

Богдан Дем'яненко (Київ)

## НОВЕ ВИДАННЯ ПАРТЕСНИХ ПАМ'ЯТОК: PRO ET CONTRA

У 2015 році побачила світ книга *Партесна музика Перемишльської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII століття*, упорядкована Володимиром Пилиповичем, Юрієм Ясіновським та Ольгою Шуміліною і видана товариством «Український Народний Дім» у Перемишлі у співпраці з Інститутом літургійних наук Українського католицького університету у Львові за підтримки фонду *Renovabis*<sup>1</sup>. Книга є третім томом серії *Пам'ятки сакральної музики Перемишльської єпархії*, що публікується Регентським інститутом Перемишльсько-Варшавської архієпархії УГКЦ у Перемишлі.

Пам'ятки української багатоголосої музики XVII–XVIII століть, на жаль, не часто виходять друком, особливо якщо йдеться про видання наукового рівня. Попередньою подібною публікацією є підготована Н. О. Герасимовою-Персидською та Є. В. Ігнатенко й видана 2006 року в Києві книга *Партесні концерти XVII–XVIII ст. з київської колекції*<sup>2</sup>. І от укладачі пропонують нове видання нотних пам'яток, раніше відомих широкому загалу лише з описів і за розрізненими науковими статтями.

Інформація про рукописні нотні аркуші – партії багатоголосих богослужбових творів східного обряду доби Бароко, збережених у книгозбірнях Львова й Польщі, ймовірно, співаних у храмах Перемишльської єпархії, що стали основою нинішнього видання, накопичувалася кілька десятиліть під пильною увагою львівських науковців: починаючи від виявлених Валентиною Сіверською у 1960-х роках нотних аркушів з оправи актової книги міста Олешич (згодом їх опис, частково факсиміле та розшифрування за співпраці з Олександром Цалай-Якименко опублікував Мирослав Дещиця) і закінчуючи останніми публікаціями рецензованого видання.

---

<sup>1</sup> *Партесна музика Перемишльської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII століття* / упоряд. Володимир Пилипович, Юрій Ясіновський; ідентифікація уривків, реконструкція партитури, передмова Ольга Шуміліна. Перемишль 2015. 258 с.

<sup>2</sup> *Партесні концерти XVII–XVIII ст. з київської колекції* / упоряд., розшиф., зведення в партитуру, наук. ред., вступ. ст., комент. Н. О. Герасимової-Персидської; спецред., підгот. до друку Є. В. Ігнатенко. Київ: Музична Україна 2006. 340 с.

Тож ця книга стала результатом багаторічної праці багатьох людей. Докладну історію та обставини віднайдення різних рукописних джерел, що ввійшли до книги, можна знайти в ґрунтовній передмові Володимира Пилиповича та Юрія Ясіновського (див. *Слово від видавців* на с. 7–10).

Найбільшу за обсягом частину представленого видання (с. 25–134) складають транскрипції, зроблені Ольгою Шуміліною з рукописних нотних аркушів, опублікованих факсимільно в іншій частині книги. І, безумовно, найціннішою частиною є саме ці факсиміле рукописних нотних аркушів (с. 135–228).

Крім названого, книга містить вступну статтю О. Шуміліної (див. *Перемиські партеси*, с. 15–24), у додатках опубліковано дві текстові пам'ятки: *Статут перемиської капітули*, складений єпископом Інокентієм Винницьким 1687 року, та *Орацію дяка 1730–1740-х років*, а також іменний та географічний покажчики. Книга має ошатну обкладинку, якісний кольоровий друк (слід подякувати за оригінальний проект обкладинки Наталі Пилипович-Батрух та комп'ютерну верстку Мацея Журавського), вміщено також деякі портрети, мапи тощо.

Однак, попри очевидну наукову цінність, радість і зацікавлення, яке по-ява цього видання вже викликала в наукових колах, публікація містить ряд недоліків, на які слід вказати, – звичайно, поряд з очевидними позитивами. Суттєві зауваження стосуються здебільшого транскрипцій нотного тексту.

Як видно з фотографій, уміщених у книзі, більшість рукописних аркушів, що стали джерелом нинішнього видання, мають значні фізичні пошкодження: дірочки, обірвані краї тощо, тому окремі ноти та групи нот втрачено. При публікації тексту з втраченими або незрозумілими місцями традиційно існує кілька можливих способів публікації, залежно від мети і завдань видання<sup>3</sup>. За існуючими публікаціями партесних творів можна виділити три основні типи: 1) публікації, адресовані насамперед науковцям; 2) видання, призначені для виконавців; 3) видання універсального типу (найпоширеніші).

У публікаціях, адресованих передусім науковцям (для виконавців таке видання незручне), подається лише збережений у рукописі автентичний нотний текст, утрачені місця позначаються пропусками, їх варіант, скон-

<sup>3</sup> Ці методи були вироблені за аналогією до вимог щодо різних типів публікації рукописних і стародрукованих текстових джерел. Наприклад, опис вимог щодо публікації рукописних текстових пам'яток можна знайти у виданнях: *Правила лингвистического издания памятников древнерусской письменности*. Москва: Издательство Академии наук СССР 1961. 64 с.; В. В. Німчук. *Правила видання пам'яток, писаних українською мовою та церковнослов'янською української редакції*. Київ 1995. 34 с.

струйований публікатором, може не подаватися<sup>4</sup>. У виданнях, призначених для виконавців, усі (sic!) пропуски джерела заповнюються (також і всі втрачені голоси), однак редакторські доповнення у виданні не завжди застережені, може бути додано чимало виконавських позначок, відсутніх у джерелі, тощо<sup>5</sup>. Однак найпоширенішим і, ймовірно, найвдалішим є тип нотних публікацій партесної музики, призначений і для наукового, і для виконавського використання: втрачені й дописані публікатором місця, а також виправлення очевидних з точки зору публікатора помилок ретельно обумовлюються<sup>6</sup>. Виконавець має перед очима придатний до виконання нотний текст, а дослідник за примітками у виданні може легко з'ясувати, яким є нотний текст рукопису-джерела<sup>7</sup>.

Спосіб публікації нотних транскрипцій, вміщених у рецензованому виданні, не вписується в жоден із перелічених типів публікацій. І проблема тут одна: у книзі публікація нотного тексту із заповненням лакун (втрачених фрагментів) поєднана із систематичною відсутністю вказівок на те, які саме фрагменти нотного тексту (окремі ноти, часто також групи з кількох нотних знаків) були додані на місце втраченого в рукописі нотного тексту.

Якщо це видання задумувалося як наукове (що найімовірніше), то автентичний і гіпотетично доповнений текст мали б чітко розмежовуватися або ж гіпотетичні доповнення повинні би бути відсутні. Якщо ж це видання розраховане на виконавців, то нотні тексти мають подаватися у придатному для виконання вигляді – із заповненням усіх втрат, що бачимо далеко не в усіх опублікованих тут текстах.

Погляньмо на вміщені у книзі транскрипції очима *науковця*. Не застережене О. Шуміліною доповнення транскрипцій власним нотним текстом

---

<sup>4</sup> До таких, наприклад, слід віднести транскрипції партесних творів, уміщені в додатках деяких книг Лідії Корній, де дослідниця залишає нотний стан порожнім на місці втраченого голосу тощо. Наприклад: Л. Корній. *Українська шкільна драма і духовна музика XVII–XVIII ст.* Київ: АН України 1993. 188 с.; подібне знаходимо у виданні Миколи Успенського (див. с. 209–210): *Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII веков: Хрестоматия / составл., исследов. Н. Д. Успенский.* Ленинград: Музыка 1976. 240 с.

<sup>5</sup> Наприклад, у виданні партесних творів С. Пекалицького з репертуару хору «Київ» за редакцією Миколи Гобдича: *Духовні музичні твори С. Пекалицького / редактор-упорядник М. Гобдич.* Київ: Камерний хор «Київ» 2008. 56 с.

<sup>6</sup> Прикладами таких видань є публікації Н. Герасимової-Персидської, Н. Плотнікової та ін. Частково ці принципи використовувалися також у виданнях В. Протопопова та М. Успенського.

<sup>7</sup> Традиційно такі примітки подаються на тій самій сторінці під нотним текстом (у виданнях Ніни Герасимової-Персидської та ін.), однак Наталія Плотнікова, Ірина Герасимова та ін. у своїх публікаціях частіше подають такі коментарі окремим супровідним текстом-описом.

робить транскрипції, подані на сторінках 27–49, 50–53, 54, 55–57, 58–60, 63–72, 83–93, 94–99, 100–101, 102, 103–105, непридатними для використання науковцями як джерел історично достовірного нотного тексту (партитури, зведені за партесними поголосниками з Олешич та Валяви). Всі названі транскрипції можуть бути використані дослідниками лише для побіжного ознайомлення. Якщо необхідно докладно аналізувати ці нотні зразки, вони потребують від науковця або самостійної повторної транскрипції за поданими в книзі факсиміле рукописів, або звірки опублікованих розшифровок з опублікованими фотографіями оригіналу для з'ясування автентичного нотного тексту.

Слід зазначити, що транскрипції окремих партій (без зведення в партитури), вміщені на сторінках 73–82, 109–113, 117–118, 121–124, 127–128, 129, 133–134, не викликають таких застережень – втрати в джерелі ретельно позначені О. Шуміліною. В окремих випадках у рукописах втрат немає, добре збережені аркуші з Яворова, Самбора та Корманич, тож тут транскрипції також цілком надійні.

Якщо поглянути на нотні транскрипції, вміщені в цьому виданні, з іншої точки зору – як на публікацію *для виконавців*, то цілком придатними для виконання можна визнати лише транскрипції повних шестиголосих партитур за рукописом із Валяви (с. 63–72, 83–93, 94–99, 100–101, 102, 103–105).

У підсумку залишаються транскрипції з міської книги Олешич, подані без доповнень утрачених голосів і без зазначення, які фрагменти в опублікованих голосах автентичні, а які доповнено реконструктором. У такому вигляді, як їх подано, вони не придатні ні для наукового, ні для виконавського використання. Кому ж тоді вони адресовані?

У тому ж руслі – серед доданої у транскрипціях інформації – знаходимо ще один недогляд: беззастережне визначення назви партії (наприклад, *дискант I* чи *дискант II*) у випадках, де з рукопису цю інформацію однозначно з'ясувати неможливо (голос не вказано, і можна лише припускати, що це був, для прикладу, дискант, але неможливо стверджувати, котрий із них перший, котрий другий). Правильніше було би подавати в таких випадках назву партії у квадратних дужках.

Дивно також, чому в деяких транскрипціях партія тенора при перенесенні з тенорового ключа «до» у скрипковий записана за сучасною традицією – октавою вище від реального звучання, а подекуди тенорова партія записана у скрипковому ключі згідно із звучанням.

Привертають увагу також не зовсім зрозумілі пропуски у транскрипціях уже згаданих аркушів з Олешич. Зокрема, у Службі, вміщеній на

с. 27–49, пропущено перші такти (*Слава Отцю і Сьну*), які є в рукописі – див. арк. 1 (рядок 1–2<sup>8</sup>), арк. 15 (р. 1–2), арк. 13<sup>9</sup> (початок); Трисвяте, Ки́ріє (*Святий Боже, Аллилуйя, Докса Си Ки́ріє*, кількаразове *Ки́ріє елейсон, Аллилуйя*): арк. 1 зв. (р. 7–8), арк. 3 (повністю), арк. 3 зв. (р. 1), арк. 15 зв. (р. 8), арк. 16 (р. 1–6), арк. 13 зв. (р. 6–8), арк. 18 (р. 1–7); *Аминь* (двічі): арк. 2 (р. 1–2), арк. 17 зв. (р. 6–7), арк. 19 зв. (р. 6–7). Коментар щодо причин цих пропусків у книзі знайти не вдалося.

Крім того, з цього ж рукопису в транскрипціях відсутній нотний текст партій дисканта й альтя концерту «Радуйся, царице, матерем и дѣвам славо» (ірмос пісні 9 другого канону св. Трійці): арк. 7 зв. (р. 5–8), арк. 8 (повністю), арк. 8 зв. (р. 1–4), арк. 11 зв. (р. 5–8), арк. 12 (повністю), арк. 12 зв. (р. 1–5). Причина відсутності у виданні цієї розшифровки обумовлена в передмові: через неможливість узгодити голоси. Однак, видається, що на цю транскрипцію в авторки просто не вистачило часу, тож у додатку до нинішньої рецензії подаємо власну транскрипцію збережених фрагментів концерту «Радуйся, царице» з відповідним коментарем.

Попри висловлені застереження, слід зауважити, що транскрипція/реконструкція пошкодженого рукописного нотного тексту – це велика й копітка праця. Тому слід подякувати О. Шуміліній за цю працю. Крім того, варто відзначити і вважати вдалою застосовану нею практику позначення номерів аркушів рукопису в нотних транскрипціях – як це прийнято у текстових публікаціях рукописів і стародруків. Шкода, що ця практика застосована не скрізь (у реконструйованих за партіями з валявського рукопису партитурах цей принцип відсутній).

Щодо передмови О. Шуміліної, слід відзначити значну увагу, яку авторка приділяє текстовій складовій публікованих партесних уривків, виявляючи розбіжності між регіональними варіантами канонічних текстів, пореформеним (ніконівським) варіантом тих же текстів та варіантом, зафіксованим у Служебнику Петра Могили 1629 р. Хоча щодо доцільності порівнянь із російським пореформеним текстом можна дискутувати, як і щодо доцільності деяких інших тез цієї передмови, однак загалом передмова інформативна і читається з цікавістю.

З дискусійних пунктів варто сказати лише про один – дійсно важливий. Він стосується гіпотези О. Шуміліної щодо кількості голосів у *Службі*

<sup>8</sup> Нумерація рядків за нотними станами. Зазначено лише аркуші рукопису, їх факсиміле можна знайти на с. 138–177 рецензованої книги.

<sup>9</sup> Факсиміле арк. 13 було пропущене у виданні. Замість нього на с. 162 повторно вміщено арк. 14. До моменту виходу рецензії видавці розіслали зацікавленим особам фото пропущеного аркуша, виправивши недогляд.

*Божій* з олешицьких аркушів (збережено три партії: дискант, альт і тенор). Авторка висловлює гіпотезу, що служба ця чотириголоса – не вистачає баса. Однак така гіпотеза сумнівна вже з огляду на фактуру збережених уривків: у багатьох місцях, навіть після додання функціонального баса, акордова вертикаль залишиться безтерцевою (що нетипово для партесної музики); або ж тоді слід додавати у партії баса терцевий тон та отримати чималу кількість секстакордів (у т. ч. суцільні послідовності секстакордів, що так само невластиво українській партесній музиці). Однак цього всього недостатньо, щоб заперечити гіпотезу О. Шуміліної. Спростовується вона після уважного вивчення опублікованих у нинішньому виданні факсиміле рукописних аркушів. Бачимо, що на арк. 13 з міської книги Олешич (пропущений у виданні, але надісланий авторами окремо) тенор має позначення номера (найімовірніше, літера «а» під титлом, тобто, «тенор 1»), так само в партії дисканта (арк. 1) після слова «дышкант» видно титлу, хоча на місці літери, яка мала позначити номер дисканта, – дірочка. Оскільки номер при назві партії не ставився, якщо така партія (наприклад, дискант) у творі була одна, наявність номера при дисканті та при тенорі свідчить, що кожної з цих партій було не менш ніж по дві. І, безумовно, не вистачає також баса. Простий підрахунок вказує на те, що ця служба була написана не менш як на шість голосів: не менше двох дискантів, альт (один або більше), не менше двох тенорів, бас (один або більше).

Також варто звернути увагу на редакторський (чи авторський) недогляд: останній (ніби висновковий) абзац передмови О. Шуміліної не стосується перерахованих безпосередньо перед ним принципів публікації нотних текстів<sup>10</sup>.

Є зауваження і щодо публікації *Статуту перемиської капітули*: ім'я перекладача (Ростислав Паранько), а також архівне джерело оригінального польськомовного тексту (так само, як і джерело тексту *Орації дяка*) вказані лише у *Слові від видавців* (на стор. 9–10). Варто було б подати ім'я перекладача й у змісті книги, і на першій сторінці публікованого перекладу, так само було би краще помістити поклики на джерела на сторінках, де надруковані відповідні тексти. Не вдалося знайти інформацію, хто транскрибував *Орацію дяка* і якими були принципи сучасного відтворення тексту порівняно з рукописом.

<sup>10</sup> Цит. (с. 24): «Окремі голосові партії подаються у хорових ключах системи “до”, у зведених партитурах застосовуються скрипковий та басовий ключі. [новий абзац] Отже, музично-рукописні пам'ятки багатоголосого співу з Надсяння дають нам уяву про стан і розвиток партесного багатоголосся у Перемиській єпархії...»

На завершення варто наголосити: попри те, що було висловлено чимало критичних зауважень (бо ж критика не самоціль, вона лише для того, щоб підняти загальний рівень справи, якою займаємося), в цю книгу було вкладено чимало праці, книга цікава й буде цінною як для вітчизняних дослідників української партесної музики, так і для чужоземних науковців. Варто сподіватися, що це видання матиме продовження і справа наукової публікації пам'яток української партесної музики зрушить із ритму «по книзі на десятиліття», що забуті ноти публікуватимуться все частіше, а висловлені автором рецензії зауваження будуть корисними для наступних видань. Крім того, можливо, у майбутньому буде взято за традицію публікувати не лише транскрипції партесної музики, але й – за взірцем нинішнього видання – подавати факсиміле всіх рукописних аркушів джерела.

Чекаємо також на виконання опублікованих і відредагованих шестиголосих партесних концертів з брательської книги Валяви: їх партитури цілком підготовані до виконання і вартують, щоб зазвучати знову після кількочотлітнього забуття.

## ДОДАТОК

### Публікація нотного тексту концерту «Радуйся, царице» з партесних аркушів міської книги Олешич

Розшифровка та зведення голосів Богдана Дем'яненка

арк.11 зв.  
p.5

[Дискант] 

Ра - д'їй-са, Ца - - - - - ри - це, ма - те-рем и д'ї-вам сла - - -

арк.7 зв.  
p.5

[Альт] 

[Ца] - - - - - ри - це, ра -

7

арк.11 зв.  
p.6

ва. Ра - д'їй-са, Ца - [ри] - це, Ца - - - - - ри - це, Ца-ри - це, Ца-ри -

арк.7 зв.  
p.5



- д'їй-ся, [Ца - ри] - це, р[а - д]їй - [са, ра - д'їй - са], ра -

арк.11 зв.  
p.6

13

це, ма - те - рем и д'ї-вам сла - во, и д'ї-вам сла - во, ма - те-рем и д'ї-вам

арк.7 зв.  
p.5



- д'їй-са, [ра - д'їй - са], [ма - те]рем и д'ї-вам сла - ва, ма - те-рем и

арк.11 зв.  
p.6

19

сла - - - во, д'ї - вам, ма-те-рем и д'ї-вам сла-во, и ма-те-рем и д'ї - вам сла -

арк.7 зв.  
p.5



д'ї - вам сла - во, ма - те-рем [и д'ї-вам сла - во], и д'ї-вам

арк.11 зв.  
p.6

25

во, ма - те-[рем] и д[ї-вам] сла - во. Вса-ко во до-ро-глас - но, вса-ко во

арк.7 зв.  
p.5



сла - во, и д'ї-вам сла - - - [во]. Вса-ко во до-ро-глас -





71

ра-з'я́м вса́к, ра - з'я́м вса́к Тво - є - го Рож - дєст - [ва,  
з'я́м, ра - з'я́м вса́к.

арк 12 зв.  
p.7

77

Т]во - є - го Рож - д[єст - ва], Тво - є - го Рож - дєст -  
Тво - є - го Рож - дєст - ва, тво - є - го [Рож - дєст - ва]

84

ва ра - з'я́м-но, Тво - є - [го] Рож - дєст - ва ра - з'я́м-но] ра - з'я́м-нє -  
Тво - є - го ро[ж] - д[єст - ва], Тво - є - го Рож - [дєст - ва] ра - з'я́м -

р.2  
р.8

91

ти, ра - з'я́ - [м]я́ - т[и], р[а - з'я́ - м]я́ - ти, ра - з'я́ - [м]я́ - - - -  
м[я́ - - - - ти] [ра - з'я́] - - - - ти. Т'ям

арк 8 зв.  
р.1

96

ти]. Т'ям же Т'а со - - - гла - - - сно сла-вим, т'ям же Т'а со -  
же Т'а со - - - [гла] - - - сно сла - вим,

р.4  
р.2

102

- [г]лас-но, [т'я́]м же Т'а со - - - глас - но, со-глас - но сла -  
[т'я́]м же Т'а [со] - - - глас - но сла - вим,

р.5  
р.3

107 *p.6*  
ВНМ, со - гла - сно [с]ла - вим, т'ям же Та со -

*p.4*  
[т'ям] же Та [со] - - - - - гла - - - - -

111  
глас - - - но сла - - - - - вим.  
сно сла - - - - - вим.

## КОМЕНТАР

Концерт «Радуйся, царице» транскрибовано за факсимільними копіями рукописних аркушів, опублікованих на с. 151–153, 159–161 рецензованого видання.

У двох збережених партіях із концерту не вказано, для яких вони голосів і на скільки голосів розрахований цей концерт. Ці партії за ключами оригіналу гіпотетично визначено як партію дисканта й альту (в оригіналі дискантовий та альтовий ключі до).

Словесний текст по можливості відтворено вслід за рукописом, у тому числі вказано помилкові написання, різні варіанти узгодження відмінків у тих самих словосполученнях: «матерем и дѣвам славо» та «матерем и дѣвам слава» тощо. Надрядкові знаки внесено у рядок. Графіка літер відтворена шрифтом *Izhitsa*. Однак знаки пунктуації, відсутні в рукописі, розставлені за сучасними нормами.

У квадратні дужки взято ті фрагменти нотного та словесного тексту, які з певною ймовірністю можуть бути відновлені, хоч вони й утрачені в рукописі:

- а) для нотного тексту – відновлені за фрагментами нотних знаків, що залишились у рукописі на краях пошкоджених місць (дірочок); якщо ж за залишками нотного знака він може бути ідентифікований однозначно, у розшифровці такий знак подається без квадратних дужок;

- б) для словесного тексту – за окремими літерами, що залишилися від слова; якщо словосполучення пропущене переписувачем при повторі тексту й відсутнє в рукописі не через пошкодження, розшифровка такого скороченого запису все одно подана у квадратних дужках.

У рукописі переважає написання словесного тексту без поділу на склади. Там, де поділ на склади є, він збережений у транскрипції. В інших випадках поділ зроблено реконструктором.

Також у рукописі словесний і нотний тексти в межах рядка графічно не скоординовані. Деколи з рукопису не зрозуміло, на який саме звук припадає той чи інший склад тексту, і в таких випадках склади підставлені під нотний текст реконструктором.

У всіх інших випадках на місці втраченого нотного тексту залишено порожнє місце (без нотного стану), щоб показати невизначеність тривалості втрачених місць, а також цілісність фрагментів, щодо яких не виникають сумніви. Тактові риси в більшості таких фрагментів теоретично можуть бути зміщені на півтакт, однак у кінцевих безперервних нотних фрагментах, а також у початковому фрагменті партії дисканта й у безперервних фрагментах, що містять цілотактові паузи, положення тактових рисок зрозуміле однозначно. Щодо всіх інших фрагментів, розділених місцями втрат, то там тактові риси розставлено реконструктором після синхронізації голосів відповідно до поділу на такти у тій партії, де положення тактових рисок уже не підлягає сумніву. У більшості випадків знайдена синхронізація голосів по вертикалі є найвірогіднішою з усіх можливих. Однак обраний спосіб графічного відтворення партитури залишає за читачем можливість пошуку інших варіантів.