

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

**ШУМЦІЛНА Ольга Анатоліївна**

УДК 785.6 (477) + 786.2 (477)

**ПЕРЕХІДНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПАРТЕСНІЙ  
МУЗИЦІ СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ**  
(за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток)

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2004



Дисертацією є рукопис.

Робота була виконана на кафедрі історії української музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України.

**Науковий керівник:** **КОРНІЙ Лідія Пилипівна**,  
доктор мистецтвознавства, професор  
кафедри історії української музики  
Національної музичної академії України  
ім. П.І.Чайковського Міністерства  
культури і мистецтв України

**Офіційні опоненти:** **ЯСИНОВСЬКИЙ Юрій Павлович**,  
доктор мистецтвознавства, професор  
кафедри музичної україністики  
Львівської державної музичної академії  
ім. М.В.Лисенка Міністерства  
культури і мистецтв України

**МАРТИНЮК Тетяна Володимирівна**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри методики музичного виховання  
Мелітопольського державного педагогічного  
університету Міністерства освіти і науки України

**Провідна установа:** Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України,  
відділ музикознавства

Захист відбудеться "25" лютого 2004 року о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д. 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, за адресою: 01001 м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано "19" січня 2004 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М.Коханик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Українська партесна творчість XVII – першої половини XVIII століття є однією з найбільш яскравих сторінок в історії старовинного вітчизняного музичного мистецтва. “Партесний” етап розвитку української музики став перехідною ланкою, що зв'язала Середньовіччя і Новий Час. Глибокому дослідженню української партесної спадщини сприяло активне вивчення рукописних джерел, що залишилися від тієї давньої доби, а також музично-стильовий аналіз творів, зафіксованих на сторінках партесних рукописів. Практично всі партесні твори XVII – першої половини XVIII століття були відкриті вже у XX столітті.

Найбільший внесок у вивчення української партесної музики зробили М. Антонович та Н. О. Герасимова-Персидська, які вперше в українському музикознавстві написали ґрунтовні праці, опублікували партесні твори.

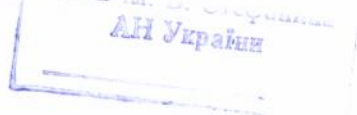
**Актуальність теми** дисертаційного дослідження обумовлена тим, що далеко не всі пам'ятки давньої української музики віднайдені й досконало описані, є ще багато значних творів, що потребують розшифрування, вивчення, введення в науковий обіг, навчальний процес і виконавську практику.

Актуальним є дослідження партесної музики пізнього періоду, зокрема, середини XVIII століття (50–60 рр.). Хоч окремі спостереження про партесну музику пізнього періоду знаходимо в працях Н. О. Герасимової-Персидської, але ця музика потребувала ще спеціального вивчення. Висловлювалася думка, що партесний спів проіснував у церковно-співацькій практиці до кінця XVIII століття, проте жанр партесного концерту на пізньому етапі не зазнав суттєвих змін (“застигає в формах, вироблених раніше”<sup>1</sup>). Адекватній оцінці партесної творчості середини XVIII століття завадив передусім брак рукописних джерел. Віднайдені нові джерельні матеріали показали, що в партесних творах середини XVIII століття продовжуються еволюційні тенденції й зароджуються виразні ознаки нового стилю хорового концерту другої половини XVIII століття.

Вибір даної теми обумовлений необхідністю віднайдення і вивчення всього масиву збережених партесних творів і назрілою необхідністю відтворення реальних музично-стильових процесів, що відбувалися в українському церковно-співацькому мистецтві середини XVIII століття.

**Мета і завдання дослідження** ґрунтуються навколо центральної проблеми дисертації – виявлення рукописних джерел з найпізнішими зразками партесної творчості, їх археографічний опис, розшифрування партесних творів та дослідження перехідних процесів у їх музичній стилістиці. Твори цього етапу розглядаються як особливі пам'ятки партесної доби, що були сполучною ланкою між епохами бароко і класицизму в українській музичній культурі середини XVIII століття, тому вони досліджуються з метою виявлення в їх стилістиці ознак перехідності. Відновлення цього шару партесної творчості

<sup>1</sup> Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М., 1983. – С. 129.



дозволило встановити реальну динаміку розвитку партесної традиції.

Відповідно з цим у дисертації вирішуються такі завдання:

- виявити серед рукописних збірок київської партесної колекції рукописи з партесними творами 50–60-х років XVIII століття;
- визначити специфіку укладання партесних збірок у середині XVIII століття;
- розробити варіант моделі кодикологічного опису *комплекту* партесних рукописів;
- розшифрувати й реконструювати новознайдені партесні твори;
- виявити в партесній творчості 50–60-х років XVIII століття традиційні для партесного стилю ознаки та нові класичні тенденції;
- визначити особливості перехідного етапу в партесній творчості середині XVIII століття;
- розглянути прояв перехідних тенденцій, що відбувались у середині XVIII століття в хоровій творчості А.Рачинського та раних концертах М.Березовського.

**Об'єкт дослідження** – київська рукописна колекція партесних творів XVII – першої половини XVIII століття.

**Предмет дослідження** – українська партесна спадщина 50–60-х років XVIII століття і рукописні пам'ятки, де вона зафіксована.

**Джерельною базою дослідження** стало єдине в Україні зібрання *партесних рукописів*, що походять з фондів колишніх бібліотек Києво-Печерської лаври, Софійського собору, Михайлівського Золотоверхого та Флорівського монастирів, які зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського. У центрі уваги – не використовуваний дослідниками партесної творчості рукописний комплект з бібліотеки Михайлівського Золотоверхого монастиря, в якому вперше вдалось віднайти 50 досі невідомих партесних концертів, у тому числі 50–60-х років XVIII століття, а також хорових концертів ранньокласичного стилю, зокрема й концерти А.Рачинського та М.Березовського. До аналізу залучаються маловідомі партесні твори з інших комплектів київської партесної колекції – в основному авторські.

**Наукову новизну** висунутих у дисертації теоретичних положень та актуальних завдань, пов'язаних з дослідженням маловідомого етапу розвитку української партесної творчості, визначає віднайдення, розшифрування, комплексний аналіз та введення в науковий обіг великої кількості нових, не досліджених партесних творів. Фактично це перше спеціальне дослідження, присвячене цілісному розгляду української партесної спадщини 50–60-х років XVIII століття. Новизна ряду положень дисертації полягає в тому, що:

- віднайдено новий джерельний матеріал – маловідомий рукописний комплект Михайлівського Золотоверхого монастиря, що містить 73 партесні твори (50 з них знайдено вперше) і близько 70 хорових концертів;
- здійснено археографічний опис рукописного комплекту

Михайлівського Золотоверхого монастиря;

- складено інципітний каталог новознайдених партесних концертів;

- виявлено партесні концерти, створені в 50–60-ті роки XVIII століття.

Нові особливості рукописних джерел і віднайдених у них партесних творів у свою чергу окреслили коло актуальних питань, розв'язання яких визначило новизну ряду положень дисертації:

- запропоновано робочий варіант опису комплексу партесних рукописів;

- введено й розроблено поняття “рукопис суміжного складу”;

- переглянуто етапність розвитку партесного співу в Україні, додано ще один етап – творчість 50–60-х років XVIII століття, визначений нами як перехідний;

- досліджено перехідні процеси в галузі поліфонії, гармонії та музичної форми партесних творів 50–60-х років XVIII століття;

- вперше віднайдено партесні твори, створені на віршованій перекладі псалмів.

**Методологічною базою** дослідження є системний підхід до теорії перехідних етапів у мистецтві та проєкції його на музикознавчу науку. Праця ґрунтується на методі комплексного дослідження української партесної творчості 50–60-х років XVIII століття під кутом зору перехідних процесів, що в ній відбувалися.

У дисертації використані джерелознавчі методи пошуку джерел, їх класифікації, аналітичної критики (зовнішньої і внутрішньої), кодикологічного опису. Крім того, використовувався метод порівняльного дослідження вербальних текстів, а також музичної стилістики й композиційної структури партесних творів кінця XVII – першої половини XVIII століття та партесних творів середини XVIII століття й ранніх хорових концертів класичного стилю.

Відповідно до проблематики дисертації, дослідження спирається на такі групи наукової літератури:

1. Історико-культурологічні дослідження, що стосуються проблем перехідності в мистецтві, – Г.Вельфліна, М.Конрада, М.Кагана, Н.Герасимової-Персидської, І.Котляревського, І.Пяковського, Л.Корній, Т.Мартинюк.

2. Дослідження, присвячені історичним і теоретичним аспектам української партесної творчості, – О.Шреєр-Ткаченко, В.Протопопова, Н.Герасимової-Персидської, М.Антоновича, Л.Корній, Н.Заболотної, Т.Компанієць, С.Буцької; творчості українських композиторів другої половини XVIII століття М.Рицаревої, В.Кука, Т.Гусарчук, М.Юрченка, Л.Корній, В.Іванова; сучасні публікації партесних творів М.Дилецького та анонімних авторів, хорових концертів М.Березовського.

3. Праці, що стосуються кодикології як науки про рукописну книгу та кола споріднених з нею наук, – Л.Дубровіної, Ю.Ясиновського, С.Клепікова, Т.Діанової, Л.Жуковської, Я.Запасака, І.Каманіна, Є.Карського, Л.Костюхіної,

О.Мамонтової, О.Мацюка, О.Соболевського, Л.Черепніна, В.Щепкіна.

4. Музично-теоретичні та музично-історичні праці з проблем типології музичних форм, стилів та жанрів епохи бароко – Б.Асаф'єва, Т.Ліванової, С.Скрєбкова, В.Протопопова, В.Бобровського, О.Захарової, М.Лобанової, Ю.Холопова, В.Холопової, Н.Зейфас.

5. Дослідження, що стосуються практики православного богослужіння, богословські трактати, православні богослужбові книги – Псалтир, Октоїх, Ірмолой, Праздники, Часослов, Мінеї, Тріодь Постова, Тріодь Цвітна та ін.

Крім того, для вирішення всіх завдань виявилось необхідним розширення джерелознавчої бази дослідження. Поряд з партесними рукописами, ми користувались матеріалами архівно-бібліографічного змісту, деякими стародруками, а також дореволюційними виданнями архівних документів, пов'язаних з історією Києво-Могилянської академії, Києво-Печерської лаври та Михайлівського Золотоверхого монастиря.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі історії української музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського у відповідності з планом науково-дослідної роботи кафедри. У дисертації розвивається одна з провідних ліній наукових розробок НМАУ ім. П. І. Чайковського, пов'язана з дослідженням проблем старовинної української музики (комплексна тема № 1 “Історія української музики” перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського 2000 – 2006 рр.).

**Практичне значення** проведеної роботи безпосередньо пов'язане із завданнями відродження забутого шару української духовної культури й визначається можливістю використання одержаних результатів у загальнотеоретичних вузівських курсах “Історія української музики”, “Музично-історичне джерелознавство”, “Сольфеджіо”, “Гармонія”, “Поліфонія”, “Аналіз музичних творів”, а також у навчально-педагогічній та виконавській практиці кафедри хорового диригування. Реконструйовані хорові партитури партесних творів (у тому числі й деяких маловідомих авторів) можуть бути використані в концертному виконанні.

**Апробація роботи.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії української музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського та на засіданнях кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії ім. С.С.Прокоф'єва. Основні положення дисертаційного дослідження були винесені на Всеукраїнські та міжнародні наукові й науково-практичні конференції: “Молоді музикознавці України” (Київ, 1999, 2000, 2001), “Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців” (Харків, 2002), “Соціально-гуманітарні проблеми менеджменту” (Донецьк, 2002), “Аура слова в музичному творі” (Київ, 2002), “Діалог традицій у музичному мистецтві на межі тисячоліть” (Донецьк, 2003).

**Структура дисертації.** Праця складається зі вступу, двох розділів,

висновків, списку використаної літератури в кількості 330 найменувань та двох додатків, які містять інципітний каталог 73-х творів партесного розділу рукописного комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря та 12-голосний партесний концерт “Склони, зиждитель, небеса”.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

*У Вступі* обґрунтовується актуальність теми, формулюються предмет, мета й завдання дослідження, вказуються рукописні джерела й характеризується методологія та методика роботи, визначається її новизна, наукове й практичне значення, подається аналіз наукової літератури. Крім того, у вступі розглядаються тенденції розвитку українського партесного мистецтва XVII – першої половини XVIII століття, які свідчать про перехідність цієї епохи, аналізується основна проблематика, що була в полі зору дослідників партесної творчості середини XVIII століття.

Для розуміння механізму процесів, що відбуваються в партесній творчості 50–60-х років XVIII століття, необхідне всебічне вивчення основних етапів розвитку партесного мистецтва. Літературу, присвячену аналізу української партесної творчості, можна диференціювати за трьома напрямками: 1) археографічні праці з питань кодикологічного аналізу та опису партесних рукописів М.Петрова, О.Дзбанівського, Н.Герасимової-Персидської, Л.Корній, Т.Компанієць; 2) праці з питань теорії жанру партесного концерту Н.Герасимової-Персидської, В.Протопопова, Н.Заболотної; 3) праці з питань загальної історії партесної творчості О.Шпрес-Ткаченко, Н.Герасимової-Персидської, М.Антоновича, Л.Корній.

Проблема “перехідних етапів” у художній творчості досліджувалася багатьма вченими в різних галузях науки – в культурології, літературознавстві, мистецтвознавстві, музикознавстві. Для таких етапів є характерним зв'язок “старого”, що віддає свої позиції, та “нового”, що, зароджуючись, приходить йому на зміну. Найяскравіше ці тенденції виявились у мистецтві готики, бароко та романтизму. У працях Г.Вельфліна, М.Конрада, М.Лобанової, І.Котляревського, І.Пясковського епоха бароко визначається як “історичне перехрестя”, “перехід”, “розрив”, “злам”, “діалог”, “зіткнення”.

У працях, присвячених питанням українського бароко, підкреслюється, що українська культура XVII – першої половини XVIII була неоднорідною у стильовому відношенні. У ній переплелися середньовічні, ренесансні та барокові риси. Це стосується, зокрема, партесної музики – головного репрезентанта бароко в українській музичній творчості. На явища перехідності в партесній музиці вже вказували дослідники. Зокрема, про це писала Н.О.Герасимова-Персидська, відзначаючи, що партесні твори “знаходяться нібито на півшляху від типового середньовічного явища до повністю вираженого, класичного зразка Нового часу”.<sup>2</sup> Перехідні процеси відзначає

<sup>2</sup> Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох. – М., 1994. – С. 46.

Л.П.Корній у монографії “Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII століть”. Теоретичні положення концепції “перехідного етапу” в українській музичній творчості різних періодів були узагальнені Т.В.Мартинюк. Хоч учені вже відзначали процеси перехідності в партесній музиці, але ще не було спеціального дослідження, в якому б ця проблема розглядалася в джерелознавчому та музично-теоретичному аспектах.

**У першому розділі “Відображення перехідних процесів у рукописних пам’ятках багатоголосної церковної музики (джерелознавчий аспект дослідження)”** та шести його параграфах розглядаються особливості комплектації дев’яти рукописних збірок київської партесної колекції – основного джерела дослідження української партесної спадщини. Вони походять з провідних центрів українського православ’я – Києво-Печерської лаври, Софійського собору та Михайлівського Золотоверхого монастиря й зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського під шифрами 41п/XVIII-14 та 123/119-1с; 43п/XVIII-16; 44п/XVIII-15 та 120/116с; 117/113с; 118/114с; 119/115с; 121/117с; 122/118с; ф.І, 5587-5595.

У першому параграфі “Особливості комплектації партесних збірок київської партесної колекції. Збірки перехідного типу та суміжного складу” розкрито процес пошуку партесних рукописів, що мають перехідні риси. Серед рукописних комплектів виявлено однорідні збірки, до складу яких входять виключно партесні композиції (41п/XVIII-14 та 123/119-1с; 117/113с; 119/115с; 121/117с), партесні збірки перехідного типу комплектації із вписаними пізніше партіями хорових духовних концертів другої половини XVIII століття (43п/XVIII-16; 44п/XVIII-15 та 120/116с; 118/114с; 122/118с) та збірки суміжного складу, зміст яких становлять партесний та хоровий розділи, що існують у рукопису як рівноправні складники (ф.І, 5587-5595).

У другому параграфі “Особливості комплектації рукописного комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря як збірки суміжного складу” основна увага концентрується на особливостях комплектування збірки суміжного складу, а саме – рукописного комплексу поголосників, що походить з колишньої бібліотеки Михайлівського Золотоверхого монастиря.

У третьому параграфі “Аналітична критика рукописного комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря і його кодикологічний опис” порушуються проблеми музичної палеографії, зокрема – питання опису комплексу рукописів суміжного складу, який має перехідні риси. Враховуючи те, що рукописна збірка являє собою сукупність кількох кодексів, ми визнали за необхідне провести розширений кодикологічний аналіз і опис кожної її пам’ятки.

При кодикологічному описі комплексу рукописів Михайлівського Золотоверхого монастиря ми скористалися методикою опису рукописної книги, розробленою в Інституті рукопису НБУВ, та досвідом описів інших партесних

збірок київської колекції, виконаних М.Петровим і Н.Герасимовою-Персидською. Хоча дослідники вже робили описи партесних збірок, проте спеціальної методики археографічного опису комплекту рукописів, як сукупності декількох кодексів, не існує. Ми розробили свою модель опису комплекту партесних рукописів.

Палеографічне й текстологічне дослідження дев'яти рукописних поголосників комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря підтвердило наявність у рукопису двох рівноправних розділів (кожен – зі своїми ознаками) і показало, що всі поголосники мають як спільні, так і відмінні риси. До спільних відносяться фактори, пов'язані з переписуванням творів (папір, почерки, музична нотація, чорнила, оздоблення) та укладанням збірки (оправлення), до відмінних – подальше життя рукописів, їхнє використання і збереження (кількість аркушів, їх нумерація, втрата партій, маргінальні записи та ін.).

Кодикологічний аналіз кожного з дев'яти рукописів комплекту показав, що партії концертів зафіксовані на папері, виготовленому Ярославською паперовою фабрикою в другій половині XVIII століття (партесний розділ – 1741–1764 роки, хоровий розділ – 1764–1783 роки та після 1783 року). Для фіксації музичної частини піснеспівів використовується київська квадратна (партесний розділ) та італійська кругла (хоровий розділ) нотації. Тексти писані українським скорописом середини та другої половини XVIII століття, восьми почерків (партесний розділ) та шести почерків (хоровий розділ, у тому числі переписувачів Д.Захарченка, І.Щербацького).

У результаті археографічного опису рукописів комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря виявилось, що всі збережені поголосники подібні один до одного як за змістом, так і за структурою. Кожен з них є конволютом, що складається із зошитів різночасового походження. Але за станом збереження рукописи суттєво різняться. Перевірка зшитків показала відсутність у кожному з рукописів певної кількості аркушів – як окремих (в основному серединних), так і великих груп аркушів (на початку й наприкінці обох розділів). Разом із аркушами втрачено значну кількість музичних текстів – як повних партій, так і окремих фрагментів. Подібні втрати переважають у зошитах партесного розділу.

Розташування поголосників у комплекті, згідно з їх порядковими номерами, мішане. У своїх описах ми перегрупували поголосники, розташували їх, відповідно до інших партесних комплектів київської колекції, від басових до дискантових партій.

У четвертому параграфі *“Принципи відбору співацького репертуару в збірці суміжного складу. Зміст і структура партесного розділу в комплекті Михайлівського Золотоверхого монастиря”* подається аналіз вербальних текстів партесного розділу комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря, визначаються особливості його змісту і структури. Встановлено, що більшість партесних концертів комплекту створено на тексти псалмів; тексти

інших концертів взято з різних богослужбових книг – Мінеї, Пісної та Цвітної Тріоди, Службеника й Часослова. Партесні твори, зафіксовані в цьому комплекті, виконувалися протягом усього річного кола богослужінь.

У підборі співів укладач партесної збірки не дотримується якогось єдиного принципу організації співацького матеріалу, властивого, наприклад, структурі українських Ірмолоїв, яка була заснована на одному з чітко визначених принципів структурної організації – гласовому, календарному або жанровому. Особливості підбору співів у партесному розділі комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря не викликають аналогії з жодною богослужбовою книгою. У збірці чергуються групи концертів, поєднані: а) за ознакою жанру піснеспіву; б) за його місцем у богослужінні; в) присвятою спільній церковній події, святу або святому; г) за тематикою співів; д) за церковним календарем. Принцип компонування співів у партесному розділі комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря ми визначаємо як м і ш а н и й. Внутрішня структура збірки наближає її до інших партесних комплектів київської колекції, в яких також переважає мішаний принцип компонування творів.

Аналіз змісту партесного розділу показав, що розміщення партесних концертів у збірці має свій “потаємний порядок” і залежить від структури самого партесного розділу, який складається з шести окремих частин: перша частина об’єднує твори №1–13, друга – твори №14–27, третя – №28–39, четверта – №40–49, п’ята – №50–59, шоста – №60–73. У кожній з частин прослідковуються власні закономірності компонування творів. Усі частини партесного розділу є самостійними за змістом і походженням.

Порівняння текстів партесного розділу комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря з іншими комплектами київської колекції показало, що в основу певного масиву партесних концертів покладено тексти, які в партесній творчості не вживалися, і в даному комплекті вони трапляються вперше. До них належать, передусім, псалмоспіви, серед яких є два унікальні партесні концерти, створені на тексти в і р ш о в а н и х п е р е к л а д і в п с а л м і в – концерт № 35 “Хвалите Господа с небес” (пс. 148, автора перекладу не встановлено) та концерт № 39 “Склони, зиждитель, небеса” (пс. 143, 5–6 рядки в перекладі М. В. Ломоносова).

У концертах-псалмоспівах, написаних на традиційні для партесної творчості богослужбові тексти, спостерігається творче відношення авторів до текстів Книги псалмів. Відповідно до творчого задуму, композитори користуються

– п о ч а т к о в и м и р я д к а м и обраного псалма (концерт № 29 “Возлюблю тя, Господи”, пс. 17; концерти № 33, 40, 46 “Коль возлюбленна селения”, пс. 83; концерт № 34 “Благословлю Господа”, пс. 33);

– в и б р а н и м и р я д к а м и псалма (концерт № 38 “Спаси мя, Боже”, пс. 68; концерт № 53 “Господи, да не яростию”, пс. 37; концерт № 54 “Блажен муж, бояйся Господа”, пс. 111; концерт № 66 “Господи, силою твоєю”, пс. 20;

концерт № 71 “Праведник яко финикз”, пс. 91);

– послідовним використанням повного тексту псалма (концерт № 37 “Живы в помощи Бога небесного”, пс. 90; концерт № 49 “Хвалите Бога во святых его”, пс. 150; концерт № 58 “Суди ми, Боже”, пс. 42);

– використанням повного тексту з невеликими скороченнями (концерт № 28 “Господня земля”, пс. 23);

– принципом повторення першого рядку псалма протягом концерту по типу рефрену (концерт № 65 “Господи, кто обитает”, пс. 14; концерт № 68 “Что хвалишиися во злобе”, пс. 51);

– принципом контамінації вибраних рядків, узятих з різних псалмів (концерт № 30 “Имже образом желает”, пс. 41, 2–6 та пс. 83, 3; концерт № 41 “Хвали, душе моя”, пс. 145, 1, пс. 8, 5 та пс. 149, 3).

У п'ятому параграфі “Зміст і структура “хорового” розділу в комплекті Михайлівського Золотоверхого монастиря” дається аналіз текстів хорового розділу комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря, визначаються особливості його змісту і структури, простежуються певні збіги між хоровим та партесним розділами комплекту. Виявляється, що для укладачів хорового розділу партесна збірка була своєрідним взірцем, тому між двома розділами спостерігається спадкоємність у тематиці співів, принципах підбору та розміщення співацького репертуару, структурній організації матеріалу, формі фіксації творів. Доповнюючи один одного, хоровий і партесних розділи утворюють єдину, цілісну збірку.

Подібно до партесного розділу, хоровий розділ також складається з шести окремих частин, кожна з яких має свої закономірності підбору співів:

1) першу групу творів становлять дев'ятнадцять двохорних концертів, що переписувалась у 1809–1811 роках. Це найчисленіша група хорового розділу (в партії першого альтя є повна їх нумерація), серед анонімних концертів є три авторські: “Господь пасет мя”, “В молитвах неусыпающую Богородицу...” (на 4 голоси) А. Веделя та “Небеса поведают славу Божию” Д. Бортиянського;

2) до складу другої групи увійшли десять 4-голосних концертів, що переписувались у 1810–1812 рр.;

3) третя, найцікавіша група складається з п'яти 4-голосних концертів, у тому числі концерти А. Рачинського “Готово сердце мое”, “Не отвержи мене во время старости” та М.Березовського “Бог ста в сонмі Богов”;

4) до складу четвертої групи увійшли чотирнадцять творів на літургичні тексти для 4-голосного виконавського складу (всі – анонімні);

5) п'ята група об'єднує вісім 4-голосних творів, переписаних у 1803–1804 роках. Серед них є два твори А.Веделя: Adagio “Величаем вас, архангелы...” та “Исповимся тебе, Господи...”;

6) до складу останньої групи входять одинадцять 4-голосних творів на канонічні тексти, у тому числі – “Херувимська” f-moll А. Веделя з Літургії Іоанна Златоуста; майже всі твори цієї групи одночастинні (за винятком останнього).

У шостому параграфі “Партесний розділ комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря як зразок партесної творчості середини XVIII століття” дається обґрунтування й аналіз часової атрибуції творів партесного розділу комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря, визначається, що саме в ньому збереглися зразки української партесної творчості 50–60-х років XVIII століття, які є лише невеличкою часткою тієї спадщини, що її було втрачено протягом двох наступних століть. Ці твори зосереджені, в основному, в третій, п'ятій та шостій частинах партесного розділу. Разом з партесними творами 50–60-х років, розділ містить велику кількість партесних зразків більш раннього часу. Поєднання в одній збірці різночасових творів є типовим для рукописів-конволютів. Партесний розділ комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря, як і збірка в цілому, є прикладом рукопису конволютної структури.

У другому розділі “Перехідні тенденції в стилістиці та музичній формі партесних концертів 50–60-х років XVIII століття” і трьох його параграфах розглядаються особливості відбиття перехідних тенденцій у поліфонії, гармонії та музичній формі партесних концертів 50–60-х років XVIII століття та ранніх зразках хорової творчості нового стилю.

Перший параграф “Поліфонія” присвячений дослідженню перехідних процесів у галузі поліфонії – одного з найважливіших композиційних чинників партесної творчості, що був певною “ рисою стилю ” й ознакою зрілості партесних концертів, а також показником професійної майстерності їх авторів. Визначається, як “поводить себе” поліфонія в “перехідних умовах” – у партесній і ранній хоровій творчості 50–60-х років XVIII століття.

Автори партесних концертів 50–60-х років XVIII століття спираються на принципи поліфонії вільного стилю, йдучи за традиціями партесної творчості XVII – першої половини XVIII століть. Поліфонічні побудови партесних творів цього періоду мають чітко визначену гармонічну основу, органічно поєднуються з іншими типами фактури, несуть різноманітні виразові та формотворчі функції.

Особливості поліфонії партесних концертів у дисертації розглядаються на прикладі концертів №30 “Имже образом желает” та №39 “Склони, зиждитель, небеса”. У концертах спостерігається вільне володіння поліфонічною технікою, представленою досить розвиненими імітаційними формами. Провідна роль належить імітації, яка в партесних творах 50–60-х років представлена декількома видами – проста (з протискладненням і без протискладнення), канонічна, стреттна, вільна та ритмічна імітації. Імітаційний принцип виявляється в канонічній секвенції та нескінченному каноні, які також мають місце в означених творах. Поліфонічний виклад виступає в різних якостях: як один з варіантів фактурної організації і як фактор формотворення. У кращих своїх формах імітаційні побудови майже наближаються до фуґи.

Особливості поліфонії раннього хорового концерту розглядаються на

прикладі концертів А.Рачинського “Не отвержи мене во время старости” та М.Березовського “Бог ста в сонні Богів” і “Господь воцарися”. Ранні хорві концерти демонструють, з одного боку, наслідування поліфонічних традицій партесної творчості, а з іншого – більш сміливе впровадження сучасних європейських імітаційно-поліфонічних форм (фуги, фугато). Укоріненість у партесну традицію й міцний зв’язок із нею виявляється у широкому використанні короткочасних імітаційних побудов, заснованих переважно на коротких мотивах – *простих імітацій* (з протискладненнями і без протискладнень), *канонічних імітацій*, *канонічних секвенцій* і *нескінченного канону*. З іншого боку, в обох концертах помітна спрямованість на опанування нових поліфонічних форм, перехід до якісно нового рівня поліфонічного мислення. Це виявляється передусім у тому, що автори ранніх хорвих концертів вводять у циклічні композиції своїх творів у якості самостійної частини циклу завершені імітаційно-поліфонічні форми – ф у г а т о (“Бог ста в сонні Богів” М.Березовського – IV частина шестичастинного циклу) та ф у г у (“Не отвержи мене во время старости” А.Рачинського – фінал, “Господь воцарися” М.Березовського – фінал).

У партесних і хорвих концертах 50–60-х років XVIII століття намічаються подальші перспективи розвитку хорової поліфонії в духовній музиці другої половини XVIII століття, відкривається шлях до створення класичних зразків поліфонічних форм у творчості М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, С. Дегтярьова, М.Концевича.

У *другому параграфі* “Гармонія” основна увага зосереджена на перехідних тенденціях у галузі *г а р м о н і ї* – одного з головних репрезентантів докласичної специфіки в партесній творчості XVII – першої половини XVIII століть. Дослідженню підлягають *д о к л а с и ч н і о с о б л и в о с т і* партесної гармонії, які були закономірними для стилістики партесного багатоголосся й відповідали загальноєвропейським нормам музичного мислення кінця XVI–XVII століть. Ю. Холопов називає їх “типом гармонії XVII століття”. Українське партесне багатоголосся розглядається як перехід від модальної до функціональної гармонії.

У працях перших українських дослідників давньої музичної спадщини (П.Бажанського, Б.Кудрика) гармонія партесного багатоголосся дістала швидше негативну, ніж позитивну оцінку. Автори ставилися до відомих їм партесних зразків з позицій тональної класичної гармонії, не враховуючи, що деякі гармонічні особливості партесних творів виходять за межі тональних нормативів. Це дало їм підставу вважати партесну музику не зовсім досконалою, напівпрофесійною. Подальші дослідження на широкому джерельному матеріалі довели, що акордово-гармонічна вертикаль у партесних творах спиралася на тризвучну консонантність, а не зовсім звичні гармонічні співзвуччя утворювалися лінарним рухом голосів.

Докласична специфіка гармонії партесного багатоголосся укорінюється в модальну логіку мислення, що зумовлює її особливу, нетрадиційну якість.

Водночас у її межах триває процес поступового накопичення ознак майбутньої класичної функціональності, відбувається опанування розвиненої тональної дволодавості (у “контурному”, “чернетковому” вигляді). Послання означених тенденцій дозволило визначити систему партесного багатоголосся як м о д а л ь н о – г а р м о н і ч н у. Таке визначення підкреслює неklasичний характер партесної функціональності, яка виростає з модального мислення. Характерні ознаки модально-гармонічної системи виявляються в будь-якому партесному творі – від зразків “доконцертного” типу (з Супрасльського Ірмолою 1638–1639 років, з обкладинки міської книги Олешич), в яких ще дуже яскраві модальні впливи, до розвинутих багатохорних та ансамблевих концертних композицій зрілого етапу (твори М.Дилецького, В.Титова та їх сучасників). Гармонія стає рисою стилю, вона дозволяє розпізнати партесний твір і відрізнити його від будь-якого іншого.

Гармонічна мова партесних концертів 50–60-х років XVIII століття зберігає доklasичну специфіку. Хоча ці твори існують в одному часовому просторі з хоровими концертами й наближаються до них за своєю стилістикою, в них, як і раніше, функціонує барокова тональність зі своєю особливою, неklasичною функціональною системою, що укорінюється в модальну природу. Водночас у партесних творах перехідного етапу гармонія зазнає суттєвих змін, які в кінцевому результаті приводять до збільшення ролі й значення акордово-гармонічної фактури, що стає домінуючою в партесному творі. Акордові сполучення все більше звільняються з-під влади модальності, але її рудименти остаточно не зникають.

Серед нових ознак, виявлених нами в українській партесній творчості 50–60-х років, відначимо такі:

- суттєве зменшення впливу модальності, яка була провідною в багатоголосі ранніх партесних творів і домінувала в партесній творчості зрілого етапу. У той же час у партесних зразках 50–60-х років ще дуже поширені гармонічні звороти, у яких відчувається дія модального мислення;

- накопичення ознак класичної мажорно-мінорної функціональності,
- збільшення формотворчої ролі гармонії в композиції партесного твору;
- посилення значення гармонії у фактурній організації багатоголосся.

Акордово-гармонічний склад фактури поступово витісняє імітаційно-поліфонічний і стає провідним для туттійних та ансамблевих побудов.

У партесній творчості 50–60-х років закладається міцне підґрунтя для утвердження нового гармонічного мислення в духовній музиці другої половини XVIII століття. Нова якість гармонічної мови виявляється вже в хорових концертах раннього періоду, в яких ознаки модального мислення практично зникають. Гармонія цих творів спирається на ранньокласичну функціональність з чіткою диференціацією акордів тоніки, субдомінанти й доміанти, усвідомленням логіки чергування функцій, модуляційним зіставленням споріднених тональностей, тональною драматургією циклу. Класична функціональність остаточно утверджується в музиці українських композиторів

другої половини XVIII століття – А. Рачинського, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Усвідомлення мажору й мінору як ладових систем з розвинутими функціональними зв'язками стане типовим явищем у творах класичної доби – хорових концертах другої половини XVIII століття.

Внутрішня стабільність гармонії як системи функціональних стосунків між співзвуччями, що відбиває вже розпочатий, але ще не завершений перехід від модальної гармонії XVI століття до функціональної гармонії другої половини XVIII – XIX століть, дозволяє їй виступати репрезентантом партесного стилю та пов'язаної з ним історичної доби в українському музичному мистецтві XVII – середини XVIII століття.

У третьому параграфі *“Особливості музичної форми партесних і хорових концертів 50–60-х років XVIII століття”* розглядаються процеси ф о р м о т в о р е н н я – одного з найважливіших показників організації музичного часу, який надає творові певну структурну цілісність і відбиває один з найголовніших стильових рівнів – рівень змісту. Простежуються зміни, які відбувались у формотворенні партесних і хорових концертів 50–60-х років XVIII століття.

У музичних формах бароко завжди виявляє себе атрибутика *“дивності”* стилю (переклад терміна *“бароко”*), яка простежується у несподіваних і різноманітних сполученнях різних композиційних ідей. Будова партесних концертів відрізняється відсутністю типізованих схем, перевагою в них процесуального начала над конструктивним. У систематиці барокових форм партесний концерт займає місце серед складних форм. Його багаточастинна композиція являє собою зразок к о н т р а с т н о - с к л а д е н о ї форми (авторство терміна належить В.Протопопову), заснованої на чергуванні простих форм, контрастних за технікою письма і фактурою, об'єднаних певною інтонаційною єдністю. Фактором членування у формі партесних концертів виступають метричний, фактурний, тембровий показники.

У композиційній структурі партесних концертів яскраво виявляє себе спрямованість до потенційної циклізації (своєрідна форма передциклічного типу). Композиція кожного концерту має свої індивідуальні риси, зазнає впливу інших багаточастинних форм – рондо, двочастинної з рисами куплетної варіаційності, тричастинної та ін. Складний синтез різних конструктивних принципів у партесних концертах був зумовлений перехідною роллю доби бароко, яка стала грандіозним *“мостом”* між ренесансом і класицизмом.

На відміну від контрастно-складеної форми партесного концерту 50–60-х років XVIII століття, композиція раннього хорового концерту має іншу, ц и к л і ч н у с т р у к т у р у і у систематиці барокових форм займає місце серед групи циклічних форм. Циклічність, заснована на принципі відокремленості частин, охоплює в хоровому концерті всі рівні музичного цілого і позначається навіть при фіксації його зразків.

У сфері формотворення ранніх хорових концертів спостерігаються вже не барокові, а класицистські стильові норми – вони виявляються в набутті

типізованих рис, у більшому ступені універсалізації форм хорових концертів, наближенні їх до класичних інструментальних циклів. Водночас на процес формування циклічної форми хорового концерту помітно вплинула композиційна будова партесного концерту. Це яскраво виявилось у циклічних формах ранніх хорових концертів, у яких спостерігається різна кількість частин – від трьох (“Не отвержи” А.Рачинського), чотирьох (“Господь воцарися” М.Беззовського) до шести (“Бог ста в сонні Богов”).

Процеси формотворення в партесній творчості 50–60-х років XVIII століття та хоровій творчості раннього періоду простежено на прикладі “партесної” та “хорової” версій концерту “Возлюблю тя, Господи”, зафіксованих у відповідних розділах рукописного комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря. У дисертації здійснювалося порівняння обох версій, які виявились ідентичними за вербальним текстом (пс. 17, рядки 2–8) і музичним матеріалом (за винятком ритміки й метра двох розділів – другого і фінального), але різними за композиційною структурою. Процеси формотворення в партесному концерті наслідують барокові тенденції, в результаті чого його композиція має чітко визначені риси багаточастинної контрастно-складеної форми. Вона заснована на контрастних зіставленнях відносно самостійних розділів, у яких факторами членування виступають темповий (контрастність повільного і швидкого темпів, що визначається ритмічними тривалостями), метричний (контраст дводольності й тридольності) та фактурний показники (контраст tutti та ансамблів, імітаційної, гомофонної та акордової фактури). У хоровій версії концерту утворюється чотиричастинний цикл, організований за принципом емоційних, темпових, метричних і тональних зіставлень: вступ (Adagio, 4/4) – c-moll, I частина (Moderato – Adagio – tempo, 3/4) – c-moll, II частина (Adagio – tempo, 4/4) – Es-dur, III частина (Adagio, 3/4) – Es-dur, фінал (Allegro – Adagio, 4/4) – Es-dur з модуляцією у c-moll. У циклі спостерігається певне усвідомлення драматургічних функцій частин (повільний вступ, швидкий фінал, тридольна – “жанрова”, з рисами менуету – середня частина).

У композиції партесних концертів 50–60-х років XVIII століття відбивається поступовий перехід від контрастно-складеної одночастинності до циклічної багаточастинності. Перехідні тенденції в галузі формотворення стосуються передусім способу організації музичного потоку в єдине ціле. Композиційна структура партесних творів усе відчутніше виявляє спрямування до циклізації музичної форми. Формування закономірностей циклічної композиції продовжується в ранніх хорових концертах, у яких спостерігається розподіл логічних акцентів між частинами циклу, розрізнення їх драматургічних функцій, спрямованість до фіналу, тематична контрастність частин, їх відносна самостійність і завершеність. Найбільш суттєва відмінність між партесними й хоровими концертами 50–60-х років XVIII століття міститься в характері їх тематизму, тоді як засоби розвитку виявляються подібними.

**У Висновках** дисертації стисло узагальнюються результати дослідження,

фіксуються особливості перехідного етапу розвитку жанру партесного концерту й раннього хорового концерту, визначаються перспективність обраної комплексної методики дослідження у подальшій розробці означеної теми.

Перехідні процеси охопили різні сторони української церковно-хорової творчості 50–60-х років. Вони виявились у синтезі незмінних (стабільних) та змінних (мобільних) ознак.

До незмінних (стабільних) ознак відносяться київська квадратна нотація (за нею можна розпізнати будь-який партесний твір), форма фіксації творів за партіями в рукописних поголосниках, кількість голосів та їх функції в багатоголосі, обмежене коло тональностей (переважно в межах двох знаків), значення метричних та фактурних показників у членуванні музичної форми.

Змінні (мобільні) ознаки виявились передусім в особливостях комплектації рукописної збірки, до складу якої входять партесні твори 50–60-х років XVIII століття й хорові концерти другої половини XVIII століття. Подібне поєднання стилістично різнорідних творів у єдиному рукописі було спрямоване на зближення обох гілок хорової творчості, яке відбувалось у середині XVIII століття.

У партесній творчості 50–60-х років XVIII століття змінилося ставлення до автора твору, підвищився його статус. Про це свідчить кіноварний заголовок одного із зошитів партесного розділу комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря – “Канцerty разных авторов”. У цьому зошиті зафіксовані найбільш цікаві концерти, в яких найповніше виявились ознаки нової стилістики – яскрава образність, високий ступінь індивідуалізації тематизму, розвиненість форми і фактури, логіка тонального мислення.

У партесній творчості 50–60-х років XVIII століття спостерігається тенденція до оновлення текстового першоджерела, відбувається часткова зміна літературної основи концертів. Композитори дещо вільніше поводяться з богослужбовими текстами, звертаються до їх оновлених варіантів. Порівняно з партесною творчістю XVII – першої половини XVIII століть, у концертах 50–60-х років збільшується значення контамінації як одного з основних принципів компоновання тексту, на музику покладаються високохудожні авторські віршовані переклади псалмів, використовуються тексти, які раніше не співалися, а читалися. У канонічних текстах відбиваються сучасні історичні події, до них проникають загальнодержавні думки, прохання, тощо.

У партесних творах 50–60-х років змінюється музична стилістика. Це виявляється на рівні тематизму, гармонії, поліфонії, музичної форми. Тематизм партесних концертів стає більш індивідуалізованим, особливо в сольо-ансамблевих розділах. Окремі туттійні епізоди також засновані на рельєфному, інтонаційно яскравому тематизмі.

Гармонія все більше спрямовується на подолання ознак модальності. Велико значення набуває драматургія тонального плану, модуляційний рух, гармонічні секвенції, органні пункти, зростає роль гомофонної фактури. Функціональність виходить за межі каденцій, виявляючи себе в епізодах

акордово-гармонічної фактури – як туттійних, так і ансамблевих, в імітаційних побудовах, де відбувається зміна звуків теми у респості для гармонічної правильності акордових співзвуч.

У музичній формі в межах контрастно-складеної структури партесного концерту спостерігається загальна тенденція до циклізації, підвищення ступеня самостійності розділів. Ця тенденція виявилася, з одного боку, в наявності стабільної кількості відносно самостійних розділів – як правило, трьох або чотирьох. З іншого боку, у творах відчутне прагнення до збільшення кількості розділів, що утворюють контрастно-складену форму. Це призводить до розростання масштабів партесної композиції.

Поліфонія сягає більш високого рівня, готує розвинуті фугатні форми духовних концертів. Різноманітна імітаційна техніка вживається для розвитку та узагальнення музичного матеріалу. Поширюється принцип поєднання імітаційного та акордово-гармонічного типів фактури. У канонічних секвенціях і нескінченних канонач простежується тісний зв'язок з функційною гармонією та ладовою перемінністю.

Запропонований нами метод комплексного дослідження партесної спадщини 50–60-х років XVIII століття, що використовується при вивченні особливостей комплектації рукописів і музичної стилістики, дав можливість простежити наявність перехідних процесів, що відбувались у хоровій музиці середини XVIII століття.

#### **Список опублікованих праць за темою дисертації:**

1. Українське партесне багатоголосся як перехід від модальної до функціональної гармонії // Київське музикознавство. [Збірка статей]. – Київ, 2000. – Вип. 3. – С. 23–33.

2. Невідомі партесні твори з рукописного комплексу київського Златоверхо-Михайлівського монастиря // Київське музикознавство. [Збірка статей]. – Київ, 2000. – Вип. 5. – С. 206–215.

3. Про поліфонію в українських партесних творах 50–60-х років XVIII століття // Теоретичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2002. – Вип. XI. – С. 40–51.

4. Стихотворные переложения псалмов в партесном творчестве середины XVIII века // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – Вип. 28. С. 127-131.

5. Творча спадщина Івана Домарацького (за матеріалами київської рукописної пам'ятки української партесної музики) // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – Київ, 1998. – Вип. 4. – С. 172–179 (у співавторстві з Л.А. Гнатенко).

6. Шляхи розвитку партесного співу на Україні // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців. Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. – Харків, 2002. – С. 32–34.

**Шуміліна О. А. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток).** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2004.

У дисертації на великому джерельному матеріалі партесних творів (73), вперше віднайдених у рукописній збірці Михайлівського Золотоверхого монастиря, їх розшифровки й аналізу, та партесних творів з інших рукописних комплектів київської партесної колекції досліджуються перехідні процеси в українській партесній музиці 50–60-х років XVIII століття.

Віднайдені і досліджені джерельні матеріали дали підставу для виокремлення партесної творчості 50–60-х років у самостійний етап, в якому простежуються тенденції переходу від барокового партесного концерту до хорового концерту другої половини XVIII століття класичного стилю.

Перехідні тенденції виявляються в особливостях фіксації та комплектації творів середини XVIII століття. Внаслідок археографічного та кодикологічного дослідження встановлюється часова атрибуція творів, визначаються рукописи “перехідного” та “суміжного” типу. Аналітичне вивчення великого джерельного матеріалу (анонімних партесних концертів та хорових концертів А.Рачинського і М.Березовського) дав можливість виявити перехідні процеси в музичній стилістиці (поліфонії, гармонії) та музичній формі. Різноаспектне дослідження партесних творів середини XVIII століття показало синтез незмінних (стабільних) та змінних (мобільних) ознак.

Введено науковий термін “рукопис суміжного складу”, що позначає рукопис-конволют, який об'єднує декілька стилістично різних розділів, у даному випадку – “партесний” і “хоровий”.

Складено інципітний каталог новознайдених партесних творів з рукописного комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря.

**Ключові слова:** українська партесна творчість, рукопис суміжного складу, перехідні процеси.

**Шумилина О. А. Переходные процессы в украинской партесной музыке середины XVIII века (по материалам киевской коллекции рукописных памятников).** – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев, 2004.

В диссертации на широком рукописном материале партесных произведений (73), впервые обнаруженных в сборнике Михайловского Златоверхого монастыря, их расшифровке и анализе, а также партесных произведений из других рукописных комплексов киевской партесной коллекции исследуются переходные процессы в украинской партесной музыке

50–60-х годов XVIII века.

Найденные и исследованные рукописные материалы дали основание для выделения партесного творчества 50–60-х годов в отдельный этап, в котором прослеживаются тенденции перехода от барочного партесного концерта к хоровому концерту второй половины XVIII века классического стиля.

Переходные тенденции обнаруживаются в особенностях фиксации и комплектации произведений середины XVIII века. В результате археографического и кодикологического исследования устанавливается временная атрибуция произведений, определяются рукописи “переходного” и “совместного” типа. Аналитическое изучение большого рукописного материала (анонимных партесных концертов и хоровых концертов А.Рачинского и М.Березовского) позволило обнаружить переходные процессы в музыкальной стилистике (полифонии, гармонии) и музыкальной форме. Разноаспектное исследование партесных произведений середины XVIII века показало синтез неизменных (стабильных) и изменяющихся (мобильных) признаков.

Введен научный термин “рукопись совместного состава”, обозначающий рукопись-конволют, которая объединяет несколько стилистически разных разделов, в данном случае – “партесный” и “хоровой”.

Составлен инципитный каталог партесных произведений, обнаруженных в рукописном комплексе Михайловского Златоверхого монастыря.

**Ключевые слова:** украинское партесное творчество, рукопись совместного состава, переходные процессы.

**Shumilina O. A. Transitional processes in the Ukrainian parted music of the middle of the XVIII century (on the material of the Kiev collection of hand-written relics).** – Manuscript.

The Dissertation on the competition of a Scientific Degree of the Candidate of Art Criticism Sciences on Speciality 17.00.03 – Musical Art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2004.

The thesis presents a research of transitional processes in the Ukrainian parted music of the 50–60-ies of the XVIII century, based on a wide hand-written material of parted compositions first found in a collection of the Mikhalivsky Zlatoverkhy monastery, their decoding and analysis, and also parted works from other manuscript sets of the Kiev parted music collection.

The found and examined hand-written materials give the base for singling out the parted works of the 50–60-ies into a separate stage, in which the tendencies of transition from the Baroque parted concerto to the classical choral concerto of the late XVIII century are traced.

Transitional tendencies are found in the peculiarities of fixation and completion of the parted compositions of the middle of the XVIII century. In the result of archeographical investigation the temporal attribution of the compositions is established, and manuscripts of “transitional” and “joint” type are defined. Analytical examination of the large hand-written material (anonymous parted concertos and

choral concertos by A. Ratchinsky and M. Berezovsky) allowed to detect transitional processes in musical stylistics (polyphony, harmony) and musical form. Many-sided research of parted works of the middle of the XVIII century showed the synthesis of invariable (stable) and variable (mobile) signs.

The scientific term “manuscript of a joint structure” is introduced, designating a convolute manuscript that unites several stylistically different sections, in this case – “parted” and “choral” ones.

There’s an incipit catalogue of the parted compositions found in the manuscript set of the Mikhailovsky Zlatoverkhy monastery.

**Key words:** Ukrainian parted music, manuscript of a joint structure, transitional processes.

*Віддруковано на ризографі  
ТОВ фірма "ДРУК-ІНФО"  
Підп. до друку 29.12.2003 р.  
Обсяг 1,0 авт. аркуша  
Тираж 100 прим. Замовлення № 1799  
83000, м. Донецьк, вул. Артема, 58, к. 113  
тел. 335-64-55*

454 382

AB 57.802  
лист

**AB 57.802**

ПЕРЕКІРНО 2017

**Мист**