспівування її в православній літургійній практиці є звернення до Марії як до захисниці людей, тієї, що безперестанно молиться за нас до Бога. У праці святого Йоана Дамаскина (одного з авторів текстів канонів) Марію зображено як драбину, що з'єднує небо й землю; по цій драбині піднімаються ангели, що «з нею разом безперестанно допомагають людям і, сходячи, підносять до Бога молитви молільників, а спускаючись, приносять від Бога людям поміч і дарування». У багатьох піснеспівах Марію представлено як посередницю між Богом і людьми, тому часто твори, що оспівують кінець людського життя, звіт перед Богом, останній суд, завершуються благанням до Богородиці. Фінальний тридольний епізод дванадцятиголосого концерту «Оле, оле, окаянная душе», який супроводжує текст «Припади к Дѣвѣ и зови непрестанно подати тебѣ богато грѣхов прощенье», протиставляє Богородицю душі, що стоїть перед Суддею, а водночас змальовує її як останню надію і заступницю.

Музика бароко надавала особливого значення слову, адже саме на мову взувалися її творці. Почути, як дбайливо вписані тексти в партесні мелодії, можна й сьогодні: скажімо, концерти Миколи Дилецького «Сладчайшая Діво Маріє» та «Царице моя преблагая» існують у виконанні ансамблю «Partes», а «Літанія» Томи Шеверовського — у записі ансамблю «A Cappella Leopolis». Спробуйте послухати партесні твори так, щоб знайти власні асоціації, відчуття та розуміння співаного тексту. Бо ж сприйняття слухачів, у кожного своє, унікальне й неповторне, і було остаточною метою створення такої багатой барокової музичної скарбниці.

**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. Фрагменти тексту концертів «Сладчайшая Дѣво Маріє» та «Царице моя преблагая».