

УДК [783+785.6]:781.1(477-87=161.2)''16''

ПАРТЕСНА ДОБА У НАУКОВИХ ПОШУКАХ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА: ПОГЛЯД КРІЗЬ ЕПІСТОЛЯРІЙ

Уляна ГРАБ

*Кафедра музичної медієвістики та україністики,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, Львів, Україна, 79005
тел.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com*

На основі наукового дискурсу епістолярію Мирослава Антоновича розглянуто історію дослідження ним партесних концертів у контексті вивчення партесної музики в українському музикознавстві. З'ясовано напрями розвитку досліджень музичного мистецтва партесної доби та їх особливості в еміграційній та материковій музикознавчій науці.

Ключові слова: партесні концерти, еміграційне музикознавство, Мирослав Антонович, епістолярій.

Те, що українська партесна творчість XVII – першої половини XVIII століть є надзвичайно важливою сторінкою в історії давньої української музики, вже давно стало аксіомою не лише для фахівців, але й для широкого загалу. Доба самотнього мистецтва, доба творення нового типу музичної культури, яка стала підмурівком подальшого розвитку української професійної музики, природно викликала посилений інтерес у музикознавців. Історіографію її дослідження можна знайти у працях багатьох учених цього наукового напрямку, зокрема Онисії Шреєр-Ткаченко, Ніни Герасимової-Персидської, Ольги Шуміліної. Серед інших згадується ім'я Мирослава Антоновича як представника української еміграції, наукова праця якого з вивчення рукописних джерел з партесними творами здобула найбільше значення, оскільки, як слушно зауважила О. Шуміліна, “пошук і наукове опрацювання партесних рукописів є не менш важливим етапом роботи, ніж аналіз партесних творів, зафіксованих у рукописних пам'ятках” [35, с. 21]

Метою нашої статті є розкрити на основі епістолярію М. Антоновича історію дослідження ним партесних концертів і показати, що науковий дискурс його епістолярію є важливим джерелом до історії реалізації наукових ідей та планів еміграційних музикознавців у широкому суспільно-політичному та особистісному контекстах. Основну методологічну засаду праці визначає теза американського музиколога Крістофа Вольфа: “Моя думка, щоб так часто, як лише можливо, цитувати історичні документи, опирається на переконання, що ті джерела вносять до дискусії про історію свіжість і безпосередність. Окрім того, що вони можуть промовляти самі за себе, то все ж отримують додаткову інформаційну цінність, коли будуть представлені в ширшому контексті, з одночасним коригуванням помилкових інтерпретацій” [37, с. 14–15]

У статті, присвяченій 40-літтю праці українських музикознавців над дослідженням хорової музики бароко, Н. Герасимова-Персидська написала про те, що до кінця 60-х

років ХХ століття про цю музику не було реального уявлення – ні про справжній обсяг збереженого матеріалу, ні про важливість та значення самого явища – партесного багатоголосся [14, с. 27] Перші результати пошукової роботи були введені в науковий обіг на конференції у Києві 1969 року, а також на міжнародних конгресах *Musica Antiqua Europae Orientalis* у Польщі (1966) та Софії (1971). Очевидно, що в тогочасних суспільно-політичних реаліях, коли “вторинність” української історії та культури, її залежність від позитивного впливу російських суспільно-політичних, культурних та інших чинників були “прикметною рисою офіційної візії” [36, с. 66]. Негласний дозвіл ідеологічної цензури на дослідження української музичної давнини мусів мати політичне підґрунтя.

Причиною появи виразно українських акцентів у музикознавчій науці зокрема і гуманітарній сфері на загал, був так званий “мікроренесанс” 50–70 років, зумовлений політичними та соціокультурними умовами перших двох післясталінських десятиріч. У російськоцентричній схемі української історії, викладеній у “Тезах про 300-річчя возз’єднання України з Росією” (1954) – документі, який став “на довгі роки “символом віри” для української гуманітаристики”, “намітилися виразні натяки на історичну самотність українського народу” і таким способом було “усунуто крайнощі в тлумаченні позитивної ролі Росії в історії українського народу” [36, с. 66].

Наступним важливим чинником для піднесення статусу національної історії був політичний курс Петра Шелеста, першого секретаря ЦК КПУ, спрямований на українізацію, зрозуміло, в межах “радянського” патріотизму. Він виявлявся у підтримці ним різних проєктів, пов’язаних з вивченням і популяризацією української давнини, а особливе зацікавлення викликала у П. Шелеста козацька тематика, яка стала “офіційно толерованою темою” середини 1950 – початку 1970 років. На цей період припадає і певне пом’якшення цензури, що було дуже важливо для наукової творчості в гуманітарній сфері.

Лібералізація політичної атмосфери зумовила спалах активності досліджень, присвячених українській минувшині, в тому числі і музикознавчих – розпочинається вивчення духовної музики XVII–XVIII століть, пов’язане в той період передовсім з іменем О. Шреєр-Ткаченко. Її участь у Першому конгресі давньої музики Східної Європи, що відбувся у Бидгощі в Польщі у вересні 1966 року має дуже показову історію, що віддзеркалює офіційну російськоцентричну культурну політику на теренах республік Радянського Союзу, зокрема й України, і складність пошуку наукової істини у строго контрольованому дослідницькому просторі. Бажання О. Шреєр-Ткаченко виступити з доповіддю про музику XVI–XVIII сторліть і проілюструвати її виконанням світських партесних концертів потрібно було узгодити з Москвою і особисто Юрієм Келдишем. Йому персонально треба було привезти текст доповіді “для експертизи і контролю”, він взяв на себе місію давати уточнення організаторам фестивалю стосовно тексту доповіді і нотного матеріалу замість автора, врешті він ставить в листі до О. Шреєр-Ткаченко знакове питання: “Найголовніше зараз, однак, вирішити принципове питання: чи виокремлювати українську музику чи показати її разом з російською? Мені здається вигіднішим і правильнішим піти другим шляхов” (Пер. з рос. – У. К.) [19, с. 86]. Що вплинуло на остаточне рішення – невідомо, але у вересні 1966 року О. Шреєр-Ткаченко таки виголосила доповідь “Розвиток української музики в XVI–XVIII ст.” у польському Бидгощі і її виступ започаткував системне вивчення української партесної музики XVII–XVIII століть. О. Шреєр-Ткаченко належать і перші публікації української

старовини у “Хрестоматії української дожовтневої музики” (1970). Вона сформувала школу молодих дослідників, зацікавивши їх архівними матеріалами, і на всесоюзній конференції зі старовинної музики, що відбулася у Києві 5 квітня 1969 року з доповідями виступила вже група дослідників, серед яких була Н. Герасимова-Персидська – на сьогодні найавторитетніший науковець у цій галузі.

Ідеологічна реакція, що з’явилася в радянській Україні в 1972–1973 роках зумовила крах “мікроренесансу”, її наслідком стали, між іншим, русифікація української науки і культури, “реанімація в українській історичній науці імперської схеми історії України в її “чистому” вигляді, позбавленому “національних” нашарувань хрущовської та шелестівської “відлиги” [36, с. 64] репресії і моральна стагнація суспільства.

Історик Андрій Портнов зазначив, що політизація питання про витоки Русі сягнула такого рівня, що навіть скандинавські археологічні знахідки підлягали замовчуванню [33, с. 73], а В. Яремчук стверджує: “Істотна причина продуктивності українських істориків у середині 1950-их – 1980-их роках полягала у стабільності базових історичних конструктів схеми історії України, сформульованої в середині 1950-их років. Така сталість давала твердо визначені ідеологічні константи і тим самим уможлиблювала більш-менш спокійні умови праці істориків, які досліджували українські сюжети” [36, с. 64].

Ця ситуація стосувалася і музикознавства. Хоч, як пише Олена Немкович, “історичне музикознавство мало в 60–80-х роках наймасштабніший, порівняно з усім попереднім часом його існування, фонд фундаментальних здобутків” все ж зазначає, що ті здобутки постали “незважаючи на тиск тенденційних вихідних засад”, які стосувалися встановлення хронологічних і географічних меж явища української музичної культури: “уявлення про ці межі поки що мали корелювати з відповідними положеннями офіційної історіографії” [32, с. 338] Цю тенденцію охарактеризував М. Антонович у своїй праці “Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст.”: “Хоч ніхто з істориків української й російської музики не заперечував великого значення, яке мала в 17–18 ст. українська музична культура для російської музики, та впадає в очі дивне явище: замість поглиблювати досліді в цій ділянці й розкривати впливи української музичної культури на російську, щоб як слід зрозуміти й висвітлити шляхи розвитку як української, так і російської музики в 17–18 ст., у багатьох працях з цієї ділянки видно тенденцію промовчувати справу українських впливів на російську музику, або ж обмежуватись до кількох речень, висловлених у цій справі” [1, с. 130].

У таких умовах музикознавці у своїх дослідження намагалися опиратися насамперед на специфічні музикознавчі методи, які б спрямовували “осмислення музичного матеріалу знизу, від музики – до філософії” [32, с. 262], а власне замість філософії мусили повертатися до “прокрустова ложа” радянської офіційної історіографічної концепції, оскільки без дотримання цензурних вимог і ідеологічних норм жодна праця не могла бути опублікованою. Ситуацію в науці точно окреслив А. Портнов: “Через магнітне поле політики в науковому пошукові були постійно присутні страх репресій і спокуса пристосуванства, надії на уважного читача й самоцензура, прорахована недомовленість і приховане інакодумство” [33, с. 230].

Як доклалися українські музикологи повоєнної еміграції до досліджень партесної музики? Зрозуміло, що їхні праці не вводили у науковий обіг, навіть якщо про них знали в Україні, і розглядали “лише в контексті критики “буржуазно-націоналістичних”

перекручень в історії українського народу” [36, с. 69]. Промовистий факт наводить О. Немкович: усі видання УВУ поширювалися через міжнародну обмінну службу і надсилалися у провідні наукові установи і бібліотеки України, однак відразу потрапляли у спецфонди і науковцям не були відомі [32, с. 285].

Між тим у 70-х роках виходить на наукову арену з дослідженнями партесної музики М. Антонович¹. У 1974 році у Вінніпезі виходить друком збірка партесних концертів XVII століття невідомих авторів під назвою “Ukrainian «Partesny» concertos” з передмовою М. Антоновича². П’ять пятиголосних концертів, транскрибованих і зведених ним у партитуру, були частиною віднайдених Олексою Горбачем³ партесних творів у бібліотеці “Матице Српске” сербського міста Новий Сад, що зазначив М. Антонович у вигляді примітки: “проф. Олексі Горбачеві, що вказав нам на ці рукописи, бібліотеці “Матице Српске” за виготовлення мікрофільмів та Музичному Інституту в Утрехті, що спровадив ці фільми й виготовив фотокопії”. Два видатні науковці, один з яких був музикологом, а інший – лінгвістом, стали причетними до знакової для української музичної культури знахідки, що відкрила музичну творчість доби козаччини і розширила наші уявлення про горизонти культурного впливу української музики.

Листування між М. Антоновичем і О. Горбачем, які були давніми знайомими, зав’язалося у квітні 1957 року: обоє вчилися в одному класі філії Української державної гімназії у Львові – О. Горбач з 1928 року, а влітку 1932 року вступив до 5 класу М. Антонович, обоє закінчили її іспитом зрілості у 1936 році і у тому ж році вступили до Львівського університету на гуманітарний факультет – М. Антонович на музикологію, а О. Горбач вивчав україністику, полоністику і германістику [18, с. 49–51]

Знаючи, що О. Горбач працює у бібліотеках Югославії, М. Антонович поцікавився, чи не траплялися йому нотні збірники – можливо, сербських чи словенських церковних напівів. І у жовтні 1964 року отримав у відповідь несподівану інформацію: “До речі, в бібл[іоте]ці Матице Српске в Н[овому] Саді / Югосл[авія] зустрічав я цілу масу партитурових рукописів, мабуть з 18 в. до церковних співів; їх однак фонетика промовляла б радше за рос[ійською] мовою, хоч могли тоді й хахли «старатся». Тоді бо в Войводіну імпортовано все з Києва (Козачинський і інші); може варт було б поцікавитися іст[орично]-муз[ичною] сторінкою тих рукописів” [17, с. 1]. М. Антонович відразу відгукнувся: “А тепер відносно музичних рукописів у Югославії. Чи не можна б дістати їхнього списка? або ж їх змікрофільмувати? Може Ти знаєш шлях – як можна їх дістати. За ближчі інформації та евентуальну

¹ Праці М. Антоновича, присвячені партесному багатоголосю вперше видані на українській мові у збірнику *Musica sacra*. – Львів, 1997.

² У 1979 році була приготована до друку і видана М. Антоновичем ще одна віднайдена у бібліотеці міста Новий Сад музична пам’ятка: П’ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. Транскрипція та зведення в партитуру М. Антоновича. Вінніпег 1979.

³ Олекса Горбач (1918-1997) – відомий український мовознавець, який емігрував з України в червні 1943 року, професор славістики університетів Геттінгена, Марбурга, Франкфурта, Мюнхена та Українського Католицького університету в Римі, дійний член НТШ. Основні його наукові праці вийшли в Мюнхені у восьми томах у 1993 та 1997-у роках і охоплюють велике коло проблем з української граматики, діалектології, термінології (зокрема, церковно-музичної), лексикології, порівняльного мовознавства та ін.

Листування М. Антоновича і О. Горбача зберігається у архіві Мирослава Антоновича (Інститут Літургійних Наук УКУ, Львів).

поміч в цій справі буду Тобі дуже вдячний” [4, 1] І в наступному листі О. Горбач подав детальну інформацію про бібліотеку, описав рукописи, вказав сигнатури, роблячи мимохідь лексичний аналіз тексту: “Щодо рукописних композицій з 18 в. в Н. Саді, то йдеться про таку бібліотеку “Бібліотека Матице Српске у Новому Саду” (Нови Сад, Jugoslawija – вулиці не пам’ятаю, але то знана установа і туди пошта зайде, якщо так напишеш. (На полях дописано від руки) Biblijoteka Matice Sprska Novi Sad / Backa FNR Jugoslavija

Йдеться про рукописи з сигнатурами:

PP 160 “алт 2”

PP 159 “алт I”

PP 161 “бас I”

PP 162 “бас 2”

PP 163 “дышкант”

“Концерты на п’ять голосов”, різні тропарі, стихири й Служба Божа, формат 8-ки гарно оправленої – печатка: Савва Тюкали (Т□к□li?), в кожній книжечці по 72–74 листки (обабіч записані) в церковнослов’янщині сліди укр. вимови (жизны, обяття, дышканти // ды -; але радше з Полісся: святи Боже, завеса, на крести // -тЪ

PP 157 “Служба на три голоса” (тропарі, стихири, канони, Сл. Божа)

концерты на 3 голоса: тенор I, тенор 2, 50 номерів

PP 158 “Служба на три голоса” бас 50 номерів

Найкраще було б, якщо б Ти сам туди при якійсь нагоді поїхав і ті речі спершу проглянув” [16, с. 1]. За порадою О. Горбача, М. Антонович замовив мікрофільми рукописів через Інститут музикології Утрехтського університету й отримав можливість досліджувати унікальні твори – п’ятиголосні партесні композиції доби козаччини, п’ять зошитів, що містять 27 анонімних концертів та одну літургію.

Від часу, коли М. Антонович отримав інформацію про партеси в сербському місті Новий Сад і до можливості працювати з мікрофільмами минуло чотири роки. У липні 1968 року М. Антонович повідомив Зиновія Лиська: “Мені вдалося роздобути з Югославії Партеса (мікрофільми) 27-мох 5-голосних “концертів” і дві партії 50-тьох 3-голосних концертів. Всі вони писані “київським знаменем”. Хоч нігде не подані прізвища композиторів, то їхнє українське походження видається мені безсумнівним. Перші мої враження про ці твори насувають думку, що йдеться тут про музику XVII-го століття” [2, с. 1].

Про початок роботи над партесами М. Антонович сповістив і О. Горбача: “Дорогий Олексю, дістав я мікрофільми з Югославії – партеса концертів про які Ти свого часу згадував мені. Я почав уже списувати їх у партитури. Відкривається “нова сторінка” нашої музичної минувшини. Хоч і бракує матеріялів для порівняння і тяжко поки що сказати коли ці твори повстали, то вже тепер можна твердити, що твори ці писані ще перед епохою Бортнянського і писані згідно з власною українською традицією, яка в дечому відхиляється від західноєвропейської музики. Під оглядом композиторської техніки твори ці стоять досить високо, хоч і не бракує ту деяких контрапунктичних «ошибок». Слово ошибки беру в знаки наведення, бо композитори могли свідомо відступати від деяких правил зах[ідного] європейського контрапункту. Та не про це я хотів Тобі писати. Я хотів тільки висловити Тобі вдячність за звернення уваги на ці твори і висловити свою радість, що нарешті можна буде виробити собі власний осуд про наш старий партесний спів” [3, с. 1].

Інформацію про свою сенсаційну знахідку М. Антонович не спішить оприлюднювати і на це були дві причини. Мікрофільми були власністю

музикологічного інституту Утрехтського університету і М. Антонович, розпочавши працю над партесними творами, не відразу отримав право на їх публікацію. Другою причиною був страх перед тенденційною оцінкою цієї культурної пам'ятки в Радянській Україні в руслі культивованої в суспільстві політики "вторинності" національної культури.

"Як мені здається, треба не розголошувати ще тої справи, п'ятиголосьні пише М. Антонович до П. Маценка, – щоб Москва й ту не випередила нас та не вкрала їх для своєї культури, як це не раз робила з творами українських митців" [5, с. 2]. П. Маценко, який отримав в березні 1970 року від М. Антоновича один партесний концерт (а згодом і інші з метою їх публікації), в цьому з М. Антоновичем одностайний: "Коли б я якимось робом думав його десь виконати, я буду триматись умови – не говорити про джерело його походження, щоб не накликати біди з Москви. Я думаю, що треба приховувати його походження аж поки Ви не напишете хоч короткої розвідки про них і точно зазначите – чий вони" [26, с. 1].

Треба зазначити, що М. Антонович, для якого були властива зваженість наукових суджень, доволі критично оцінив деякі з концертів: "Це, без сумніву, дуже цікавий матеріал, але дилетантизм деяких творів трохи пригноблює. Один твір вже розписую для свого хору. Цікаво, як воно буде на практиці звучати" [5, с. 2]. П. Маценко ж слушно зауважив: "Говорите про твори з мікрофільму, які вражають Вас дилетантизмом, а видно вони в той час вживались і цінилися, бо знайшлися аж в Сербії. Все на свій час, все росло, нічого не стало зразу досконалим" [23, с. 1]. Доречно наголосити, забігаючи наперед, що сучасний аналіз згодом виданих п'яти партесних концертів свідчить про анонімних авторів як про "вправних митців, які вміло й логічно використовували різні засоби формування багатоголосої хорової фактури" [34, с. 12], а її стилістика є органічною для українських партесних концертів XVI–першої половини XVIII століття.

Цікаво, що М. Антонович, утверджуючи західноєвропейські впливи і барокову стилістику у віднайдених творах, категорично заперечив "перенаголошення" польських впливів на українську багатоголосу музику партесної доби, розлого аргументуючи свої судження, зокрема, тим, що "польська церква довго (до другої половини XVII-го століття ставилась негативно до поліфонічної музики, так само як пізніше російська. Як не парадоксально це звучить, а українська церква в ці часи була одинокою у східній Європі, що не ставила перешкод поліфонічній музиці" [5, с. 1–2].

Результати своїх спостережень над партесними творами М. Антонович опублікував у 70-х – на початку 80 років, вони лягають в основу другого розділу його монографії "Ukrainische geistliche Musik" (1990), присвяченого багатоголосим формам української церковної музики та праці голландською мовою "Oekraïne en de Byzantijnse ritus" (2000). М. Антонович проаналізував їх з огляду форми, виконавського складу, нотації, поліфонії, мелодики, ритміки і гармонії, а також в ширшому історико-культурному контексті взаємовпливів музичного мистецтва партесної доби з західноєвропейськими здобутками та російською церковною музикою барокової доби. Але вже на самому початку знайомства з партесними творами він писав: "Коротко кажучи, є багато цікавого, хоч і бракує не раз отої послідовності, якою визначаються зах[ідно]європ[ейські] композиції. Германський світ, що любується в інтелектуальних комплікаціях мабуть не сприйме цих творів беззастережно... та вони й не для нього писані... Для нас ці твори це вияв

самобутності, динамізму, масової любови до співу й музикування, доказ, що українська музична культура мала за собою вже довгий шлях розвитку, коли вже вспіла визволитись від сліпого наслідування чужих зразків, коли мабуть-таки свідомо негувала деякі правила чужих композицій” [5, с. 2].

Праця над концертами займає у М. Антоновича багато часу – необхідно було “зібрати” їх в єдине ціле з окремих поголосників, нелегкою справою було розшифрування творів, оскільки записані вони були київською квадратною нотацією і її транскрипція потребувала додаткових знань. У травні 1973 року П. Маценко сповістив М. Антоновича про те, що він знайшов видавця, просив вислати концерти і написати передмову, яку зголосився зредагувати та перекласти на англійську мову.

Усі ці видавничі справи затягнулися на доволі тривалий час – у листі П. Маценка від 3 червня 1975 року читаємо: “Проф. Яременко збирається цього літа побувати в Голландії й тому приспішує друкування партесних концертів. Який тому місяць я робив коректу здається останнього з них. Як тільки дістану всі концерти, негайно дам робити обкладинку і першу з тих книжок Вам вишлю, а потім і більше” [29, с. 1].

На початку вересня концерти все ще неопубліковані: “оптимізмом навіяла мене вістка, що проф. Яременко задумує зорганізувати музичне видавництво і що він при всій своїй праці знаходить ще час на викінчення друку партесних концертів. Добре було б коли б при нагоді наших концертів у Канаді й З’єднаних Стейтах Америки пустити ці концерти в продаж. Може все-таки хтось зацікавився б нашою музичною стариною!” [9, с. 1]. 13 вересня П. Маценко відписав: “Партесні концерти вже всі в мене. Треба тільки обкладинки. Було б добре хоч дещо з них вислати Вам на місяць Ваших концертів в Америці” [30, с. 1], а через місяць коротко: “Партесні концерти не доведеться Вам мати в Америці, ще не мають обкладинки і не можу справу прискорити” [31, с. 1].

Врешті обговорення цієї теми закінчилося з виходом у світ довгоочікуваної збірки – “Ukrainian «Partesny» concertos” (Utrecht; Edmonton; Winnipeg цікаво, що рік видання зазначено 1974). Треба наголосити, що згодом, у 1979 році у Вінніпегу за сприяння того ж П. Маценка була видана ще одна музична пам’ятка доби Козаччини – “П’ятиголосна партесна Служба Божа XVII століття”. У статті, присвяченій аналізу цієї пам’ятки [12] і опублікованій 1973 року у щорічнику “Богословія”, М. Антонович акцентував важливість досліджень партесної музики другої половини XVI–XVIII століття, яка визначила шлях розвитку літургійної музики Східної Європи і засвідчила, що “золота доба” міцно закорінена у своєму музичному минулому і є тільки черговим етапом на шляху розвитку українського професійного музичного мистецтва [12, с. 57–74].

Отже, серед великого корпусу наукових досліджень української партесної музики наукова праця М. Антоновича була одним із перших значущих внесків у підмурівок національної медієвістики, і, як слушно зауважила Оксана Гнатишин, за відсутності систематичних досліджень цієї тематики в Україні у 1950–1970-х роках, “визначала собою за великим рахунком ту тогочасну українську медієвістику, що не позначена якими б то не було ідеологічними впливами або заборонами, і [...] враховувала в собі як питомо український, так і загальноєвропейський контекст” [15, с. 240]. У цьому важливим видається вивчення наукового дискурсу епістолярію М. Антоновича як

⁴ 1975 року відбулася перша гастрольна подорож “Візантійського хору” до США і Канади.

свідчення праці наукового мислення та творчого пошуку. Аналіз не лише історії факту, але й історії намірів допоможе з'єднати “розірвані ланки певного явища” [13, с. 80] в еміграційному музикознавстві та материковій музикознавчій науці і дає нам можливість зрозуміти історію дослідження одного з найважливіших періодів творення української музичної культури якщо не загальною, то хоча б повніше.

Список використаної літератури

1. *Антонович М.* Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст. / Антонович Мирослав // *MUSICA SACRA* : зб. ст. з історії української церковної музики / ред. і упор. Ю Ясиновський. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 128–143.

2. *Антонович М.* Лист до Зиновія Лиська від 26 липня 1968 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

3. *Антонович М.* Лист до Олекси Горбача від 3 липня 1968 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

4. *Антонович М.* Лист до Олекси Горбача, без дати, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

5. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 5 липня 1968 року, авторизований машинопис, копія // Архів М. Антоновича. – 2 арк.

6. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 2 квітня 1969 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

7. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 14 вересня 1973 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

8. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 18 серпня 1973 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

9. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 5 вересня 1975 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

10. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 19 жовтня 1982 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 3 арк.

11. *Антонович М.* Лист до Павла Маценка від 8 грудня 1983 року, Де Меєрн, авторизований машинопис, копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

12. *Антонович М.* П'ятиголосна партесна літургія – пам'ятка української музичної культури доби бароко // *Записки НТШ*. – Т. 226: Праці музикознавчої комісії. – Львів 1993. – С. 57–74.

13. *Булат Т.* Ланцюгова реакція в культурі / Т. Булат // *УВАН у США*. – Науковий збірник (1945–1950–1995). – IV. / ред. Марко Антонович. – Нью-Йорк, 1999. – С. 75–102.

14. *Герасимова-Персидська Н.* Сорок років Musicae Antiquae Ucrainae / Н. Герасимова-Персидська // *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. – 2009 №1 (2). – С. 26–33.

15. *Гнатишин О.* Монодія та партесне багатоголосся в концепції історії української церковної музики М. Антоновича / О. Гнатишин // *Музикознавчі Студії Ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Зб. наук праць*. – Вип. 9. – Луцьк : Волин. Нац. Ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – С. 232–242.

16. *Горбач О.* Лист до Мирослава Антоновича від 14 листопада 1964 року, Франкфурт, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
17. *Горбач О.* Лист до Мирослава Антоновича від 25 жовтня 1964 року, Франкфурт, авторизований машинопис, поштова листівка. – Архів М. Антоновича. – 1 арк.
18. *Граб У.* Мирослав Антонович та Олекса Горбач: Творчі взаємини між музикологом і філологом. Листування / У. Граб // Вісник НТШ. – Весна-літо 2013. – Число 49. – С. 49–51.
19. *Копиця М.* Знакова подія в історії української музичної культури // Українське музикознавство. – К., 2010. – Вип. 36. – С. 84–94.
20. *Лисько З.* Лист до Мирослава Антоновича від 10 вересня 1968 року, Нью-Йорк, авторизований машинопис. – 1 арк.
21. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 29 квітня 1953 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
22. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 16 липня 1968 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
23. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 25 червня 1969 року, Роблін, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
24. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 27 жовтня 1969 року, Роблін, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
25. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1969 року, Роблін, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
26. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 26 березня 1970 року, Роблін, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
27. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 18 червня 1973 року, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
28. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 7 серпня 1973 року, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
29. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 3 червня 1975 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.
30. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 13 вересня 1975 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
31. *Маценко П.* Лист до Мирослава Антоновича від 12 жовтня 1975 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.
32. *Немкович О.* Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія / О. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
33. *Портнов А.* Історії істориків. Обличчя й образи української історіографії ХХ століття / А. Портнов. – К. : Критика, 2011. – 236 с.
34. *Супрун-Яремко Н.* Партесні концерти українських невідомих авторів ХVII століття: аналіз фактури пятиголосних партитур / Н. Супрун-Яремко // Студії мистецтвознавчі. – Число 1 (29). – Видавництво ІМФЕ. – К., 2010. – С. 7–14.
35. *Шуміліна О.* Сильова динаміка української духовної музики ХVII–ХVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій): монографія / О. Шуміліна. – Донецьк, 2012. – 299 с.
36. *Яремчук В.* Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років / В. Яремчук // Історіографічні

дослідження в Україні. – К. : Інститут історії України НАН України, 2008. – Вип. 18. – С. 59–98.

37. *Wolff Christoph*. Johann Sebastian Bach: Muzyk I Uczony (переклад з англ. – Barbara Świdarska). – Warszawa : Lokomobila, 2011. – 700 s.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2014

Прийнята до друку 23.04.2014

PARTES AGE IN SCIENTIFIC SEARCH OF MIROSLAW ANTONOWYCH: A LOOK THROUGH THE EPISTOLARY

Ułana HRAB

*Chair of Ukrainian Studies and medieval music
of M. Lysenko Lviv National Musical Academy
str. Nyzhankivsky, 5, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com*

Based on epistolary of Mirosław Antonowych reviews the history of research partes concerts in the context of the study partes Ukrainian music in musicology. Turns out the directions of evolution of research music art partes age and features of Immigrant and mainland musicological scholarship.

Key words: partes concerts, emigration musicology, Mirosław Antonowych, epistolary.

ПАРТЕСНАЯ ЭПОХА В НАУЧНЫХ ПОИСКАХ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ЭПИСТОЛЯРИЙ

Уляна ГРАБ

*Кафедра музыкальной медиевистики и украинистики
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко
ул. О. Ныжанковского, 5, Львов, Украина, 79005
тел.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com*

На основании изучения научного дискурса эпистолярия Мирослава Антоновича рассматривается история исследования ним партесных концертов в контексте изучения партесной музыки в украинском музыкознании. Определяются направления развития исследований партесного музыкального искусства и их особенности в эмиграционном и материковом музыкознании.

Ключевые слова: партесные концерты, эмиграционное музыкознание, Мирослав Антонович, эпистолярий.