

УДК 783.6:7.034.7

Г.С. Горох

**БАРОКОВІ РИСИ ПАРТЕСНОГО КОНЦЕРТУ
(НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ «ВЕК МОЙ СКОНЧАВАЄТЬСЯ»
З КИЇВСЬКОГО ЗІБРАННЯ)**

У тисячолітній історії українського народу, насиченій драматичними подіями та колізіями, змінами моделей суспільно-політичного розвитку й систем світосприйняття, важливе місце посідають XVII-XVIII століття. Вітчизняна музична культура означеної доби своєю ширістю висловлювання, красою, гуманізмом та філософською заглибленістю в значній мірі доповнила і збагатила художню систему західноєвропейського бароко.

Помітно вирізняються у музичному спадку українського бароко «покаянні» партесні концерти, в яких у синтезі й діалогічній взаємодії національної та європейської культурних традицій відобразились антинорми та драми барокового світовідчуття і нове розуміння людини, позбавленої ренесансної цілісності та волюючої відновлення втраченої гармонії у долученні до вищих і абсолютних цінностей.

Українська музична барокова культура в цілому та партесні концерти зокрема неодноразово привертала увагу науковців. Так, дослідженню специфічних текстолого-музикознавчих, стилістичних проблем та інтерпретації світоглядних, загальнокультурних й естетичних детермінант барокової музичної образотворчості присвячено низку фундаментальних наукових розвідок, посеред яких найбільш вагомими є доробки Н.Герасимової-Персидської [2-8], М.Дилецького [10], О.Захарова [11], Є.Ігнатенко [12; 13], Я.Ісаєвича [14], Р.Стельмащук [16] та ін. Водночас, окремі пам'ятки цієї музичної культури, у тому числі й партесні концерти, не отримали належного висвітлення і лише нещодавно стали доступними для широкого загалу фахівців. Саме до таких зразків барокової творчості належить «покаянний» партесний концерт «Век мой скончавається» з Київського зібрання, текст якого був опублікований лише у 2006 р., а професійний розгорнутий аналіз і на сьогодні відсутній.

Метою даного дослідження є виявлення барокових засобів у «покаянному» партесному концерті «Век мой скончавається» – одній з найбільш цікавих та маловивчених пам'яток музичного спадку київського осередку. Така постановка проблеми дозволяє, з однієї сторони, проаналізувати вкоріненість засобовиразової, образної структури твору у світобаченні та естетичній свідомості епохи, а з іншої – зосередитись на суто музикознавчих проблемах текстологічного аналізу й розглянути взаємодію вітчизняної та європейської (насамперед, італійської) музичних барокових традицій.

Партесний концерт «Век мой скончавається»¹, написаний для нетипового складу дванадцятиголосого хору – дискантів, тенорів та басів, виключаючи партію альтів. У тексті твору відчутний вплив венеціанської школи, де переважав якісний поділ на високий, середній та низький хори. Для вітчизняної ж традиції це було нетиповим явищем: «...в цьому сенсі, в партесних концертах намічається певна еволюція: у XVIII ст. типовим стає членування за тембровими групами (наприклад, окремо всі дисканти, або всі альти, всі тенори, всі басы). Таке «дівізі» трактується як «потовщена партія...» [15; 7]. При подібному розподілі виникає сумнів щодо цілісності звучання композиції, проте автор вирішує цю проблему шляхом розширення меж діапазону партій дискантів та тенорів.

Темою концерту є роздуми про неблаганність часу, швидкоплинність людського життя. Звідси – мотив покаяння та смирення перед Богом.

Ця тема відображена у текстовому супроводі, заснованому на духовних віршах, відомих в Україні під назвою псалм, що мають давні традиції виконання поза церквою. З

XV ст. псалми розповсюджуються в монастирському побуті, а згодом набирають популярності серед широкого загалу й стають одним із фольклорних жанрів. Псалми про «Страшний суд», «Плачі Адама» записували П.Демуцький [12] та П.Безсонов [1].

Показово, що «слово несло в собі, окрім змісту, ще й функцію формотворення <...> Текстом визначалася структура наспіву, а пізніше він стимулював появу нових утворень» [4; 217].

Аналізований концерт написаний невідомим автором на текст третього тропаря третьої пісні Молебного канону Кирила Туровського на тиждень Страшного суду (під час Великого посту). Текст вірша зустрічається в рукописах XV-XVI вв., нерідко з різними варіантами прочитання та розширення. «Їх порівняльний аналіз вказує на те, що в концерті використаний більш скорочений варіант, без розвиненої покайної частини» [4; 157].

Структуру тексту можна визначити як прозаїчну, що підтверджує «...розподіл на окремі за змістом одиниці – вірші, які характеризуються відсутністю рими, нерівною кількістю складів та різною кількістю наголосів <...>. Це так званий вірш «без розміру», «...з невизначеною кількістю складів у вірші, що базується на інтонаційній завершеності кожного вірша» [4, 145]. Римою тут є співвідношення (ладове, інтонаційне, темброве, динамічне та ін.) рівних утворень, закріплених узгодженістю кадансів.

Окрім цього, за тематичною орієнтованістю, риторикою та емоційною наповненістю партесний концерт відповідав новому явищу в церковному ораторському мистецтві – проповіді [15; 9]: зверненій безпосередньо до св. Письма, моральній або панегіричній.

На розвитку партесних концертів позначилась не лише тематика проповідей, але й їх форма. Проповідник мав на меті вразити слухача, збудити діяльність розуму або почуття, розворушити увагу і увагу утримати: слухач у ці неспокійні часи був зайнятий іншими, нецерковними інтересами, долучався до світського життя, не підконтрольного церкві. Цим пояснюється прихильність проповідників бароко до оригінального, вражаючого, до ефектів та «сенсацій». Пізні бароко виробило навіть певний тип дотепної, гострослівної, парадоксальної проповіді (за італійською її назвою «кончето-проповідь»).

Невипадково, автори партесних концертів уважно ставилися до тексту. Концерти виконувалися в храмі перед причастям, отже несли на собі велике змістове та емоційне навантаження. «На відміну від середньовічного розспіву партесний концерт «фронтальний», звернений до віруючих як до слухачів» [15; 6].

Тропар досліджуваного тексту складається з чотирьох строф, які послідовно, за законами риторичного викладу, розкривають основну ідею твору. Перша строфа тропаря «Вік мой скончавається...» – це вступне слово, ствердження певного постулату, істини. Друга – «Ріка же огненная течет...», – драматизація, загострення питання, фраза переходу до основної думки, що проводиться в третьому вірші «Но послы ми Господи слезы, да погасят всю силу его». Це – особисте звернення, молитва. Четверта строфа «Хотяй спастися всім человеком...» є завершенням, життєстверджуючим фіналом. Автор виказує віру в безмежність милосердя Божого, що покриває всі гріхи людські і кожного спрямовує на шлях спасіння. Наводимо приклад тексту:

«Век мой скончавається,
А страшный престол готуется (7 + 9)
Река же огненная течет,
Претя ми мукою
И неугасающим пламенем (9 + 5 + 10)
Но послы ми, Господи, слезы,
Да погасят всю силу его (9 + 9)
Хотяй спастися всем человеком,
Премилостивый Боже (10 + 7)

Форма концерту – одночастинна, складається з низки епізодів. У творі відчувається наскрізний музичний розвиток у тісній взаємодії зі структурою та змістом тропаря. За аналогією з поетичним джерелом у концерті можна виділити чотири розділи: вступ, розробка, центральний розділ та кода. Наведемо схему структури концерту:

	I розділ	II розділ	III розділ	Кода
Структура тексту	I.	II. III. IV. V.	VI.	VII.
Тематичний матеріал	a	b; a; b ¹ ; a ¹ ;	a	c
Метр	4/4	4/4; 4/4; 4/4; 4/4,3/4;	4/4	4/4
Такти за виданням	1-19т.	20-28 т; 29-35 т; 35-41 т; 41-54 т;	55-64 т;	65-90 т.

Характерною рисою концерту є також особливе ставлення до мелодії, теми. Що можна розуміти під словом «тематизм» у партесному концерті? Як показує аналіз, «дуже часто це не суто мелодичний елемент, а цілий блок, що включає в себе інтонаційний стрій, гармонію і фактуру. Це дає змогу говорити про гармонічно-фактурний тематизм <...>. Проведення таких формул не завжди пов'язане з точною повторністю інтонаційного контуру, часом відбувається певний мелодичний розвиток» [4; 201].

Перший розділ «Век мой скончавається...» одразу експонує два тематичні елементи: «Век мой скончавається...» та «...А страшный престол готується...». Перший елемент, – це висхідний тетрахорд, у західноєвропейській риторичній фігурі *anabasis*. Мелодія рухається вгору стрімко, ніби прагнучи розвитку, проте, дійшовши четвертої ступені плавно загортає вниз. Інтонація моління та вигуку *exclamatio* проявляється на другій хвилі розвитку – стрибок на кварту з подальшою зупинкою на низхідній терції, а згодом – низхідний тетрахорд із кадансом на слові «skonchavaetsya», так званий постійний зворот, що передає покаєнний плач і пунктирний ритм, який зображає зітхання, схлипування грішника. Це так званий «постійний епітет» [8; 1-3 тт.].

«Музичні прийоми, як засоби підкреслення словесного змісту, з плином часу утворили своєрідний «словник постійних епітетів» [15; 9]. Кожна з образних сфер («мажорна» і «мінорна») мають свої сталі звороти, які відповідають не тільки конкретному слову, але й характеризують словесну ситуацію, емоційний тонус тексту.

Вагомість метра помітна у формотворенні. В даному концерті тип метру здебільшого дводольний, хорейчний. За винятком другого розділу, де для закріплення структури, для того, щоб відокремити два контрастні розділи один від одного, автор збирає всі голоси в акордове «туттійне» звучання і змінює метр на трьохдольний [8; 48-54 тт].

Плинність руху першого тематичного елемента нагадує плавність, широту знаменного розспіву. Середній регістр створює відчуття сокровенності розповіді. Натомість другий тематичний елемент «А страшный престол...» експонується крайніми регістрами та кантовим викладенням тематичного матеріалу, підкреслюючи цією регістровою «прірвою» внутрішню конфліктність, «розірваність» героя, його страх перед невідомим.

Ритміка другого тематичного елемента відрізняється більш дрібною, загостреною пульсацією у поєднанні з низхідним «плачевим» тетрахордом [8; 3-5 тт].

Можна помітити потяг автора до діалогу тематичних елементів як засобу, що підсилює гостроту контрастів. Автор співставляє знаменний розспів та кант (жанровий контраст), звучання середніх хорових груп та крайніх (регістровий контраст) [8; 1-2 тт.; 3-5 тт].

Характерною рисою жанру партесного концерту є чисельні текстові повтори: «...словесний текст ніби не вичерпує всього змісту і, як і в проповіді, потребує розробки

<...>. Музиці тісно в рамках тексту, вона намагається його «поглибити», «розгорнути» [15; 9].

Повторення і розробка другого елемента проводиться в басовій хоровій групі. Образна сфера тексту підкреслюється самим тембром басової групи, а також низхідним квартовим стрибком, пунктирним ритмом [5-7 тт.]. Потім перший тематичний елемент «Вік мой» проводиться в *tutti* хору. Вся хорова маса, зібрана в акордову фактуру енергійно рухається догори, поступенево, ніби долаючи невидиму перешкоду, проте в цьому тематичному елементі відчувається також і прагнення, і надія [8; 8-10 тт.].

На текстовому повторі другого тематичного елемента знову зустрічається співставлення крайніх голосів у кантовому викладі [8; 11-15 тт.]. Після попереднього масштабного звучання хорového *tutti* ансамбль дискантів та басів створює контрастний образ людини як істоти слабкої, самотньої у просторі Всесвіту. Дискантові проведення характеризуються перевагою мелодичної лінії й розспівності, а басы більш синхронні за ритмом, більш акордові. Згодом цей текст ще раз проводиться вже в усіх партіях одночасно, підкреслюючи закінчення I розділу [8; 16-19 тт.].

На початку другого розділу автор знову експонує два тематичні елементи: «Ріка же огненная течет...» та «Претя ми мукою...». Перший елемент має звукообразальний характер. Хвилеподібний рух дрібними тривалостями в партіях дискантів та тенорів ніби передає стрімкий та мінливий плін річки [8; 20-23 тт.].

Узагалі упродовж твору не спостерігаємо яскраво нового тематичного матеріалу. Здебільшого ті тематичні елементи, що були задані в першому розділі використовуються й надалі, розробляються. Наприклад, у другій фразі «претя ми мукою» автор використовує той же висхідний тетраорд, що й в матеріалі першого розділу на словах «Век мой скончається...», там де цей елемент проводиться в хоровому *tutti* [8; 24-28 тт.; 8-10 тт.].

У наступному епізоді матеріал першого елемента «Век мой...» використовується майже без змін в інтонаціях, проте в кантовому викладі ансамблю, а другий елемент наслідує інтонаціям першого розділу і проводиться в хоровому *tutti* [8; 29-34 тт.]. «Повторність стає одним із важливіших моментів впорядкування, що дає можливість затримати рух, підкреслити один момент та надати йому певної структури» [4; 227].

У наступному епізоді спостерігаємо як розробляється матеріал «ріка же огненная» за допомогою прийому неточної імітації, що проводиться у всіх партіях, окрім четвертого баса, четвертого тенора, четвертого та першого дисканта. Ці голоси створюють акордову «канву», на тлі якої бачимо малюнок імітацій [8; 35-39 тт.].

Згодом автор закінчує розробку першого тематичного елемента, збираючи всі голоси в туттійному звучанні на словах «огненная течет» [8; 40-41 тт.] і починає розробляти другу тематичну лінію, що проводиться на словах «претя ми мукою» [8; 41-45 тт.]. Ця мелодія споріднена з першим тематичним елементом «Вік мой» [8; 1-2 тт.], проте епізод більш емоційно загострений, на що вказує використання синкопи на слові «претя». Ніби підкреслюючи спорідненість обох «станів» (адже і в першому, і в другому випадках бачимо плач грішника, страх перед вічною мукою), автор далі вводить не тільки музичний матеріал, але й текст першого елемента «Вік мой». Це повторення можна віднести до тихої кульмінації. Воно є продовженням попередньої думки і повторенням першого елемента. Разом із тим, воно різне інше, – тихий, ледь чутний голос смирення і смутку. Можливо, це один із тих епізодів, що передають відчуття справжньої муки грішника. Весь епізод проводиться у ансамблевій групі басів. Це сприяє відчуттю сокровенності і довіри, відображає журбу і самозаглиблення. Рух на якусь мить зупиняється. Далі бачимо, що в останнє розробляється елемент «претя ми мукою» [8; 48-54 тт.].

У цій частині змінюється метр – з дводольного на тридольний, а як було сказано вище, такі зміни використовувалися композиторами не випадково. Подібний сильний контраст завжди слугував засобом передачі чогось надзвичайного, мав вразити, приголомшити слухача. Разом із тим хор співає *tutti* після ансамблевого звучання басів, отже природно

динаміка має вирости вдвічі. Крім того, композитор використовує синхронне, акордове звучання хору, щоб підкреслити кожне слово фрази «претя ми мукою».

У наступному епізоді «Но послі ми, Господи, слези, да погасять всю силу его» домінує покайний мотив. Цей епізод звучить у кантовому викладі і проводиться крайніми голосами хорового діапазону – першого і другого дисканта та другого баса. В ньому знову «проростають» інтонації початкового тематичного елементу «Вік мой» [8; 55-56 тт], а у фразі «Господи, слези» чути відголосок «а страшний престол» [8; 58-60 тт]. Далі композитор туттійним повтором фрази «да погасят всю силу его» закінчує третій розділ. Мелодичні лінії у більшості голосів набувають яскравого наспівного характеру. Навіть пунктирний ритм слугує для передання хвилеподібного мінливого руху мелодії [8; 63-64 тт].

Загалом, у даному концерті переважають мелодичні лінії звукообразного характеру, що передають образ ріки, яка символізує швидкоплинність і мінливість життя. Подібні прийоми алегорично-символічної образності широко увійшли в мистецтво другої половини XVII-XVIII ст.

Кода, як завершальний етап, підводить підсумок: «Хотяй спастися всім чоловіком, премилостивий Боже». Це одночасно і ствердження, і прохання, і молитва. Новий тематичний елемент, як і в попередніх розділах, проводиться у кантовому викладі. Звичайно, в цьому випадку не можна говорити про яскраво новий тематичний матеріал: подібні мотиви зустрічаються у другому тематичному елементі другого розділу «претя ми мукою». Задіяні перший, другий тенори і перший бас. Характер, настрої музики істотно відрізняється від попередніх розділів. Соль мажор приходить на зміну ре мінору. До того ж це єдиний мажорний епізод у концерті [8; 65-71 тт].

Перша музична фраза «хотяй спастися всім чоловіком» створює образ віри і надії. Мелодія, що проводиться у тенорів, ніби кружляє у танку, пунктирний ритм підкреслює її вишуканість [8; 65-68 тт]. У другій фразі, зверненні «премилостивий Боже», у русі мелодії відчувається поривання догори, а пунктир підкреслює енергійність, рельєфність цього руху [8; 69-71 тт]. Низхідний тетрахорд із кадансом, що завершує перший епізод коди, як відзначалось вище, є постійним епітетом, що передає плач, зітхання.

Далі спостерігаємо розробковий епізод. Контрастом до кантового викладу звучить *tutti* всього хору. Початковий мотив дещо видозмінений – проводиться більш дрібними тривалостями, що додає динамічності розвитку музичної тканини [8; 71-75 тт]. Потім автор міняє місцями початок і кінець фрази. Початком стає фраза-звернення «премилостивий Боже». Композитор використовує кантовий виклад, щоправда, в чотириголосі (подвоєно бас). У цьому фрагменті задіяні крайні регістри хорової фактури: перший, другий дискант і перший, третій бас [8; 75-77 тт].

Наступний епізод проводиться у басової групи, створюючи таким чином яскравий регістровий контраст [8; 77-78 тт].

Отже, шляхом контрастного співставлення регістрів, тембрів голосів, досягається антифонність, діалогівання хорових груп, а також передається то розімкнутий у нескінченість і причетний вищим, трансцендентним сутностям, то рефлексивно самозаглиблений духовний світ барокової людини. Це помітно у подальшому фактурному розвитку музичної тканини. Імітаційно вступають почергово цілі темброві групи, ніби у запальному змаганні [8; 78-80 тт]. На короткий час знову використовується кантове звучання – невеличкий ліричний відступ на словах «всім чоловіком, премилостивий Боже» [8; 81-84 тт]. Цей контрастний відступ підкреслює силу завершального *tutti*, яке немов зібрало всі голоси в єдиному зверненні до Творця [8; 88-90 тт]. Ця остання фраза відокремлюється у каденцію. Рух сповільнюється, окремі партії розспівують слова по складах, що надає каденції широти висловлювання та урочистості.

Загалом, проведений аналіз засвідчує, що в партесному концерті присутні усі найважливіші риси бароко. Для відтворення динаміки буття митці бароко використовували *контрасти*: на рівні змісту, образів, емоційних сфер, стилістичних засобів. Генетична

спорідненість із проповіддю обумовлювала надзвичайну увагу авторів партесних концертів до тексту. Зокрема, в партесному концерті «Век мой скончається» кожна із строф, за законами *риторичного* викладу послідовно розкриває зміст твору. Як і в проповіді, у партесному концерті присутній чіткий структурний розподіл, важливе формотворче значення мають повторення, закріплюючі функції виконують завершальні розділи. Характерною рисою жанру є чисельні текстові повтори. У порівнянні з попереднім етапом еволюції музичного мистецтва – знаменним розспівом – партесний концерт у більшій мірі насичений подіями.

У партесному концерті присутня система засобів, аналогічна західній системі риторичних фігур. Музичні прийоми, що використовувалися в концерті для підкреслення словесного змісту, з плином часу утворили своєрідний «словник постійних епітетів». Кожна з образних сфер («мажорна» і «мінорна») мали свої сталі звороти, які відповідали не тільки конкретному слову, але й створювали емоційний тонус тексту. Характерною рисою українського варіанту бароко є домінування музично-риторичних фігур, що базуються на слухових, а не зорових відчуттях. Крім того, фігури пов'язані не стільки з символікою тексту, скільки з його образною виразністю та звукообразальністю. Порівнюючи ці явища з подібними в західноєвропейській музиці, можна відмітити, що партесний концерт з його чутливістю до кожного окремого слова близький до світської лінії в мадригалах і в той же час тяжіє до розчленованості структури тексту – як твір церковної музики. Контрастне співставлення регістрів та тембрових груп, антифонність й діалогуювання хорів відтворюють антиномічне та конфліктне світосприйняття доби бароко.

Примітки

¹ ЦНБ, 41 /XVIII – 14.

² Див. тексти в крюкових рукописах XV-XVI ст. (ГПБ, збір. Тітова, № 637) // Кіпріянівський часослов, житіє Сергія Радонежського та ін.

Список використаної літератури

1. **Безсонов П.** Калеки-перехожие: Сб. стихов и исслед. / П.Безсонов. – Вып. 2-5. – М., 1861-1864.
2. **Герасимова-Персидська Н.О.** Концерти і мотети покаянні: пов'язання тексту й музики / Н.О. Герасимова-Персидська / Духовний світ бароко: Зб. статей. – К.: Курс, 1997. – С. 12-33.
3. **Герасимова-Персидская Н.А.** Некоторые заметки по текстологии нотоплинейных рукописей / Н.А. Герасимова-Персидская // Гимнология. Материалы междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории). – М.: Композитор, 2000. – Вып. 1. – Кн. 2. – С. 403-415.
4. **Герасимова-Персидская Н.А.** Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н.А. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
5. **Герасимова-Персидская Н.А.** Постоянные эпитеты в хоровом творчестве конца XVII – первой половины XVIII веков // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков / Н.А. Герасимова-Персидская. – М.: Наука, 1986. – Вып. 83. – С. 136-152 (Серия «Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных». – Вып. 83).
6. **Герасимова-Персидська Н.О.** Про віршований принцип в музиці / Н.О. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство: Зб. наук. пр. – К., 1979. – Вип. 15.
7. **Герасимова-Персидська Н.** Слово і музика в XVII ст. / Н.Герасимова-Персидська // Українське літературне бароко: Зб. наук. пр. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 272-287.
8. **Герасимова-Персидська Н.** Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / Н.Герасимова-Персидська. – К.: Муз. Україна, 1978. – 184 с.
9. **Демуцький П.Д.** Ліра та її мотиви / П.Д. Демуцький. – К., 1903.

10. *Дилецький М.П.* Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року / М.П. Дилецький. – К.: Муз. Україна, 1970. – 112 с.
11. *Захарова О.И.* Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века / О.И. Захарова. – М., 1983. – 77 с.
12. *Игнатенко Е.* «Высокий стиль» партесного концерта: К проблеме интонационно-семантической целостности / Е.Игнатенко // Наук. вісн. НМАУ ім. П.І. Чайковського: Питання організації художньої цілісності музичного твору. – К., 2005. – Вип. 51. – С. 113-123.
13. *Игнатенко Є.* Партесний концерт на віршованій текст – нове явище художньої культури середини XVIII століття / Є.Игнатенко // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Слово, інтонація, музичний твір. – К., 2003. – Вип. 27. – С. 141-150.
14. *Исаевич Я.Д.* Братства і українська музична культура XVI-XVII ст. / Я.Д. Исаевич // Українське музикознавство: Зб. наук. пр. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 48-57.
15. *Партесні концерти XVII-XVIII ст. з Київської колекції:* Нотне вид. / Упор., наук. ред. Н.А. Герасимова-Персидська. – К.: Муз. Україна, 2006. – 335 с.
16. *Стельмащук Р.* Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття / Р.Стельмащук // Наук. вісн. НМАУ ім. П.І. Чайковського: Старовинна музика: сучасний погляд *Ars medievalis – Ars Contemporalis*. Вип. 46. – К., 2006. – С. 177-184.

Резюме

Досліджується специфіка використання барокових засобів художньої виразності у партесному концерті, аналізується їх змістове та образне навантаження.

Ключові слова: бароко, партесний концерт, антиномічність, театральність, риторизм, кант, псалми, антифонність, діалогування.

Summary

Gorokh G.S. Baroque in many-voiced concert (on the example of concert of «My life is ending» from Kyiv collection)

A specific is investigated the use of baroko facilities of artistic expressiveness in a concert, their rich in content and vivid loading is analyzed.

Key words: baroko, antinomy, theatrics, rhetoricians, edging.

Аннотация

Исследуется использование барочных средств художественной выразительности в партесном концерте, анализируется их содержательная и образная нагрузка.

Ключевые слова: барокко, партесный концерт, антиномичность, театральность, риторичность, кант.

Надійшла до редакції 20.07.2013 р.