

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

***МАКСИМУ БЕРЕЗОВСЬКОМУ
ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ***

КОЛЕКТИВНА МНОГОГРАФІЯ

Львів
Видавництво "БОНА"
2023

УДК 78.071.1-055.1

Б 48

Редактор-упорядник:
доктор мистецтвознавства, професор О. А. Шуміліна

Рецензенти:
доктор мистецтвознавства, професор Ю. П. Ясіновський
доктор мистецтвознавства, професор Т. В. Гусарчук

Рекомендовано до друку Вченюю радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка; протокол № 10 від 25.10.2022 р.

Б 48 Максиму Березовському присвячується. Колективна монографія. / ред.-упор. О. Шуміліна. Львів: ПП "Видавництво "БОНА", 2023, 228 с.

ISBN 978-617-8097-24-0

У 2020 році виповнилося 275 років видатному українському композиторі Максимові Березовському (1745–1777). Цьому ювілею була присвячена низка проведених в Україні культурно-мистецьких і наукових заходів, де прозвучали віднайдені твори і були представлені результати новітніх досліджень життєтворчості митця. У пропонованому виданні публікуються новітні результати наукових студій, здійснені українськими фахівцями протягом останнього часу та частково презентовані під час всеукраїнської науково-практичної конференції «Максиму Березовському присвячується... (до 275-річчя від дня народження)», яка відбулася 31 жовтня 2020 року у Львові. У матеріалах колективної монографії питання життєтворчості Максима Березовського подано в новому ракурсі, крізь призму відомостей з прижиттєвих документальних джерел і в контексті традицій тогочасної музичної культури, які вплинули на професійне становлення митця. Це дало змогу спростувати деякі неправдиві, але вкорінені відомості щодо біографії і професійного шляху Максима Березовського і побачити особу митця в іншому світлі. Видання адресоване фахівцям і усім іншим особам, зацікавленим українською музичною культурою XVIII століття.

УДК 78.071.1-055.1

ISBN 978-617-8097-24-0

© Автори статей, 2023

Від упорядника

У 2020 виповнилося 275 років видатному українському композиторові, одному з фундаторів музичного класицизму в українській церковній музиці Максимові Березовському (1745 – 1777). Ім'я цього талановитого музиканта було осяне прижиттєвою пошаною, а творчість вперше серед українських композиторів сягнула європейського рівня.

Останнім часом в Україні спостерігається суттєва активізація вивчення життєтворчості Максима Березовського. Було виявлено, підготовлено до виконання і видання велику кількість духовних творів митця, які до того вважалися безповоротно втраченими. Завдяки пошуковій діяльності італійських вчених вдалося дізнатися про те, що Березовський написав більше світських творів, ніж було відомо раніше. Завдяки відкриттям українських науковців-музикологів вдалося уточнити деякі важливі події життєтворчості композитора і спростувати поширені й неправдиві факти його біографії.

Колективна монографія є спробою узагальнення та впровадження у широкий науковий обіг, навчальний процес і виконавську практику нових відомостей і віднайдених матеріалів щодо життєтворчості Максима Березовського. Вона є першою тематичною збіркою, яка присвячена Березовському одноосібно і представляє його як українського композитора. До неї було лише діаспорне видання книжки Василя Витвицького «Максим Березовський. Життя і творчість» (1978, перевидання 1995) та окремі, хоча й доволі численні статті. Тому українські читачі мусили знайомитися з творчістю композитора за виданнями російських авторів, з відповідними поглядами та ідеологічними акцентами.

Матеріали колективної монографії охоплюють чотири тематичні розділи:

- 1) культурологічний та історично-біографічний погляд на постать митця (Л. Корній, О. Шуміліна);
- 2) професійне становлення і навчання Березовського (Т. Петришина, О. Шуміліна, О. Макаренко, Ю. Каплієнко-Ілюк);
- 3) духовно-музична спадщина (О. Шуміліна, Т. Гусарчук, М. Юрченко, В. Слупський);

4) світська музика (Л. Кияновська, Л. Івченко, А. Кутасевич, М. Варакута, О. Шуміліна).

Авторами матеріалів є науковці зі Львова, Києва, Чернівців та Дніпра. Концепції більшості статей ґрунтуються на оновленій версії біографії Максима Березовського, яка була пропонована Ольгою Шуміліною на основі вивчення й узагальнення відомостей з прижиттєвих документальних джерел. За новим біографічним сценарієм, Березовський був не церковним, а світським музикантом і протягом майже 20 років (1758 – 1777) служив у Придворному театрі, поспідовно обіймаючи різні посади: соліста італійської опери (1758 – 1765), музиканта-інструменталіста (1766 – 1773) і театрального композитора (1774 – 1777). Написання музики для церкви не входило у першочергові обов’язки Березовського, однак початкові церковно-співацькі навички, досвід виконання світської європейської музики і навчання контрапункту у Дж. Б. Мартіні допомогли йому опанувати цю творчу справу, і в історію української музичної культури Березовський увійшов саме як духовний композитор, автор хорових концертів, написаних у класичному стилі.

Матеріали колективної монографії були презентовані під час всеукраїнської науково-практичної конференції «Максиму Березовському присвячується... (до 275-річчя від дня народження)», яка відбулася 31 жовтня 2020 року у Львові, а також під час науково-теоретичної конференції «Максим Березовський та музична культура XVIII століття (до 250-річчя від дня народження композитора)» (Київ, 25–26 жовтня 1995 року).

Ольга Шуміліна

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА
ІСТОРИЧНО-БІОГРАФІЧНИЙ
ПОГЛЯД НА ПОСТАТЬ
МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО**

Лідія КОРНІЙ

ТВОРЧІСТЬ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVIII СТ.

При дослідженні музичного доробку композиторів XVII–XVIII ст., які народилися й отримали початкову музичну освіту в Україні, а потім творили в інших країнах світу, виникає питання їх національної ідентичності. Це стосується й композитора М. Березовського, який народився в Україні (за офіційною версією біографії – в гетьманській столиці Глухові), де дістав початкову музичну освіту (припускають, що в Глухівській школі), а потім жив і писав музику в Росії та Італії. У зв’язку з тим, що в багатьох країнах світу М. Березовського називають не українським, а російським композитором, виникає проблема його національної ідентичності та національної специфіки його музики. Але в період XVII–XVIII ст. національна своєрідність мистецтва як естетико-художня проблема ще не існувала, не було свідомого прагнення митців досягнути у своїх творах індивідуальної чи національної ідентичності. Однак при порівнянні барокового партесного концерту української православної традиції з хоровими творами барокового стилю католицької традиції та виявленні певних подібностей між ними можна простежити й явища самобутності в українських творах. Існували відмінності і в хоровій музиці класичного стилю православної української традиції, яку представляє М. Березовський, та католицькою традицією класичного стилю. Однак досі не проводилися належні порівняльні дослідження, які могли б розкрити ознаки самобутності багатоголосного співу православної української традиції (XVII–XVIII ст.).

На створення ознак самобутності впливали різні чинники: етнічна ментальності, музичне середовище, в якому виховувався композитор, досягнення ідентичності в діалозі з «чужим».

У творчому доробку М. Березовського простежуємо дві тенденції, що проявилися на стильовому рівні. У світських інструментальних творах та опері він адаптував досягнення західноєвропейської музики пізньобарокового та класичного стилів, які в другій половині XVIII ст. панували в Західній Європі, і створив високомистецькі зразки в цих жанрах. Як відомо, опера М. Березовського

«Демофонт» була поставлена в Італії в місті Ліворно 1773 р. Натомість у духовних творах композитор спирається не тільки на західно-європейську музику, але й на православну музику української традиції й розвивав її, а іноді використовував український музичний фольклор. Це надавало духовним творам самобутності, увиразнювало національну ідентичність.

Питання національної ідентичності музичної творчості М. Березовського дещо прояснює історико-культурна ситуація, зокрема, специфіка українсько-російських культурних взаємин, які склалися в другій половині XVII – XVIII ст.

Відомо, що з середини XVII ст. на культуру Московської держави, яка до того часу була ізольованою від здобутків освіти і культури Заходу, активно впливала значно розвиненіша українська культура. Російське суспільство до середини XVII ст. не сприймало нічого чужого. Українська ж культура вже з кінця XV ст. розвивалася в тісному контакті з ренесансною, а потім барокою польською та західноєвропейськими культурами і в період XVII – першій половині XVIII ст. створила освіту та культуру європейського рівня. У другій половині XVII ст., особливо в епоху Петра I, в Росії виникає усвідомлення необхідності змін у культурно-релігійному житті, і природним було прагнення використати наявні здобутки української та білоруської культур. Важливо підкреслити величезний масштаб цих українських та білоруських впливів на російську культуру в другій половині XVII – першій половини XVIII ст. Це прекрасно показав на численних фактах з документальних джерел К. Харлампович у своїй фундаментальній праці «Малороссийское влияние на великокорусскую церковную жизнь»¹.

Промовистими щодо українського та білоруського впливів на російську культуру стали слова білоруського вченого-славіста П. Безсонова, який писав: «Будь-кому відомо, наскільки вони (українські та білоруські впливи. – Л. К.) багаті, сильні і впливові, наприклад, для Великоросії». Вихідці з України та Білорусі «зайняли тут найпрестижніші місця, від ієрархів до управлінь консисторії, які вони ж і створили, від вихователів сім'ї царської до настоятелів

¹ Харлампович К. Малороссийское влияние на великокорусскую церковную жизнь. Т. 1. Казань: Изд. кн. маг. М. А. Голубева, 1914. XXIV, 878, LXVI с.

монастирських, до ректорів, префектів і вчителів ними проектованих шкіл, до кабінетних і друкарських учених, діловодів, дяків і секретарів. Майже все зазнало їхньої реформи, до краю невідхиленого впливу: богословське учення, виправлення священного й богослужбового тексту, <...> церковна адміністрація, проповідь, храмовий, громадський і домашній спів, ноти <...>, вид і склад шкіл, предмети і способи навчання, утримання бібліотек, правопис, громадські ігри і видовища і т. д., і т. д.»¹.

Досить значним був український вплив і в галузі духовної музики. Наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. існували суттєві відмінності між богослужбовим співом у церквах України та Росії. Вони простежуються в церковній монодії, яку в Московії ще записували безлінійною крюковою нотацією, а в Україні – п'ятилінійною квадратною нотою. У Росії використовували так званий строчний спів, а в Україні – барокові партесні твори, які дуже відрізнялися від усього того, що раніше звучало в православних церквах. Церковна реформа патріарха Никона в Росії мала на меті запровадити в російських церквах такий спів, який уже функціонував в українських церквах, перш за все, партесний.

Введення партесного співу в російських церквах було пов’язане з різними труднощами. З одного боку, він викликав несприйняття і навіть опір прихильників старої традиції російського церковного співу (старообрядців), які вважали церковний спів, що прийшов з України, чужим і називали його «органним», «приплясные стихи на игрищах»². З іншого боку, потрібні були церковні співці, регенти, обізнані зі стилем української партесної музики, і самі твори. Таких висококваліфікованих співців, регентів, композиторів московська влада від середини XVII ст. почала запрошувати з України, а нерідко й насильно перевозила їх у Росію. Збереглося чимало історичних документів, зокрема, з гетьманської канцелярії, які свідчать про те, що протягом другої половини XVII – першої половини XVIII ст. царський уряд постійно звертався до геть-

¹ Бессонов П. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. Москва, 1871. Предисловие. С. VI.

² Музикальная эстетика России XI – XVIII веков. Москва: Музыка, 1973. С. 161.

манів та українських священнослужителів з вимогою відряджати до Росії знавців партесного співу. Це привело до того, що в період XVII і першої половини XVIII ст. у Росії опинилося чимало українських співців та регентів, а також композиторів, серед яких був і видатний митець, класик партесного концерту Микола Дилецький. Саме в цей час у Росії з'явилося багато партесних творів, які зберігаються там і донині.

У другій половині XVIII ст., коли Україна втратила свою державність, а українська культура розвивалася в колоніальних умовах, тривав відтік інтелектуального цвіту української нації в Росію. Систематично вивозили музично здібних дітей до царського двору. Тільки сама Глухівська музична школа щороку відправляла більше десяти своїх вихованців до Петербурзької півчої капели. За свідченням Я. Штеліна, більшість співаків Петербурзької капели були українцями¹.

Багато українців мав Олександро-Невський монастир (засн. 1710 р.), провідний не тільки в Санкт-Петербурзі, а й у всій Російській імперії. До цього монастиря протягом XVIII ст. систематично перевозили з українських монастирів церковнослужителів (ченців, дяків, ієромонахів), багатьох, хто мав добрий голос для церковного співу. Вони прибували переважно з монастирів Києва (Видубицького, Миколаївського, Михайлівського, Братського, Печерського), а також із Чернігівського Троїцького монастиря. Тому чимало півчих в Олександро-Невському монастирі були вихідцями з України. У ньому був найкращий церковний хор². Богослужбовий спів в Олександро-Невському монастирі базувався на традиціях українського партесного співу, який у той час в Росії називали «київським». У 1742 р. Синод видав указ, який велів організувати «київський спів» у Московській Троїце-Сергієвій лаврі на зразок невського³.

У Санкт-Петербурзі українські музиканти були не тільки співаками капели, а й учителями, грали в різних оркестрах, брали участь в оперних виставах, писали музику. Українці сприяли ши-

¹ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. С. 58.

² Чудинова И. Пение, звоны, ритуал. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. Санкт-Петербург, 1994. С. 83–84.

³ Там само, с. 92.

рокому розповсюдженню в Росії українських пісень і танців. У Санкт-Петербурзі вперше з'явилися нотним друком українські пісні у збірнику В. Трутовського «Собрание русских простых песен с нотами» (1766–1795).

Усі ці промовисті факти потребують нової інтерпретації. На нашу думку, є всі підстави для твердження, що через несприятливі історичні умови в другій половині XVIII ст. і раніше українське професійне музичне мистецтво розвивалося не тільки в Україні, а й поза її межами. Таким центром був Санкт-Петербург, де паралельно з російською та іншими культурами функціонувало й українське музичне мистецтво. Тому коли М. Березовський 1758 року потрапив до Санкт-Петербурга, там уже не відчувалося суттєвих відмінностей між духовною музикою, яка виконувалася в Україні і в Санкт-Петербурзі, бо в російських церквах звучала барокова партесна музика української стильової традиції.

У музиці М. Березовського простежуються спільності з бароковою хоровою музикою української традиції у створенні передусім гімнічної музичної образної сфери, а також в особливостях хорової фактури (зіставлення гармонічного та поліфонічного викладу) тощо. Водночас духовна музика М. Березовського являє собою новий етап розвитку духовної музики, новий стиль, у якому простежується перехід від бароко до класицизму. Є підстави припустити, що цей новий класицистичний стиль духовної музики спочатку виник в Україні, а потім його розвинули українські композитори в Росії. Можливо, що його розпочав український композитор Андрій Рачинський (1729 – бл. 1800), який був регентом капели львівського єпископа Л. Мелецького, а 1753 р. став капельмейстером у гетьмана Кирила Розумовського у Глухові. Мабуть, духовні концерти А. Рачинського виконувалися хоровою капелою у Глухові, бо наближена до гетьмана особа (Г. Теплов) привезла його концерти в Санкт-Петербург. Як відзначає невідомий автор статті «Придворная певческая капель», надрукованої в «Отечественных записках» у 1823 р., цариця Катерина II «наказала спочатку співати її (цю музику) тільки при Дворі, щоб привчити поступово слух публіки до італійського смаку». Він пише, що саме А. Рачинський

розпочав нову епоху в історії української та російської церковної музики¹.

У Росії новий класицистичний стиль духовної музики також з початку викликав несприйняття як чужий – італійський, подібно до того, як у попередню епоху не сприймали бароковий партесний спів. Таке несприйняття нового стилю, судячи зі слів Я. Штеліна, було також у цариці Єлизавети, котра «з метою збереження старовинної російської церковної музики, не дуже охоче дозволяла у новостворених церковних мотетах змішування з італійським стилем, який вона так любила в іншій музіці». Однак за царювання Катерини II ця, на думку Я. Штеліна, «більш досконала музика усе більше і більше впроваджувалася в придворній капелі»².

Якщо не зачинателем, то класиком цього класицистичного стилю української духовної музики, без сумніву, став М. Березовський. Цей новий стиль був підготовлений значною еволюцією барокової партесної музики. Проте він уже мав якісно нові ознаки, що відрізняли його від попереднього. М. Березовський створив духовну музику нової мистецької якості, залучивши до неї сучасний йому арсенал музичних засобів. Це, перш за все, опора на класицистичну функційну гармонію, вже позбавлену модальних залишків; крім того, в його духовних творах спостерігається опора на вільну поліфонію з розвиненою фугою, а також використання цикличної структури і тематизму з яскраво розвиненою мелодикою.

Українська національна ментальність, з характерним для неї кордоцентрізмом проявилася в ліричній сфері музики М. Березовського. Її властива емоційна виразність з відтінком смутку, ніжність, поетичність, як, наприклад, у причасних віршах «Чашу спасення приіму», «Блажені яже ізбрали» та ін.

Хоча М. Березовський та Д. Бортнянський працювали в Росії, проте їхня музика була відома й виконувалася в Україні. Вона відіграла значну роль у подальшому розвитку української духовної музики. Прямим її спадкоємцем у першій половині XIX ст. став М. Вербицький. Традиції української духовної музики XVII–XVIII ст. розвинулися у високомистецьких творах композиторів наступ-

¹ Придворная певческая капель. *Отечественные записки*. 1823. Ч. XIV. № 38. С. 424.

² Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века, с. 58.

них поколінь – М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, О. Кошиця та ін.

Відомі твори М. Березовського, а також ті, що повертаються із забуття, викликають захоплення і в сучасного слухача. Творчість М. Березовського як геніального композитора є надбанням не тільки української, а й усієї світової культури.

1. Бессонов П. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. Москва, 1871. 176 с.

2. Музикальная эстетика России XI – XVIII веков / сост. текстов, переводы и вступ. статья А. И. Рогова. Москва: Музыка, 1973. 244 с.

3. Придворная певческая капель. *Отечественные записки*. 1823. Ч. XIV. № 38. С. 424.

4. Харлампович К. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. Казань: Изд. кн. маг. М. А. Голубева, 1914. XXIV, 878, LXVI с.

5. Чудинова И. Пение, звоны, ритуал. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. Санкт-Петербург, 1994. 208 с.

6. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. 191 с.

Ольга ШУМІЛІНА

ПОСТАТЬ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО: ВІДОМЕ І НЕВІДОМЕ¹

У 2020 році минула 275-та річниця від дня народження вида-тного українського композитора і музиканта другої половини XVIII століття Максима Березовського (1745 – 1777). Протягом тривалого часу біографія і творчість митця обросли численними міфами, які наші сучасники все частіше сприймають за достовірні факти. Ці міфи виникали унаслідок легендарних переказів і вільних або помилкових інтерпретацій його творчої біографії, які не відповідають реальним подіям і документальним фактам і спотворюють уяву про постать композитора.

Як відомо, міф є продуктом колективної фантазії, узагальненним відображенням дійсності у вигляді конкретних персоніфікацій, які сприймаються як справжні і цілком реальні, однак є вельми віддаленими від істини. Особливістю міфотворчості як процесу, розгорнутому в часі, є поступове накопичення таких уявлень, додавання нових, повністю вигаданих деталей до відомостей, які від початку були помилковими або неточними. У нашому випадку продуктом колективної фантазії стають факти біографії М. Березовського, викривлені вже у першій біографічній статті (Є. Болховітінов, 1805²) і доповнені неправдивими, вигаданими деталями протягом XIX – XX століть. Пустивши глибоке коріння, вони продовжують існувати і сьогодні, переходять з публікації в публікацію і практично ні в кого не викликають сумнівів.

Загальновідомо, що Максим Березовський був півчим Придворної півчої капели у Санкт-Петербурзі, звідки поїхав до Італії вчитися основам композиторської майстерності. Також усім відомо, що після повернення з Італії М. Березовському не вдалося отримати місця праці і тому від злиднів і жебрацтва він укоротив

¹ Передрук: Шуміліна О. А. Постать Максима Березовського: відоме і невідоме. *КАЛОФОНИЯ*: науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів, 2020. Число 10. С. 66–75.

² Болховитинов Е. Березовский. *Друг просвещения*. Санкт-Петербург, 1805. Июнь. С. 224–225.

собі віку, написавши перед тим автобіографічний концерт «Не отвержи мене во время старости».

З усіх цих відомостей справжнім є лише факт навчання М. Березовського в Італії. Його справжність підтверджена докumentально: виявлено записи про виїзд та повернення, рекомендаційні листи до падре Мартіні у Болонью, власноруч написане прохання (заява) про допуск до іспиту в Болонській філармонічний академії та письмова екзаменаційна робота (чернетка і чистовик), записи про видачу М. Березовському «пенсіонних» грошей за два останні роки перебування в Італії після повернення у Петербург. Усе інше – і служба у Придворній півчій капелі, і відсутність посади та заробітної платні після повернення з Італії, і самогубство, якому передувала поява автобіографічного концерту «Не отвержи» – виявилося продуктом міфотворчості. Усі ці факти, про які знає кожен студент, спростовуються відомостями із прижиттєвих документальних джерел.

Метою нашої статті є спростування поступово накопичених неправдивих відомостей про життєтворчість М. Березовського, які настільки глибоко увійшли в історіографію, що зараз публікуються чи не в усіх сучасних виданнях як справжні, загальновідомі події біографії митця.

Усі біографічні відомості, які подаються у нашій статті, виявлено нами у прижиттєвих документальних джерелах або взято з публікацій, які спираються на прижиттєві джерела. Такий метод вивчення подій біографії М. Березовського, на наш погляд, є найдоцільнішим, оскільки саме він дає підстави для реконструкції правдивого біографічного сценарію, вільного від пізніших інтерпретаційних викривлень.

У дослідженнях про М. Березовського деякі загальновідомі події біографії вже ставилися під сумнів, зокрема питання самогубства¹ або часу створення концерту «Не отвержи»². У статті, підготовленій нами до 270-ї річниці від дня народження митця (2015),

¹ Рыцарева М. Г. Было ли самоубийство? Об одном апокрифе в биографии композитора М. Березовского. *Искусство Ленинграда*. 1990. № 2. С. 72–76.

² Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. С. 47.

уперше було поставлено під сумнів непорушний факт його навчання і служби у Придворній півчій капелі¹.

Події біографії М. Березовського в аспекті, що нас цікавить, аналізуються у статті А. Лебедевої-Ємеліної «Біографіка композиторів катерининської епохи: співвідношення документів, легенд і міфів» (2017)². Джерелами інформації є праці «сучасників [Березовського], істориків церковної музики і сучасних дослідників»³, тобто пізніші публікації, що містять вільну і віддалену від справжніх подій інтерпретацію біографії М. Березовського. Біографічні відомості взято також з популярної літературної белетристики (Нестор Кукольник, Віра Жакова та ін.), яка не могла бути джерелом достовірних фактів, а містила вільну літературну обробку сюжетів, які могли б зацікавити читачів. Таким чином, у статті А. Лебедевої-Ємеліної глибоко вкорінена міфотворча лінія не спростовується, а навпаки, отримує своє подальше продовження.

Тож наведемо кілька загальновідомих фактів, які на перевірку виявляються міфами, і спробуємо їх спростовувати.

Першим з них є служба М. Березовського у Придворній півчій капелі. Аналіз прижиттєвих документів свідчить про те, що протягом усієї своєї творчої біографії М. Березовський перебував на придворній службі, однак не у півчій капелі, а в придворному театрі – спочатку як соліст італійської опери, далі як музикант-інструменталіст оперного оркестру і як театральний композитор.

Кар'єру оперного соліста М. Березовський розпочав у 1758 році у складі оперної трупи Малого імператорського двору в Ораніенбаумі⁴ і завершив у 1765 році у Придворній опері Санкт-

¹ Шуміліна О. А. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження). Українська музика. Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. № 4 (18). С. 77–84.

² Лебедева-Емелина А. В. Биографика композиторов екатерининской эпохи: соотношение документов, легенд и мифов. *Искусство музыки: теория и история*. Электронный журнал ГИИ. 2017. № 17. URL:<http://imti.sias.ru>

³ Там само, с. 12.

⁴ Запис про прийняття на службу див.: РГАДА, Ф. 1239 (Московский дворцовый архив, объединенный фонд), оп. 144/3, № 61550 (Книга прихода и расхода Малого императорского двора за 1758 год), л. 63.

Петербурга¹. З друкованих лібрето відомо про участь М. Березовського щонайменш у трьох оперних виставах, що проходили в Ораніенбаумі, – опера «Олександр в Індії» Ф. Арайї (1759), у якій М. Березовський виконав партію індійського царя Пора, «Впізнана Семіраміда» В. Манфредіні (1760), у якій він виступив у партії скіфського князя Іркана, та «Селевк» Ф. Арайї (1761) у партії сірійського царя Селевка². У паперах Малого імператорського двору М. Березовського названо «півчим»³, у петербурзьких документах – «італійської кампанії півчим»⁴, «придворним півчим»⁵, «російського театру італійської кампанії півчим»⁶. У кожному записі фігурує слово «півчий», що прямо вказує на тогочасний рід занять митця – оперний співак, соліст італійської опери, але аж ніяк не церковний півчий, як вважали і продовжують вважати сьогодні, виходячи із сучасного розуміння цього поняття. Ще одна важлива деталь – М. Березовський виходив на сцену у юному віці і спочатку співав сопранові партії.

У 1765 році М. Березовський пішов з посади оперного співака, тому що після мутації «спав з голосу». Однак його залишили на службі у Придворному театрі і взяли на місце музиканта-інструменталіста до оперного оркестру. У 60-ті роки XVIII століття при царському дворі було два таких оркестри й обидва називалися «музицою». М. Березовського спочатку було прийнято до слабшого другого оркестру – т. зв. «балльну музику», учасників якої називали

¹ Про вихід М. Березовського з італійської придворної оперної трупи повідомляє Р.-А. Мозер, див.: Mooser R.-A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. 3 vols. V. 2: L'époque glorieuse de Catherine II: période 1762-1796. Genève: Ed. du Mont-Blanc, 1951. P. 21, 37.

² Примірники друкованих лібрето із зазначенням виконавців партій знаходяться в РНБ.

³ РГАДА, ф. 1239, оп. 144/3, № 61550, л. 63; № 61556, л. 7 об., 25 об., 50; № 61569, л. 8, 30, 54; № 61574, л. 8, 40, 68.

⁴ РГІА, ф. 466 («Высочайшие» повеления по придворному ведомству), оп. 1, № 103 (Именные указы Петра III, 1761/1762 гг.), л. 11; РГІА, ф. 466, оп. 1, № 110 (именные указы Екатерины II, 1763 г.), л. 71.

⁵ ЦГІА СПб, ф. 19 (Петроградская духовная консистория), оп. 1 (Дела канцелярии), № 5485 (опись дел, с. 238).

⁶ ЦГІА СПб, ф. 19, оп. 111 (Метрические книги за 1722–1842 гг.), № 54, л. 181 об.

музикантами, та невдовзі його перевели до першого придворного оркестру, що складався з італійських віртуозів, і цей оркестр називали «камерною музикою», а його учасників – *камер-музикантами*¹. У повідомленнях 1766–1769 років М. Березовський згаданий саме як музикант і камер-музикант. У Камер-фур'єрському журналі за серпень 1766 року зазначено, що в бурштинової кімнаті палацу Царського Села в присутності імператриці Катерини II «був заспіваний концерт, скомпонований музикантом Березовським». Камер-музикантом М. Березовського називає Якоб Штелін у своїх записках «Відомості про музику в Росії», що вийшли друком у 1769 році².

Щоб вступити до придворного оркестру, треба було добре грati на якомусь музичному інструменті. Нам невідомо, де М. Березовський отримав початкові навики такої гри, але для вдосконалення майстерності його було відправлено до Італії давнім патроном і меценатом графом Кирилом Розумовським, який, ймовірно, й оплатив уроки 19-річного артиста, який у той час вже втратив голос, однак все ще перебував у штаті придворної опери на посаді півчого. Поїздка відбулася у 1764–1765 роки, паспорт для неї було виписано й видано 26 серпня 1764 року³. Все вищесказане свідчить про те, що М. Березовський змінив оперну сцену не на хор Придворної півчої капели, а на придворний оркестр і залишився при «італійській кампанії» в дещо іншому амплуа.

Відомості про болонське стажування М. Березовського 1769–1773 років учергове спростовують загальновідому інформацію про

¹ Детальніше про придворні оркестри Петербурга у 60–70-ті роки XVIII століття див.: Березовчук Л. Н. Придворный оркестр. *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь*. Том I: XVIII век. Кн. 2 (К – П). Санкт-Петербург: Композитор, 1998. С. 413–420.

² Обидва прижиттєві повідомлення неодноразово цитувалися у наукових працях і вважаються основним джерелом відомостей про початок композиторської діяльності М. Березовського, оскільки вказують на час появи перших хорових концертів. На визначення «музикант» і «камер-музикант», які уточнюють тогочасну посаду і рід занять М. Березовського як музиканта-інструменталіста, жоден з дослідників не звертав уваги.

³ Фотокопію запису про видачу паспорта див.: Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский, 1983, с. 75.

службу митця у півчій капелі. По-перше, справами М. Березовського займалася Придворна театральна дирекція: саме її голова Іван Перфілійович Єлагін, а не керівник півчої капели Марко Полторацький, написав рекомендаційні листи до Дж. Б. Мартіні. По-друге, у листах І. Єлагіна чітко вказано, що М. Березовський є «музикантом, який служить в імператорських театрах»¹. По-третє, матеріальні питання про виплату М. Березовському грошового «пенсіону» вирішувалися через казначейство театральної контори. Розмір платні складав 500 крб. на рік, і це дорівнювало сумі річного жалування, яке виплачувалося митцю у Петербурзі.

Після повернення з Італії М. Березовський знову був прийнятий на службу у придворний оркестр. У бухгалтерській книзі театральної контори за 1774 рік² він проходить як контрабасист і композитор, у книзі за 1777 рік³ – тільки як композитор. Це означає переведення на нову посаду із новими службовими обов'язками. Відповідно Штату театральних службовців 1766 року (див. рис. 1)⁴, посада композитора (або другого капельмейстера) передбачала написання балетної музики до оперних вистав, і до М. Березовського цим займалися В. Манфредіні, Й. Старцер і Г. Раупах. Заробітну платню «композитору Березовському» у розмірі 500 крб. на рік продовжувало виплачувати казначейство театральної дирекції.

Тож вивчення прижиттєвих документальних матеріалів дає нам всі підстави спростовувати міф про службу М. Березовського у Придворній півчій капелі. Починаючи з 1758 року, впродовж майже 20 років він служив у Придворному театрі – спочатку як опер-

¹ «Un Musicien de mon pays appartenant aux Spectacles de notre Souveraine dont j'ai l'honneur d'etre le Directeur generale», див.: Padre Martini's collection of letters in the Civico museo bibliografico musicale in Bologna: an annotated index / Anne Schnoebelen. New York: Pendragon Press, 1979. № 2244.

² РГІА, ф. 468, оп. 36, № 40 (Гроссбух Конторы Придворного театра, 1774).

³ РГІА, ф. 468, оп. 36, № 39 (Расходная книга по Театральной дирекции, 1777).

⁴ РГІА, ф. 497, оп. 17, № 78 (Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям, 1766).

ний соліст (1758–1765), далі як музикант оркестру (1766–1773) і театральний композитор (1774–1777).

*Аз
Статів вісімъ въ Театралъ и къ Камерѣ и къ Галаній
Музыклѣ принадлежашими людьми, такожъ и скончано
бъ годъ и насто именно дѣлъ спектакелей полагаетъ
ся суммы.*

Въторого дослужи

Загаломъ	наль. залогованія		Спектакліа. 18. тиа 1766. года. 26. с. пе- нор. брил.
	одному	всімъ	
	Рубли	копейки	
<i>Опера и Камерѣ Музыка.</i>			
<i>Спіхотоворецъ.</i>	1. 600.	600	першія изъ піедестал и пітиць для по- стілівътніхъ зда-
<i>Капельмейстеръ.</i>	1. 3000.	3000	нійській рапоти
<i>Перший Операцій Певецъ</i>	1. 3500.	3500	танцову по 26. руб.
<i>Второй.</i>	1. 2500.	2500	лесъ по смерть
<i>Третій.</i>	1. 2000.	2000	ихъ, а пропускъ въ
<i>Четвертій.</i>	1. 2000.	2000	геть. ли. они не
<i>П'ята дона.</i>	1. 2000.	2000	въ зоне по 27. –
<i>Шостимъ.</i>	1. 1500.	1500	такъ, гостівъ рѣ- бахъ служить
<i>Сьома.</i>	1. 1000.	1000	не спануть.
<i>Восьмій.</i>			
<i>Другой капельмейстеръ и сопранітъ въ філіїальній муз.</i>	1. 1000.	1000	Разушило тицяла руд. лесъ наземати, на- шіа фіору и Спінноръ до Чоркії філіїальні то конити.
<i>Сей одіє сопранітъ капельмей- стеромъ сопранітъ, два халави- ри.</i>			Це ніяко музикан- това, до старости зъвъ, до служити
<i>Даунпю єще.</i>	1. 1000.	1000	такимъ прекрас- ною панію ївъ
<i>Концертъ. Місістерь.</i>	1. 1000.	1000	50. и 100. и 150.
<i>Сарія пагін.</i>	1. 700.	2300	Продажъ: паска- льє естланъ зъвъ
<i>ко осму зему філіїальному прибыва- льямъ нужна потрібуетъ ніяко паго- жиння въ статі відмінна муніцівъ.</i>	1. 600.	2400	на всеєда обівія. За
<i>Бондрасистовъ.</i>	2. 400.	200	зеленість, кутинъ
<i>Біоннесистовъ.</i>	2. 400.	200	мудманітка, пла- тина ніяко. Длоністич-
<i>Фаготистовъ.</i>	2. 400.	200	ніяко співамъ пар- изирено, корінна
<i>Флейтостовъ.</i>	2. 400.	200	груднова недільне
<i>Гобонистовъ.</i>	2. 400.	200	
	38.	33.500	

Рис. 1. Штат театральних службовців (1766)¹

¹ РГІА, ф. 497 (Дирекція імператорських театрів), оп. 17, д. 78, л. 5.

Другий загальнопоширений, але неправдивий факт – відсутність у М. Березовського місця праці і грошей після повернення з Італії у 1773 році. Ці відомості спростовуються фінансовими документами про отримання заробітної платні, з яких ми дізнаємося, що жалування М. Березовського, як і до поїздки в Італію, становило 500 крб. на рік. Це була велика сума, цілком достатня для небідного життя. Гроші виплачували, останню виплату за вересневу третину 1776 року було проведено 16 лютого 1777 року, тобто за місяць до смерті митця¹. Звичайно, після отримання у Болоньї статусу *Maestro di cappella* М. Березовський розраховував на більше. За штатним розкладом 1766 року, посада композитора (другого капельмейстера) передбачала платню в 1000 крб. на рік, і ці гроші платили чужоземцям. Нагадаємо, що платня півчих Придворної півчої капели, у які «народний поголос» записав М. Березовського, була набагато меншою і становила всього 100 крб. на рік. Тож інформація про відсутність праці і матеріальні поневіряння останніх років життя є ще одним міфом.

Наступний, третій міф пов'язаний із самогубством М. Березовського через невлаштованість, незапотребуваність, відсутність гідної праці та грошей. Але якщо всі зазначені причини спростовуються, то навіщо відому музикутові було позбавляти себе життя? Не будемо забувати, що самогубство вважалося великим гріхом, і якщо такий факт мав місце, про нього повідомлялося у духовну консисторію, із подальшим розглядом справи. Самогубців ховали після прийнятої ухвали без релігійних церемоній, за межами цвинтарної огорожі. У статті 923 Лікарського статуту Зводу законів Російської імперії вказано, що «тіло самогубця слід у безчесне місце відтягнути і там закопати [тело самоубийць надлежит

¹ Документ про виплату М. Березовському жалування опубліковано у статті А. Порфір'євої «Придворний оркестр: музиканти» (див.: Музикальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I: XVIII век. Кн. 2 (К – П). Санкт-Петербург: Композитор, 1998. С. 427). У публікації помилково вказана більша сума виданих композиторові грошей – 366 р. 67 коп. замість 166 р. 67 коп. (оригінал див.: РГІА, ф. 468, оп. 36, № 39, л. 17).

в безчестное место оттащить и там закопать»¹. А тепер давайте ще раз уважно вчитаємося у прохання про видачу грошей на поховання, подане наступного дня після смерті М. Березовського: в ньому повідомляється про те, що «композитор Максим Березовський *помер* цього місяця 24 дня» (тобто 24 березня 1777 року) і що його «тіло немає чим *поховати*». Отже, заявники займалися організацією похорону не самогубця, а *рятово померлого* музиканта. У день звернення, 25 березня, прохання було задоволене, а отриманої суми, в розмірі 66 рублів 66,5 копійок, вистачило б на розкішну похоронну церемонію².

Четвертий міф має ланцюжкове зчеплення із двома попередніми. Йдеться про час створення концерту «Не отвержи мене во время старости». Вважається, що цей концерт є автобіографічним і що у ньому у художній формі відображені сильні моральні страждання від важких життєвих обставин, які виникли напередодні самогубства і які митець не зміг подолати. Але якщо у житті М. Березовського не було ані складних життєвих обставин, ані самогубства, така аргументація втрачає будь-який сенс, а зміст концерту позбавляється автобіографічного підтексту. У такому випадку неможна стверджувати, що концерт «Не отвержи» є останнім твором М. Березовського, хоча це було б логічно, враховуючи високий рівень майстерності і досконалість письма, а також статус одного із найвідоміших хорових концертів доби класицизму. Насправді, концерт «Не отвержи» згадується в одному з прижиттєвих джерел – «Відомостях про музику в Росії» Я. Штеліна (1769), у числі найкращих хорових творів М. Березовського, написаних ще часу цього повідомлення, що засвідчує появу концерту до початку болонського стажування і занять композицією в Дж. Б. Мартіні. Тож прийняти той факт, який руйнував усталену думку про загублений композиторський талант було настільки важко, що його вва-

¹ Свод законов Российской империи. В 15-ти томах. Т. 13: Уставы о народном продовольствии, общественном призрении, и врачебные. Санкт-Петербург, 1857. С. 161.

² Факт самогубства М. Березовського вже ставився під сумнів, його спростуванню була присвячена одна зі статей М. Рицаревої (1990), далі ці матеріали увійшли у друге видання монографії про М. Березовського (2013).

жали абсурдним, або ж висловлювали припущення, що в Березовського є ще один концерт на той самий текст. Знайти інший концерт не вдалося, проте вдалося виявити відчутні зв'язки між «Не отвержи» і хоровими концертами Б. Галуппі, написаними у Петербурзі протягом 1765–1768 років, які, ймовірно, і стали для М. Березовського взірцем нової манери письма¹.

Два останні міфи – про те, що всі свої духовні концерти М. Березовський писав у манері концерту «Не отвержи мене во время старости», і що всім відомий нотний текст цього концерту є оригінальним – мають відношення не до біографії, а до творчого процесу. Коротко вкажемо, що віднайдені концерти, які довгий час вважалися втраченими, кардинально змінили уявлення про характер музики М. Березовського. Трагічне і протестуюче начало в них не є панівним, натомість вирукують різні емоції, з перевагою світлих, життєстверджуючих, уроочисто-святкових образів. Про те, що нотний текст концерту «Не отвержи» є не авторським, а редактованим пізніше, ми дізналися під час вивчення чотирьох рукописних списків, укладених протягом останньої третини XVIII століття, перед першою публікацією концерту 1817–1818 років (в одному зі списків концерт «Не отвержи» зафіксовано квадратною нотацією, якою записувалися партесні концерти!). З'ясувалося, що усі списки мають інший варіант музичного тексту, відмінний від загальновідомого деякими важливими деталями – трактуваннями ансамблевих побудов I і III частин, окремими гармонічними зворотами II частини, підтекстовою у хорових *tutti*, веденням голосів та ін. (див. рис. 2). Появу редакції з виправленнями початкового варіанту музичного тексту слід пояснити тим, що у період підготовки рукопису до публікації деякі фактурні рішення виявилися застарілими, адже від часу появи концерту пройшло майже півстоліття².

¹ Детальніше про впливи хорових творів Б. Галуппі на образний стрій і стилістику концерту «Не отвержи» М. Березовського див.: Шуміліна О. А. Італійські періоди життєтворчості Максима Березовського та їх роль у становленні індивідуального музичного стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 98–99.

² Детальніше про це див.: Шуміліна О. А. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского. *Музыкальная академия*. 2015. № 4. С. 62–64.

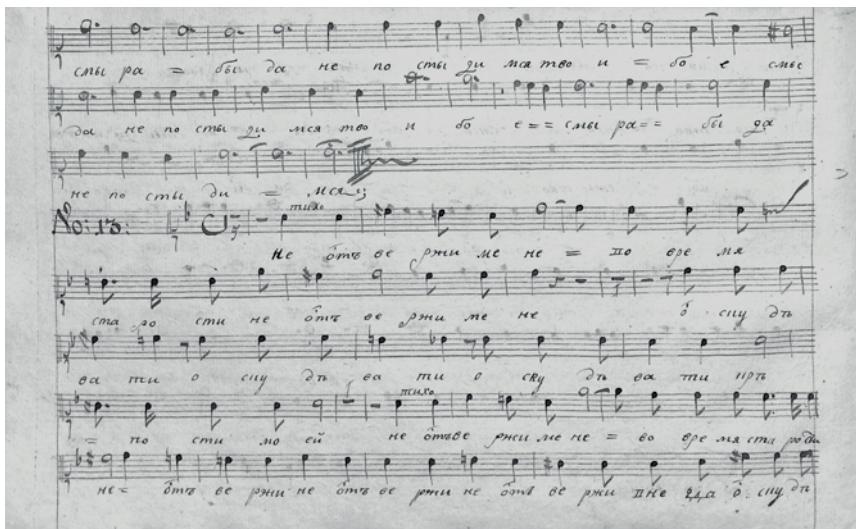


Рис. 2. М. Березовський. «Не отвержи», партія сопрано (початок)¹

Переходячи до причин появи міфів, особливо першого, пов'язаного зі службою М. Березовського у Придворній півчій капелі, зазначимо кілька шляхів.

Перший шлях – неправильне, а в окремих випадках навіть спотворене трактування значення термінів, які вказують на рід професійних занять М. Березовського. У прижиттєвих документах до 1765 року його неодноразово названо півчим, і це виявилося цілком достатньою підставою для того, щоб «записати» митця у церковні співаки, хоча у другій половині XVIII століття півчими називали оперних солістів. Спотворення смислу інформації відбувалося і під час цитування «Відомостей про музику в Росії». Я. Штелин повідомляв, що М. Березовський нині (тобто у 1768–1769 роках) є придворний камерний музикант, відомий бас (тут, до речі, йдеться не про співацький голос, а про музичний інструмент!) і колишній придворний півчий (тобто оперний співак). У перекладі Б. Загурского (1935) все відтворено вірно, а от у книзі М. Рицаревої (1983) у переклад внесено зміни – «придворний півчий» виправле-

¹ ЦДАМЛМ України, ф. 441, справа 907, од. 3б. 1, арк. 19 зв.

но на «церковний півчий»¹. Тож смисл прижиттевого повідомлення кардинально змінився.

Другий шлях – це помилкове трактування деяких важливих відомостей із першої біографії М. Березовського, підготовленої до друку митрополитом Євгенієм Болховітіновим (1805). У ній, зокрема, повідомлялося, що після повернення з Італії М. Березовського «взяли тільки в Придворну капелю, у якій перші місяці зайняті вже були чужоземними віртуозами»². Дослідники творчості М. Березовського, особливо у ХХ столітті, одностайно вирішили, що Є. Болховітінов написав про Придворну півчу капелу. Але на початку XIX століття капелою називали і хор, і оркестр, а у Придворній півчій капелі не було «чужоземних віртуозів» (!). У першій біографії чітко вказано на те, що М. Березовського було прийнято на другорядні позиції не в придворну хорову капелу, а в придворний оркестр, точніше – в оркестр бальної музики, що насправді був другорядним в порівнянні з престижнішим камерним оркестром, у якому М. Березовський працював перед поїздкою на стажування у статусі камер-музиканта і який дійсно був укомплектований музикантами-віртуозами, переважно чужоземцями.

Надалі повідомлення Є. Болховітінова обросло додатковими і не завжди правдивими подробицями, які затьмарили сутність початкової інформації. Ось що написав через півстоліття учитель співу Придворної півчої капели Павло Воротніков: «Після дев'ятирічної перебування за кордоном (насправді, чотирирічного, інформацію про 9 років взято з першої біографічної статті. – О. Ш.), в 1774 році (насправді, у 1773 році. – О. Ш.) Березовський повернувся в Петербург, де зазнав, замість надій, лише одні образи і неприємності. У повному розумінні своїх власних здібностей, він не міг переносити байдуже неувагу публіки, чому впав в ітохондрію, і в сильному нападі цієї душевної хвороби помер в 1777 році, на тридцять другому році від народження»³. Так починалася міфотворчість.

¹ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. С. 59; Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский, 1983, с. 46.

² Болховитинов Е. Березовский, с. 225.

³ Воротников П. Березовский и Галуппи. Библиотека для чтения. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 110.

Ще один шлях появи помилкових уявлень про службу М. Березовського у півчій капелі був зумовлений самим М. Березовським, а точніше – його творчістю у галузі духовної музики, передусім у жанрі хорового концерту. Для пояснення мотивації музиканта, який служив у придворному театрі, писати музику для придворного хору, нагадаємо про творчу діяльність іншого музиканта – італійця Бальдасаре Галуппі, запрошеного в Петербург на посаду першого придворного капельмейстера (1765–1768). В його службові обов’язки входило написання і постановка опер, однак він писав і духовні концерти для хору Придворної півчої капели, які, на відміну від швидко забутих оперних вистав, здобули велике поширення, розійшлися в рукописних списках і були опубліковані у 1817–1818 роках за ініціативи тогочасного директора півчої капели Дмитра Бортнянського, колишнього учня Б. Галуппі. Аналогії з М. Березовським цілком очевидні.

Підсумовуючи, вкажемо на те, що відновлені з прижиттєвих документальних джерел справжні події творчої біографії М. Березовського – світського музиканта, який пов’язав свою артистичну кар’єру з придворним музичним театром, дотепер є прихованими за штампами закорінених стереотипних уявлень про нещасливу долю і нереалізований талант, та неправдивими відомостями про службу у Придворній півчий капелі, автобіографічність змісту духовного концерту «Не отвержи мене во время старости», самогубство та ін. Справжній, позбавлений шлейфа міфотворчості біографічний сценарій, незважаючи на деяку свою абсурдність, дає підстави для точнішого розуміння і правильної оцінки композиторської спадщини М. Березовського у галузі світської та духовної музики. Також він дає підстави для того, щоб отримати відповідь на питання – яким чином українському музикантові, вихованому на традиціях партесного багатоголося, вдалося подолати прірву між бароковим і ранньокласичним мисленням і закріпитися на ранньокласичних позиціях, тобто зробити те, чого не змогли зробити інші композитори, які у той час писали твори для православної церкви.

1. Березовчук Л. Н. Придворный оркестр. *Музыкальный Петербург*. Энциклопедический словарь. Том I: XVIII век. Кн. 2 (К – П). Санкт-Петербург: Композитор, 1998. С. 413–420.

2. Болховитинов Е. Березовский. *Друг просвещения*. Санкт-Петербург, 1805. Июнь. С. 224–225.

3. Воротников П. Березовский и Галуппи. *Библиотека для чтения: Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод.* Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 109–115.
4. Лебедева-Емелина А. В. Биографика композиторов екатерининской эпохи: соотношение документов, легенд и мифов. *Искусство музыки: теория и история* (ИМТИ). Электронный журнал ГИИ. 2017. № 17. URL: <http://imti.sias.ru>
5. Порфириева А. Л. Придворный оркестр: музыканты. *Музыкальный Петербург*. Энциклопедический словарь. Том I: XVIII век. Кн. 2 (К – П). Санкт-Петербург: Композитор, 1998. С. 420–456.
6. Рыцарева М. Г. Было ли самоубийство? Об одном апокрифе в биографии композитора М. Березовского. *Искусство Ленинграда*. 1990. № 2. С. 72–76.
7. Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
8. Рыцарева М. Г. Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора. 2-е изд., пересмотр. и доп. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 227 с.
9. Свод законов Российской империи. В 15-ти томах. Т. 13: Уставы о народном продовольствии, общественном призрении, и врачебные. Санкт-Петербург, 1857. 384 с.
10. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. 191 с.
11. Шумилина О. А. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского. *Музыкальная академия*. 2015. № 4. С. 62–64.
12. Шуміліна О. А. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження). *Українська музика*. Науковий часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2015. № 4 (18). С. 77–84.
13. Шуміліна О. А. Італійські періоди життєтворчості Максима Березовського та їх роль у становленні індивідуального музичного стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 93–101.
14. Mooser R.-A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. 3 vols. V. 2: L'époque glorieuse de Catherine II: période 1762–1796. Genève: Ed. du Mont-Blanc, 1951. 680 p.
15. Padre Martini's collection of letters in the Civico museo bibliografico musicale in Bologna: an annotated index / Anne Schnoebelen. New York: Pendragon Press, 1979. 721 p.

**ПРОФЕСІЙНЕ
СТАНОВЛЕННЯ І НАВЧАННЯ
МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО**

Тетяна ПЕТРИШИНА

**МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ – ВИКОНАВЕЦЬ
СОЛЬНИХ ВОКАЛЬНИХ ПАРТИЙ
У ХОРОВИХ КОНЦЕРТАХ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ
(до питання спадковості традицій А. Рачинського)**

Ім'я Максима Березовського тривалий час пов'язувалося виключно із навчанням та службою у Придворній півчій капелі. Про це було написано в усіх монографіях, навчальних посібниках, численних статтях та енциклопедичних виданнях. Вперше про це написав Є. Болховітінов у біографічній статті про життєтворчість М. Березовського¹, яка була опублікована у 1805 році, майже через 40 років після смерті митця. Дослідниця О. Шуміліна встановила, що відомості, викладені у статті Є. Болховітінова, не є достовірними фактами біографії і за прижиттєвими документальними джерелами дослідила, що композитор усе своє творче життя працював у штаті службовців Придворного театру, де обіймав кілька різних посад – соліста італійської опери, музиканта-інструменталіста й театрального композитора².

З нового «біографічного сценарію» (Н. Савицька) життєтворчості М. Березовського випливає, що через професійний зв'язок із Придворним театром митець не мав прямого відношення до капели, тобто не навчався в ній сольному співу, не брав участі у виступах придворного хору і не виконував сольних вокальних партій у духовних концертах доби класицизму.

Усе зазначене стосується першого Петербурзького періоду творчості М. Березовського і подальшого часу, пов'язаного з італійським стажуванням і поверненням у Санкт-Петербург. Протягом цих періодів творчі контакти М. Березовського із Придворною півчою капелою полягали в тому, що з середини 1760-х років він по-

¹ Болховитинов Е. Березовский. *Друг просвещения*. 1805. Июнь. С. 224–225.

² Шуміліна О. Миры о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления. *Вестник музыкальной науки*. Ежеквартальный специализированный журнал Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. № 1 (19). С. 12–19.

чав писати для Придворного хору духовні концерти у новому стилі, продовживши справу італійських капельмейстерів Б. Галуппі – автора кількох духовних концертів на церковнослов'янські тексти¹, і В. Манфредіні – автора православної Херувимської пісні².

У такому випадку участь М. Березовського у виконанні сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму слід перенести на більш ранній час, а саме – на глухівський період, який тривав майже до кінця 1750-х років і закінчився переїздом 12-річного юнака у Санкт-Петербург (грудень 1757 року) і початком його придворної служби в Оранієнбаумі на посаді півчого (тобто співака італійської опери) малого імператорського двору (червень 1758 року).

Про глухівський період життетворчості М. Березовського не збереглося жодного документа й тому реконструювати цю частину біографії можна лише гіпотетично, на основі наявних документів про події, що відбувалися у тогочасному Глухові (наприклад, про заснування та функціонування Глухівської школи півчих), та виходячи з задокументованих фактів наступного, оранієнбаумського періоду творчості М. Березовського.

Почнемо з останніх. Як відомо, в Оранієнбаумі М. Березовський брав участь в оперних виставах і виконував партії високого чоловічого діапазону, написані для співаків-кастратів – Пор в опері «Олександр в Індії» Ф. Арайї (1759), Іркан в опері «Семіраміда впізнана» В. Манфредіні (1760). Це означає, що в той час М. Березовський був підлітком і мав високий дитячий голос – сопрано (принаймні, для партії Пора). Відомо також, що в Оранієнбаумі М. Березовський брав уроки співу в італійської співачки Нунціати Гарані, яка ставила йому голос для виступів на оперній сцені з італійським репертуаром (судячи з друкованих лібрето, в оранієнбаумських виставах вони співали разом).

¹ Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. С. 314–326.

² Антоненко Е. Ю. Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пащекевича и Льва Гурилева в собрании Российского национального музея музыки. *Духовная музыка России и Австрии*. Москва : РНММ, 2019. С. 116–117.

В Ораніенбаумі було відкрито театральну школу «для бобильських дітей», де навчали танцю, оперному (італійському) співу, акторській майстерності та грі на музичних інструментах, тобто комплексу дисциплін, потрібних для участі вихованців школи у постановках музично-театральних вистав. У цій школі навчалися фігурантка (балерина) Францина Ібершер (Юбершер) – майбутня дружина М. Березовського і танцюристка «італійської кампанії»¹, а також відомий скрипаль Іван Хандошкін². Стосовно навчання в ній М. Березовського документальних відомостей немає, однак, враховуючи участь майбутнього композитора у виставах італійської опери та річний період навчальної підготовки до першого виходу на оперну сцену, можна припустити, що основи італійської манери оперного співу під керівництвом Нунціаті Гарані він опанував саме в театральній школі, і що там він навчався іншим дисциплінам, потрібним для сценічної діяльності, передусім мистецтву акторської гри для створення сценічних образів.

Немає сумнівів у тому, що юний М. Березовський потрапив до штату придворних співаків завдяки природним музичним здібностям і гарному вокалу, які на той час вже мали бути розвиненими. Тож розпочати фахову підготовку М. Березовський мав раніше, перебуваючи у Глухові.

У 50-ті роки XVIII століття Глухів був столицею гетьманської України. Гетьман Кирило Розумовський був меломаном і дав про належний рівень власних музичних розваг, намагаючись наблизити його до європейського. Із цією метою він запрошуав на службу музикантів, які мали досвід роботи у капелах Західної та Центральної Європи. Одним із них був Андрій Рачинський – капельмейстер гетьманської інструментальної капели, автор перших духовних концертів, написаних у новому стилі. До переїзду в Глухів він працював у єпископській капелі Святоюрського собору у Львові (Річ Посполита).

У тогочасному Глухові існувала школа півчих, яка була відкрита у 1738 році і готовувала обдарованих дітей до подальшого на-

¹ Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1983. С. 27, 45.

² Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Монографический очерк. Ленинград : Музыка, ЛО, 1972. 86 с.

вчання у Придворній півчій капелі Санкт-Петербурга. Музично обдаровані учні школи вчилися співати по нотах, опановуючи церковний («ірмолойний та партесний») хоровий спів¹. Є підстави вважати, що спеціально запрошені педагоги-іноземці вчили їх не лише грі на скрипці, а й основам т. зв. *манерного*, тобто сольного (оперного) співу. Тож М. Березовський міг дістати початкові навички сольного співу у Глухівській школі півчих і мати в цьому певні успіхи, унаслідок чого його було прийнято у театральну школу в Оранієнбаумі і далі заразовано у штат півчих оперної трупи при Малому імператорському дворі.

Ще одним місцем, де юний М. Березовський міг пройти початковий етап навчання сольному співу у Глухові, була школа при гетьманському театрі. Вона існувала для поповнення штату музикантів і співаків власними виконавськими силами і була аналогічною школі в Оранієнбаумі, теж відкритій для потреб власного театру (переїзд вихованців оранієнбаумської школи у Санкт-Петербург і працевлаштування у Придворному театрі було пов'язане із тим, що їхній патрон, великий князь Петро Федорович успадкував престол і став у 1762 році російським імператором). У випадку навчання М. Березовського у глухівській театральній школі, його спеціально готували для участі в оперних виставах вже в Глухові й відправили у Санкт-Петербург як перспективного і почасти підготовленого оперного співака.

Як співак капели К. Розумовського, юний М. Березовський брав участь у богослужіннях гетьманської церкви, у якій звучали духовні концерти гетьманського капельмейстера А. Рачинського, у тому числі відомий дослідникам і виконавцям концерт «Не отвержи мене во время старости».

Про цей концерт А. Рачинського вперше повідомлялося у наукових публікаціях 1990-х років (М. Юрченко, Т. Гусарчук, Л. Корній² та ін.), однак його повну хорову партитуру було укладено в

¹ Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 133.

² Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музика*. 1995. № 5. С. 18–21; Гусарчук Т. В. Українська хорова спадщина другої половини XVIII століття в нотних джерелах. *Збірник наукових праць молодих*

2019 році¹. У жовтні того ж року відбулася світова прем'єра цього концерту (виконавці – камерний хор «Київ» під орудою народного артиста України Миколи Гобдича). Завдяки відкриттю й опрацюванню рукописної пам'ятки із повнотекстовими партіями цього концерту мاءмо нагоду аналізувати його сольні вокальні побудови на основі автентичного матеріалу – нотних манускриптів середини XVIII століття². Серед виявлених раніше рукописних джерел із партіями концерту «Не отвержи» А. Рачинського були відсутні партії із провідними мелодичними голосами, яким доручене виконання сольних вокальних побудов. Тобто, до відкриття рукопису із повним комплектом партій вивчення сольних вокальних побудов у цьому концерті було принципово неможливим.

Концерт «Не отвержи» А. Рачинського призначено для восьмиголосого виконавського складу і написано в циклічній формі. Він складається з трьох частин, які контрастують між собою за темпом, динамікою і фактурою.

- I частина циклу починається зі слів «Не отвержи мене во время старости» і являє собою повільне сумно-ліричне *Andante*;
- II частина «Яко рѣша врази мои мнѣ» є прискореним, дещо зловісним *Allegro* акордово-гармонічного складу;
- III частина «Да постыдятся и исчезнут» – фінальна хорова фуга активного, життєстверджуючого характеру.

Концерт написано на вибрані рядки тексту 70-го псалма. Розподіл рядків між трьома частинами є наступним:

- I частина – 9 («Не отвержи мене во время старости»);
- II частина – 10-12 («Яко рѣша врази мои мнѣ»);
- III частина – 13 («Да постыдятся и исчезнут»).

вчених та аспірантів. Т. 2. Київ: Інститут української археографії НАН України, 1997. С. 123–159; Корній Л. Історія української музики. Ч. 2: Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. С. 124–125.

¹ Шуміліна О. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського. *Музикознавчий універсум*. Наукові записки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44. С. 5–18.

² ГІМ, Син. півч., од. зб. 86, концерт № 71.

Аналіз партитури дав можливість зробити висновок, що відмітною ознакою концерту А. Рачинського є значна кількість інтонаційно розвинених сольних вокальних побудов, призначених для диканта, та обмежена кількість і простіша вокальна будова соло, призначених для альта. Це означає, що у капелі гетьмана К. Розумовського не було співака-альтиста з розвиненим оперним голосом і що партію диканта-соло міг співати саме М. Березовський, який у той час вже мав початкові навички «манерного» (оперного) співу, а згодом, у 1759 році, заспівав сопранову партію Пора в опері Ф. Арайї «Олександр в Індії».

За класифікацією дослідниці М. Рицаревої¹, творчість Андрія Рачинського та Максима Березовського становить перший, ранньо- класичний етап розвитку української духовної музики доби класицизму. Цьому етапові властиві процеси формування нових тенденцій, пов'язані з переходом від традиційного до новаторського, за- провадженням системи музичних засобів, які ґрунтуються на давніх підвалинах мистецтва та водночас вбирають новітні досягнення європейської композиторської творчості у галузі світської інструментальної та вокальної (оперної) музики.

Аналіз партії диканта-соло у духовному концерті «Не отважи мене во время старости» А. Рачинського дає уявлення і про голос юного М. Березовського, і про можливості вкотре переконатися в тому, що «духовні концерти митця були написані не в традиціях партесного співу, а у новому стилі»². Сутність нового стилю полягала в іншій якості сольних вокальних побудов, написаних для тогочасних оперних голосів. Саме внаслідок появи у духовних концертах, що виконувалися у православних церквах, оперної манери співу, звучання концертів А. Рачинського вражало сучасників «своєю гармонійністю та мелодичною красою (виділено нами. – Т. П.)»³.

¹ Рицарева М. Г. Русский хоровой концерт второй половины XVIII века: проблемы эволюции стиля : Автореф. дис. ... докт. искусствовед. Спец. 17.00.02. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1989. С. 16–26.

² Гобдич М. Духовні концерти Андрія Рачинського: від наукової реконструкції до виконання. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 4 (187). С. 100.

³ Там само, с. 100.

Більшість дискантових соло разом з іншими сольно-ансамблевими побудовами знаходиться у І частині концерту «Не отвержи» А. Рачинського. Це спричинено засобами, які надають можливості для індивідуального ліричного висловлювання, серед них – особливості тексту псалма, що являє собою звернення люди-ни до Бога, повільний темп (*Andante*) та мінорна тональність частини (c-moll).

I частина розпочинається тривалою 14-тактовою сольно-ансамблевою побудовою, що являє собою чергування двох виконавських складів:

- тріо двох дискантів і першого баса;
- тріо двох тенорів і другого баса.

У початковому повільному заспіві концерту та в наступних сольно-ансамблевих побудовах за участі дискантів проведення теми доручається першому дисканту, який стає головним носієм ознак оперного виконавства. Виразна і пластична мелодія, що звучить на початку концерту, розгортається у верхній ділянці сопранового (дискантового) діапазону, де голос здобуває яскравого світлого тембр. Початкова тема дістас гомофонно-гармонічну підтримку з боку двох інших партій (другий дискант і бас), з утворенням триголосого складу, який трапляється у вокально-хоровій чи оперній музіці доби бароко, де наявні усілякі комбінації провідної вокальної теми із супровідними інструментальними голосами (одним із них обов'язково мав бути інструментальний бас, див. пр. 1).

Приклад 1. А. Рачинський. Концерт «Не отвержи», І ч., тт. 1–5

У початковій сольно-ансамблевій побудові можна чітко виявiti функціонально-гармонічну основу ладо-тонального мислення композитора, намагання окреслити головні ладові функції початкової тональності. Вказана особливість не є характерною ознакою творів партесного стилю, гармонічна система яких зберігає риси модальності, однак наявна у зразках добре знаної А. Рачинським-капельмейстером світської інструментальної музики тогочасних західноєвропейських композиторів.

Повертаючись до аналізу партії першого диксантата, зазначимо, що їй властиві й деякі інші новітні ознаки, які вказують на тенденції сольного вокального виконавства та «манерне»звучання голосу співака. Це виразне мелодичне переіntonування початкового матеріалу у наступних вокальних фразах, використання особливої фразування та мелодичних прикрас, поява моментів розвитковості, пов'язаних із типовою для європейської музики секвенційністю при застосуванні внутрішньо-складової розспівності тощо. Усі ці засоби потребували від виконавця диксантового соло розвиненого голосу, світлого яскравого тембру, згладженості переходів з одного регістру до іншого, спеціального виконавського дихання. Якщо М. Березовський як співак з початковою оперною підготовкою виконував це соло, його голос мав усі вказані характеристики. Це означає, що майбутнього композитора було взято до оперної трупи Малого імператорського двору не випадково, і що це стало логічним продовженням його навчання для кар'єри оперного співака (за оранієнбаумськими та петербурзькими документами – півчочого¹).

Щодо концерту А. Рачинського, його аналіз дає підстави зробити висновок про те, що композиторові вдалося написати твір із принципово інакшим поглядом на проблему трактування сольно-ансамблевих вокальних побудов і вирішити її на користь нової музичної естетики, спрямованої в бік традицій світської інструментальної та оперної музики, відомої за творчості композиторів Західної Європи, і впровадити цю тенденцію в жанр духовного концерту з метою оновлення традиційної манери письма, властивої партесному концертovі доби бароко.

¹ Рицарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. С. 22, 28.

В аспекті порівняння концертів «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського і М. Березовського слід вказати на те, що початкова тема концерту А. Рачинського сприймається як прообраз теми I частини концерту М. Березовського. «В ній ще немає скорботної монологічної зосередженості та інтонаційної загостреності, однак наявні емоційна стриманість та індивідуально-особистісний характер висловлювання. В темі більше акцентується наспівність, а мінорний лад добре передає стан суму і деякого розпачу»¹. Ці та інші спільні риси дають підстави зробити аргументовано підтвердженні висновки про спадковість творчості обох композиторів у галузі духовної музики, що проявилося у створенні ними духовних концертів нового типу, із низкою новітніх ознак, серед яких виділялися розвинені сольні вокальні побудови, що вимагали залучення виконавців зі спеціальною вокальною підготовкою. У 1760-ті роки, за часів перебування М. Березовського у Санкт-Петербурзі і написання ним концерту «Не отвержи мене во время старости»², багато в чому спорідненого із концертом А. Рачинського, написаним на той самий текст, таку підготовку можна було отримати у вокальних класах Придворної півчої капели, у яких вели заняття італійські педагоги³.

Сольні тенорові або басові партії у духовних концертах доби класицизму М. Березовський не співав, оскільки був пов'язаний із Придворною півчою капелою лише як композитор, автор хорових творів нового стилю, обіймаючи в той самий час посаду музиканта-інструменталіста спочатку другого (бального), а потім першого (камерного) Придворних оркестрів (інструментальних капел), які брали участь у виставах італійської опери.

¹ Шуміліна О. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського. *Музикознавчий універсум*. Наукові записки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44. С. 11.

² Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. С. 60.

³ Дробышевская Н. С. Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе: из истории Придворной певческой капеллы : Автореф. дис. ... кандид. искусствовед. Спец. 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. С. 9–15.

Тож на прикладі концерту «Не отвержи» А. Рачинського та його другого життя у концерті «Не отвержи» М. Березовського можемо казати про виконавську і композиторську спадковість творчої діяльності обох митців, а також про суттєвий вплив творчих ідей А. Рачинського на формування манери композиторського письма М. Березовського, пов’язаної (від найперших духовних творів, написаних з 1766 року) із втіленням тенденцій нового стилю, сприйнятих у юному віці завдяки участі у виконанні хорових концертів А. Рачинського – одного з засновників нового стилю української духовної музики другої половини XVIII століття, хорові концерти якого, на переконання дослідників української музичної культури XVIII століття, «вплинули на формування композиторського мислення Максима Березовського, чия духовно-музична спадщина цілком належить до класичного етапу і лише опосередковано пов’язана із традиціями партесного співу, опанованими ще в юному віці, під час здобуття початкової музичної освіти»¹.

1. Антоненко Е. Ю. Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пашкевича и Льва Гурилева в собрании Российского национального музея музыки. *Духовная музыка России и Австрии*. Москва: РНММ, 2019. С. 103–124.
2. Болховитинов Е. Березовский. *Друг просвещения*. 1805. Июнь. С. 224–225.
3. Гобдич М. Духовні концерти Андрія Рачинського: від наукової реконструкції до виконання. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 4 (187). С. 100–104.
4. Гусарчук Т. В. Українська хорова спадщина другої половини XVIII століття в нотних джерелах. *Збірник наукових праць молодих вчених та аспірантів*. Т. 2. Київ: Інститут української археографії НАН України, 1997. С. 123–159.
5. Дробышевская Н. С. Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе: из истории придворной певческой капеллы : Автореф. дис. ... кандид. искусствовед. Спец. 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 21 с.

¹ Шуміліна О. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського, с. 6.

6. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2: Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
7. Лебедєва-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
8. Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 126–136.
9. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
10. Рыцарева М. Г. Русский хоровой концерт второй половины XVIII века: проблемы эволюции стиля : Автограф. дис. ... докт. искусства-вед. Спец. 17.00.02. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1989. 46 с.
11. Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Монографический очерк. Ленинград: Музыка, ЛО, 1972. 86 с.
12. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. 191 с.
13. Шумиліна О. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления. *Вестник музыкальной науки*. Ежеквартальный специализированный журнал Новосибирский государственной консерватории имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. № 1 (19). С. 12–19.
14. Шуміліна О. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського. *Музикознавчий універсум*. Наукові записки ЛНМА імені М.В.Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44. С. 5–18.
15. Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музика*. 1995. № 5. С. 18–21.

МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ І ВІНЧЕНЦО МАНФРЕДІНІ: ТВОРЧІ КОНТАКТИ

Творчий шлях Максима Березовського неможливо уявити без впливу італійської музики та італійських музикантів. Із деякими він контактував нетривалий час, з іншими, навпаки, підтримував довготривалі стосунки, які прийшлися на період формування творчої особистості і подальшого професійного зростання.

Одним із таких музикантів був італієць *Вінченцо Манфредіні* (1737 – 1799), з яким Березовський контактував близько 15 років. Їхні творчі контакти в існуючій літературі практично не висвітлено, хоча ця тема потребує окремої уваги.

Тож метою нашого дослідження є огляд етапів творчого шляху Манфредіні в аспекті встановлення зв'язків і паралелей із життєтворчістю Березовського.

Вінченцо Манфредіні народився у тосканському місті Пістоя 22 жовтня 1737 року у родині відомого капельмейстера і скрипаля, автора великої кількості інструментальних творів Франческо Манфредіні. Після отримання початкової музичної освіти він перебрався у Болонью, де навчався у відомого італійського музиканта Джакомо Антоніо Перті – тогочасного керівника Болонської філармонічної академії і вчителя падре Мартіні.

Вінченцо Манфредіні мав брата Джузеппе, старшого від нього на шість років. Джузеппе Манфредіні був оперним співаком (кастрато) і в 1758 році у складі оперної трупи П'єтро Локателлі він відважився на подорож на північ Європи, у Російську імперію. Разом із братом, до антрепризи Локателлі приєднався 21-річний Вінченцо, але не як оперний соліст, а як капельмейстер. Кілька місяців трупа давала оперні вистави у Москві, надалі музиканти перебралися у Петербург. Після вдалих виступів у столиці Російської імперії, Вінченцо Манфредіні вдалося отримати місце капельмейстера при Малому імператорському дворі великого князя і спадкоємця російського престолу Петра Федоровича (майбутнього імператора Петра III) і продовжити свою музичну кар'єру в Росії, тоді як трупа Локателлі збанкрутіла і частина музикантів повернулася на батьківщину. Це трапилося у 1759 році, і в той час на службі при Малому

імператорському дворі на посаді оперного співака вже рік перебував Максим Березовський. Манфредіні тоді було 22 роки, Березовському – 14. Ймовірно, саме під батutoю Манфредіні відбувся дебют Березовського на оперній сцені – виконання партії Пора в опері провідного капельмейстера російського імператорського двору Ф. Арайї «Олександр в Індії» («Alessandro nell'Indie», 1759). Наступного року в Оранієнбаумі відбулася постановка першої опери самого Манфредіні «Семіраміда впізнана» («Semiramide riconosciuta»), у якій теж співав Березовський (1760, партія Іркані).



Рис. 1. Ораніенбаум. Концертна зала

У 1762 році, після того, як Петро Федорович став імператором Петром III, Манфредіні переїхав у Петербург і отримав місце, яке до того протягом 25 років обіймав Ф. Арайя – капельмейстера італійської оперної трупи Великого імператорського двору. Молодий маestro перебував на цій найвищій музичній посаді впродовж трьох років і старанно писав опери, кантати та інструментальні твори, доки в 1765 році його не змінив більш досвідчений італійський капельмейстер Бальдасаре Галуппі. Березовського теж було взято до Великого імператорського двору, де він отримав місце

соліста італійської опери. Тож обидва музиканти знову працювали разом над спільними музичними проектами.

Після приїзду і під час перебування у столиці Російської імперії капельмейстера Галуппі (1765–1768) оперна кар'єра Манфредіні пішла на спад. Його відсторонили від написання опер і доручили писати балети до оперних вистав Галуппі, а також призначили вчителем музики до юного спадкоємця престолу Павла Петровича – майбутнього імператора Павла I. Березовський у цей час був музикантом-інструменталістом придворних оркестрів, які брали участь в оперних постановках із балетними дивертисментами, музику до яких писав Манфредіні.

Дізнавшись, що після завершення контракту із Галуппі на посаду першого придворного капельмейстера запрошено італійського музиканта Томазо Траетта, Манфредіні вирішив не перебувати на другорядних позиціях в Петербурзі, а повернутися в Італію. Перед тим, як виїхати з російської столиці, він організував кілька камерних концертів інструментальної музики, започаткувавши серію таких заходів у майбутньому. Такі концерти мали проводитися під час великого посту, коли оперні театри були закриті. Учасником перших концертів, організованих Манфредіні весною 1769 року, міг бути Березовський як придворний камер-музикант.

На момент від'їзду 32-річний Манфредіні був одружений зі співачкою Марією Монарі і мав дитину. За 12 років капельмейстерської праці у столиці Російської імперії він дістав велику пенсію і разом зі своєю родиною попрямував у Болонью. Це сталося у 1769 році. Як відомо, того ж року і в те саме італійське місто було відправлено і Березовського. Цілком ймовірно, що вибір міста для навчання Березовського був невипадковим і що обидва музиканти після 12 років спілкування в Ораніенбаумі та Петербурзі продовжували контактувати у Болоньї.

Так, наприклад, у 1770 році на сцені Комунального театру Болоньї відбулася прем'єра опери Манфредіні «Арміда». Враховуючи контакти між обома музикантами, виникає питання – чи був задіяний у цій постановці Березовський, скажімо, як музикант-інструменталіст? Відповідь невідома, її ще доведеться віднайти.

У 70-ті роки XVIII століття шляхи обох музикантів розійшлися. Березовський після навчання (1770 – 1771) та короткотривалої творчої подорожі містами північної Італії (1772 – 1773) повер-

нувся у Петербург, а Манфредіні залишився у Болоньї і зайнявся музичною критикою та написанням трактатів. Пенсія, яку виплачували із Росії, дозволяла це робити.

Звання академіка Болонської філармонічної академії Манфредіні так і не отримав, однак в архіві цього закладу знаходяться біографічні матеріали про нього як про болонського капельмейстера¹.

Імператор Павло І не забув свого колишнього музичного вихователя і після успадкування престолу запросив Манфредіні у Російську імперію. 60-річний композитор приїхав у Петербург, отримав заслуженої шани, яка згладила неприємні спогади від того, у який спосіб його усунули від капельмейстерства. Він мав можливість побачити, як продовжуються запроваджені ним камерні концерти, і яких висот сягнула православна духовна музика класичного стилю, що лише народжувалася за часів його перебування на придворній службі у 1760-ті роки (до її появи безпосереднє відношення мав Березовський). Однак на наступний рік після свого приїзду (1799) Манфредіні раптово помирає.

Не лише біографічні обставини, але і сама творчість Манфредіні дає підстави для того, щоб виявити і провести деякі паралелі із діяльністю Березовського.

Музиканти були близькими за віком (Манфредіні старший на вісім років), однак на момент початку професійного спілкування мали різний рівень підготовки. Молодий італійський музикант, вихований у родині професійного композитора, мав ґрунтовну професійну підготовку, яка дозволяла обійтися капельмейстерську посаду, писати світську музику, диригувати інструментальною капелою, вести оперні вистави. Юний Березовський, вихований у традиціях церковного співу, у той час вчився основам італійського оперного вокалу й акторської майстерності, щоб виступати на оперній сцені. Не виникає сумнівів у тому, що в кінці 1750-х років в Оранієнбаумі Манфредіні для Березовського був справжнім майстром, авторитетним музикантом, прикладом для наслідування.

¹ Ризалити Р. Русская Тоскана. Монография / пер. и ред. М. Г. Талалаев. Санкт-Петербург: Алетейя, 2012. С. 78–79.



Рис. 2. Ансамбль Великого палацу в Оранієнбаумі
Гравюра за малюнком М. Махаєва (1761)

Працюючи над своєю першою оперою «Семіраміда впізнана» (1760), Манфредіні написав одну з партій (Іркан) спеціально для Березовського. Ймовірно, він розраховував на голосові можливості та акторський потенціал юного співака. Це було визнання таланту і навченості.

У наступних операх Манфредіні, написаних вже в Петербурзі («Олімпіада», 1762, поставлена у Москві під час урочистостей щодо коронації імператриці Катерини II і надалі показана в Петербурзі; «Карл Великий», 1763 та ін.), Березовський, виходячи з інформації про виконавців у друкованих лібрето¹, сольних партій не співав. Поза сумнівами, він вчився на цій музіці і зростав разом із нею, опановуючи її музичну мову, закономірності форми, принципи оркестрового письма, які потім проявилися у його власній твор-

¹ *Олимпиада*: Трагедия на музыке: представленная в Москве 1762 года ноября 24 дня: В день тезоименитства ея императорского величества, великия государыни императрицы Екатерины Алексеевны <...> Сочинена господином аббатом Петром Метастазием; на музыку положена состоящим в службе ея императорского величества капельмейстером, господином Винцентом Манфрединием; переведена и напечатана при Императорском Московском университете 1762 года. [Москва]: [Напеч. при Имп. Моск. ун-те, 1762]. 71 с.; *Карл Великий*: Опера, по высочайшему повелению е.в. Екатерины Вторыя... представлена в Санктпетербурге на придворном новом театре 176. года. Сочинение г. док. Лудовика Лазарония, придворного ея имп. величества стихотворца; сочинение музыки г. Винченца Манфрединия, ея имп. величества капельмейстера. [Санкт-Петербург]: Печ. при Имп. Акад. наук, [1763]. 57 с.

чості. Щоб переконатися в цьому, слід дослідити музичний матеріал петербурзьких опер Манфредіні. Партитури двох опер збереглися, але українські фахівці практично позбавлені доступу до них. Рукописна партитура опери «Олімпіада» («l’Olimpiade») зараз знаходиться в архіві Женевської бібліотеки¹, а партитура опери «Карл Великий» («Carlo Mango») перебуває в Центральній музичній бібліотеці Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі (кілька арій з цієї опери записала відома італійська співачка Чечілія Бартолі²).

Від 1765 року у житті Манфредіні й Березовського розпочався новий період. Манфредіні поступився місцем першого придворного капельмейстера Бальтасаре Галуппі і перейшов на другорядні капельмейстерські позиції, пов’язані з обов’язками писати балети до оперних вистав; до того часу балети до опер самого Манфредіні писали капельмейстери Г. Раупах та Й. Старцер. Березовський пішов зі складу італійської оперної трупи і був переведений у придворний оркестр т. зв. бальної музики на посаду музиканта-інструменталіста. Цей оркестр брав участь в оперних постановках і виконував написану Манфредіні музику до балетних дивертисментів.

Від 1765 року обидва музиканти почали писати православні духовні твори для Придворної півчої капели. Манфредіні до свого від’їзду в Італію написав нещодавно віднайдену Херувимську пісню³, яка, за свідченням музичного літописця російського імператорського двору Я. Штеліна, виконувалася на великі свята повним складом хору Придворної півчої капели⁴, а Березовський, за свідченням того самого Я. Штеліна, до 1769 року написав щонайменше п’ять духовних творів у новому класичному стилі – це хорові концерти «Не отвержи мене во время старости», «Слава во вищих

¹ Manfredini, Vincenzo. Olimpiada. Opera in 3 acts. Bibliothèque de Genève, Ms.mus. 18-20 (Ms.1256), RISM ID no.: 400216119.

² St. Petersburg. Cecilia Bartoli. I Barocchisti. Diego Fasolis. 2013.

³ Антоненко Е. Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пашкевича и Льва Гурилева в собрании Российского национального музея музыки: новые открытия. *Духовная музыка России и Австрии*. Сб. ст. Москва: Первый том, 2019. С. 116–117.

⁴ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. С. 59.

Богу», «Бог ста в сонме богов», «Тебе Бога хвалим» і причасний «Хвалите Господа с небес»¹. І для Манфредіні, і для Березовського це був новий досвід: італійський капельмейстер писав виключно світську музику (крім опер, це були кантати, балети до опер Галуппі та інструментальна музика²), тоді як український музикант займався оперним вокалом та інструментальним виконавством і з цієї суто виконавської галузі прийшов до перших композиторських спроб, на що безсумнівно вплинуло початкове музичне виховання на традиціях українського церковного багатоголосого партесного співу (про перше виконання одного з хорових концертів Березовського, яке сталося вже 1766 року, ми можемо дізнатися з тогочасних друкованих джерел³).

Перебуваючи одночасно у Болоньї, обидва музиканти займалися композицією: Манфредіні як вільний капельмейстер, а Березовський як учень відомого італійського педагога Дж. Б. Мартіні, під керівництвом якого вивчав мистецтво контрапункту. Про ймовірну участь Березовського як музиканта-інструменталіста у репетиціях та прем'єрі опери «Арміда»⁴ у комунальному театрі Болоньї (1770) вже йшлося на початку статті, сама ж опера збереглася фрагментарно – виявлено лише кілька рукописних списків популярної сопранової арії «So che a torto amor condanna» (І дія, сцена 4)⁵.

¹ Там само, с. 60.

² Кантати «Триумфальна музика» («La musica trionfante», 1761), «Мир героїв» («La pace degl'eroi», 1762), «Суперниці» («Les rivali», 1765) та ін., Реквиєм (1762), балети «Амур і Психея» («Amour et Psyché», 1762), «Скульптор Карфагена» («Le sculpteur de Carthage», 1766) та ін., 6 сонат для клавесина (1765).

³ Камер-фурье́рский журнал за 1765–1768 годы.

⁴ *Armida: dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo pubblico teatro di Bologna nella primavera dell'anno 1770. Dedicato alle nobilissime dame, e cavalieri di quest'inclita città [Giacomo Duranti, Vincenzo Manfredini]. Bologna: nella stamperia del Sassi, [1770].* 60 p.

⁵ Dresden, Sächsische Landesbibliothek. Mus.1-F-82,16-2. RISM ID no.: 212008184. URL : <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/129244/1>; München, Bayerische Staatsbibliothek. Mus.ms. 10547. RISM ID no.: 450055297; Harburg (Schwaben), Öttingen-Wallersteinsche Bibliothek. III 4 1/2 4° 234. RISM ID no.: 450025357;

«Арміда» наступного року була показана у Вероні, а у 1772 році Манфредіні презентував свою нову оперу «Артаксеркс»¹ у знаменитому венеційському театрі Сан-Бenedetto під час щорічного карнавалу. Рукописна партитура опери «Артаксеркс» збереглася і перебуває у музичному департаменті Національної бібліотеки Франції².

Опери «Арміда» і «Артаксеркс», написані в період одночасного перебування в Італії (зокрема, у Болоньї) Манфредіні і Березовського, дослідники вважають найкращими оперними творіннями італійського композитора. Враховуючи, що Дж. Б. Мартіні у цей період не писав оперних творів, можемо припустити, що творча частина навчання Березовського та отримання практичних навичок щодо таємниць створення італійської опери відбувалися під патронатом Манфредіні. Завдяки знанням і досвіду, отриманому від колишнього петербурзького, а тепер болонського колеги, Березовському вдалося невдовзі написати власну оперу «Демофонт» на лібрето П. Метастазіо (1773, Ліворно).

Після повернення у Петербург Березовського було прийнято на посаду другого капельмейстера, яку протягом 1765–1769 років обіймав Манфредіні. Обов’язки другого капельмейстера полягали у написанні музики до балетів, які були складовою оперних вистав. Якщо за часів Манфредіні першим придворним капельмейстером був Галуппі, то Березовський працював із двома італійськими композиторами – Томазо Траеттою (до 1776 року) і Джованні Паізелло (від 1776 року). Переходячи на цю посаду, і Манфредіні, і Березовський мали по 28 років і були досвідченими фахівцями у створенні світської музики в італійській манері.

Працюючи у Придворному театрі на посаді композитора балльної музики, Березовський продовжував писати хорові концерти у

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musiksammlung. Don Mus.Ms. 1273. RISM ID no.: 450013119. URL : <https://digital.blb-karlsruhe.de/4009480>.

¹ *Artaserse*: drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro San-Benedetto in stile carnevalesco MDCCCLXXII. Venezia: Appresso Modesto Fenzo, [1772]. 48 p.

² Manfredini, Vincenzo. *Artaserse*. Opera seria in 3 atti. Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-7280. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10071220r?rk=85837;2>

класичному стилі для Придворної півчої капели і досягнув у цій справі набагато більшого успіху порівняно із Манфредіні.

В аспекті наслідування Березовським творчих принципів Манфредіні як багаторічного керівника й авторитетного колеги, а також враховуючи творчий спадок Березовського як композитора духовної музики, звернемося до аналізу Херувимської пісні Манфредіні¹, написаної на церковнослов'янський текст, і спробуємо визначити, у який спосіб відбувалося це наслідування. Матеріалом для компаративних студій стала Херувимська пісня Березовського з Літургії для мішаного хору та деякі інші духовні твори, зокрема причасні вірші та вибрані хорові концерти.

Одразу вкажемо, що Херувимська Березовського є доволі скромною за фактурою і компактною за структурою частиною Літургії. Головним завданням такої економії засобів було написання твору, простішого за партесні херувимські. У фактурі Херувимської Березовського переважає триголосий виклад та акордовий склад, який урізноманітнюється двома короткими імітаційними побудовами. Незважаючи на домінування акордово-гармонічної фактури, каденційні завершення трапляються нечасто, перевага надається зупинкам на домінантовій гармонії в різних тональностях. Херувимська розпадається на два розділи, іхній тональний (каденційний) план є наступним: D-dur – h-moll («Іже херувими»); A-dur – D-dur («Яко да Царя»).

Херувимська Манфредіні написана музикантом-італійцем, обізнаним у таємницях світської музики. Ознайомлення із нотним текстом твору переконує в тому, що композитор намагався надати своєму духовному піснеспіву ознаки цього стилю, бо таких змін потребував тогочасний богослужбовий репертуар Придворного хору – він був переважно партесним і виглядав занадто традиційним. Те саме завдання постало і перед Березовським, тому всі свої хорові композиції український музикант писав у класичному стилі.

У Херувимській пісні Манфредіні ознаки нового стилю проявляються передусім у гармонічній мові (тональному плані, акордових співвідношеннях) та структурних особливостях музичної форми. Перенасиченість Херувимської пісні імітаційними побудо-

¹ Ноти Херувимської Манфредіні надала А. В. Лебедева-Ємеліна, за що висловлюємо велику вдячність.

вами, яких зазвичай було не так багато в операх, симфоніях та інструментальних концертах і сонатах, вказує на запозичення зі сфери італійської церковної музики, представленої мотетами та духовними концертами. Ознакою оперної стилістики є вокалізація хорових партій, першою чергою найвищої за теситурою партії сопрано.

Херувимська Манфредіні має велику кількість імітацій, переважно двоголосих. У парі голосів, між якими утворюється імітація, обов'язково бере участь бас як фундамент усієї багатоголосої вертикалі (трапляються комбінації альт – бас, сопрано – бас; як виняток, сопрано – альт на словах «Всякое нине житейское»), а теми імітацій мають яскраво виражений гармонічний характер, рухаючись акордовими тонами. Імітацію починає одноголоса пропоста (*proposta*), тоді як ріспоста (*risposta*) вступає разом із двома контрапунктуючи голосами, у яких зазвичай викладено витримані акордові тони або повторення тонів на тій самій висоті, якщо того вимагає текст (див. пр. 1).

Приклад 1. Херувимська В. Манфредіні, тт. 1–6

Імітаційний виклад початкових слів у рядках тексту Херувимської переходить в контрапунктичне продовження і вся музична побудова, якою розспівується той чи інший рядок, завершується каденційним зворотом. Такі побудови слідують одна за одною й утворюють мотетну форму. Втілюючи її ознаки, Манфредіні намагається уникати акордово-гармонічного складу й урізноманітнює хорову фактуру контрапунктуванням. Однак у багатоголоссі відчуто опору на ладо-гармонічні послідовності із чіткою логікою чергування.

гування акордових співзвуч певних ладових функцій, із переходами в інші тональності (відхилення, модуляції) та різними типами каденцій (половинні, заключні, перервані, досконалі, недосконалі).

Крім двоголосих імітацій, у Херувимській Манфредіні трапляються імітації із двоголосими пропостою та ріспостою («Ангельськими невидимо» – на її основі утворюється канонічна секвенція; «Аллілуя», чотириголосі імітації («І животворящей Тройце», «Аллілуя») та канонічні секвенції («Тайно образующе», «призывающе», «отложим попечение», «дориносима»). Тож можемо казати про тотальну поліфонізацію фактури Херувимської пісні, однак це відбувається за умов чіткого дотримання закономірностей тонального і ладо-гармонічного мислення.

Домінування поліфонії вплинуло на специфіку структурно-композиційної організації музичних побудов Херувимської, які наслідують ознаки і гомофонних, і поліфонічних структур. Це можуть бути і завершені побудови з ознаками періоду, внутрішніми каденціями та поділом на «речення», і структури з поліфонічним розортанням.

Так, наприклад, перша побудова («Иже херувими тайно образующе», тт. 1–22) має риси періоду з модуляцією у тональність домінанти (F-dur – C-dur), із закріпленим останньою повною досконалою каденцією. У межах цієї побудови трапляються ще дві каденції – недосконала у початковій тональності (т. 6, див. пр. 1) і половинна в домінантовій тональності (т. 11), які поділяють форму на три «речення» (друге і третє – з однаковим текстом, але різним музичним матеріалом)¹.

Наступна побудова (тт. 23–51) має той самий текст і стає повторенням початкового періоду зі зворотним тональним планом і розширенням другим «реченням», яке завершується каденцією, що закріплює перехід у тональність F-dur. Складається враження, що тут закінчується період, а третє «речення» із його недосконалою заключною каденцією є зовнішнім доповненням.

У такій повторності музичного матеріалу крупних побудов зі зміненим тональним планом і структурними розширеннями проявляються риси компонування інструментальної музики доби бароко

¹ За аналогічним принципом скомпоновано четверту побудову «Всякую нині житейскую», із тональним планом d-moll – F-dur (тт. 83–108).

і раннього класицизму, з орієнтацією на старовинні двочастинні форми. Вона відрізняється від строфічної повторності, що має народнопісенну природу і трапляється у причасних Березовського.

Велика тридцятитактова побудова, що починається далі (тт. 52–82, «И животворящей»), переключає нашу увагу на інший тип фактури і структурної організації матеріалу. Викладена в тональності d-moll, вона має ознаки поліфонічного розгортання і розпочинається чотириголосою імітацією двотактової теми (див. пр. 2). Поява двох повторних (додаткових) проведень цієї теми в тих самих голосах та канонічної секвенції, яка слідує за ними, вказують на ознаки однотональної експозиції фуги – фугато. Ця імітаційно-поліфонічна форма трапляється у IV частині концерту «Бог ста в сонмі богов» та у II частині концерту «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського.

Приклад 2. Херувимська В. Манфредіні, тт. 48–59

У Херувимській Манфредіні фугато є розімкненою побудовою, оскільки інтенсивне поліфонічне розгортання зупиняється на акорді гармонічної домінанти. Підхід до кульмінації із контрапунктуванням та вокалізацією голосів, а також і сама кульмінація із низхідною мелодичною лінією та синкопованою ритмікою в партії сопрано (див. пр. 3) подібні до аналогічних побудов у фінальних фугах концертів «Плотію уснув» Галуппі та «Не отвержи мене во время старости» Березовського.

72

ю - ще, при - пе - ва -
ю - ще, при - пе - ва -
ю - ще, при - пе - ва -

79

Andante
Solo [mf]

ю - ще. Вся-ко - е ны-не жи - тей
ю - ще. Вся-ко - е ны-не жи - тей
ю - ще. Вся-ко - е ны-не жи - тей

Приклад 3. Херувимська В. Манфредіні, тт. 72–82

Ознаки поліфонічного розгортання, але вже без утворення фугато, наявні також у двох останніх побудовах – «Яко да Царя» та «Аллилуя» (обидві написані в тональності C-dur). Також на початку «Яко да Царя» є яскравий епізод акордово-гармонічного складу

(тт. 109–112, див. пр. 4). Аналогічні структури трапляються і в духовних концертах Березовського.

Приклад 4. Херувимська В. Манфредіні, тт. 109–112

Переходячи до узагальнень, зазначимо, що уважне вивчення біографії Манфредіні дає підстави зробити висновок про те, що контакти Манфредіні й Березовського тривали протягом 15 років (1758 – 1773) і припали на період формування Березовського як професійного музиканта. Не можна казати про прямі контакти на рівні «вчитель – учень», яких не було, однак безсумнівними є творчі впливи, що стали наслідком комунікації, перебування в одному середовищі, занять спільною справою, а також відкритості українського музикантів до сприйняття, розуміння і відтворення стилю тогочасної європейської музики світського напрямку. Опанувавши цей стиль «з середини», Березовський відобразив його у своїх світських творах та духовних концертах.

Музика Вінченцо Манфредіні зараз є маловідомою в Україні і, на наш погляд, потребує більшої уваги в аспекті вивчення впливів на композиторську творчість Максима Березовського.

1. Антоненко Е. Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пашкевича и Льва Гурилева в собрании Российского национального музея музыки: новые открытия. *Духовная музыка России и Австрии*. Сб. ст. Москва: Первый том, 2019. С. 103–124.

2. Порфириева А. Манфредини. *Музыкальный Петербург*. Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. Т. I: XVIII век. Кн. 2. С. 168–172.
3. Порфириева А. Музыкальные развлечения Петра Федоровича в Оранienбауме. *Оранienбаум: страницы истории*. Санкт-Петербург: Союз художников, 2008. С. 53–78.
4. Ризалити Р. Русская Тоскана. Монография / пер. и ред. М. Г. Талалая. Санкт-Петербург: Алетейя, 2012. 192 с.
5. Рыщарева М. Композитор М. С. Березовский : Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
6. Штелин Я. Известия о музыке в России. *Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века* / пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского; под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. Ленинград: Тритон, 1935. 191 с.
8. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. URL : <http://corago.unibo.it/>
9. Fanelli J. G. The Manfredini Family of Musicians of Pistoia, 1684–1803. *Studi musicali*. 1997. № 26. P. 187–232.
10. Libretti d'opera italiani. URL : <http://www.librettidopera.it/index.html>
11. Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie. Vol. 1–3. Geneva: Mont Blanc, 1948–1951.
12. Mooser R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle. Geneva, 1945, 1964.
13. Ritzarev (Rytsareva) M., Porfireva A. The Italian diaspora in eighteenth-century Russia. *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians* / ed. by Reinhard Strohm. Speculum musicae 8. Turnhout: Brepols Publishers, 2001. P. 211–254.
14. Talbot M. Manfredini, Vincenzo. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (A – Z). In 29 vol. London, 2000. (CD-ROM).
15. Tufano L. Vincenzo Manfredini, Giambattista Dall'Olio e l'eredità Farinelli. Nota sui manoscritti delle sonate di Domenico Scarlatti nel 1798. *Domenico Scarlatti. Musica e storia*. Napoli: Turchini edizioni, 2010. P. 307–318.
16. Quellusignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII^e et XVIII^e siècles. URL: <http://www.quellusignolo.fr/index.html>

Олексій МАКАРЕНКО

**МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ У ДУХОВНИХ
КОНЦЕРТАХ БАЛЬДАССАРЕ ГАЛУППІ
І МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО**
(на прикладі творів на псалмові тексти)

Творчість М. Березовського, як і діяльність інших видатних особистостей свого часу, об'єднує у собі переосмислення традицій минулого, усвідомлення викликів сьогодення та відкритість до подальших пошуків у майбутньому. Стрімка еволюція творчості характерна для М. Березовського як митця, чия діяльність проходила на зламі епох: у духовній музиці поступово відходить давня традиція партесного співу, а на зміну їй приходить стиль класично-го хорового концерту. Натомість у світській музиці цей перехід був на слуху вже давніше, проте ще не закріпився у вітчизняній композиторській школі.

Як вказує докторка О. Шуміліна, «композиторська діяльність М. Березовського тривала менше 15 років, приблизно, протягом 1764–1777 pp.»¹, тобто почалася у віці близько 19–20 років. У цьому віці зазвичай завершується етап засвоєння культурно-традиційних, моральних, професійних норм і відбувається перехід до етапу визначення свого професійного «Я», митець відмовляється від сліпого слідування за кумирами, а радше шукає авторитету, на який можна спиратись при побудові власної концепції творчості. У світлі цього цікавим стає огляд факторів які мали вплив на формування М. Березовського як композитора, одним з яких є прибуття у Російську імперію *Бальдассаре Галуппі*.

Б. Галуппі (1706–1785) став першим італійським музикантом, запрошеним російською імператрицею Катериною II на посаду першого придворного капельмейстера. Він приїхав до Петербурга у серпні 1765 року і перебував у столиці Російської імперії протягом трохи років (1765–1768). На цій посаді окрім світської музики, він

¹ Шуміліна О.А. Новознайдені духовні концерти Максима Березовського: джерела, авторська атрибуція, риси стилю. *КАЛОФОНІЯ: Науковий збіник з історії церковної монодії та гімнографії*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2014. Число 7. С. 155.

писав духовні твори на церковнослов'янські тексти, які призначалися для православного богослужіння. На відміну від співів, що звучали у тогочасних церквах, вони були написані у новому стилі. Поява таких творів була викликана потребою реформування музичної частини православної богослужби: партесні співи давно застаріли і це особливо гостро відчувалося порівняно із музикою, яка звучала у католицьких і лютеранських храмах Петербурга – багатоконфесійного міста, населеного великою кількістю іноземців.

Б. Галуппі був вигідною кандидатурою для імператорського двору. Відомий у Європі передусім як композитор комічних опер та опер-серія, він офіційно займав переважно посади церковного музиканта: маestro музики в Ospedale dei Mendicanti (1740–1753), маestro хору в Ospedale degli Incurabili (1762–1765 роки приблизно, і 1768–1776 роки), віцемаestro (1748–1762), а пізніше капельмейстр (1762–1785) собору св. Марка у Венеції.

На момент приїзду до Петербурга Б. Галуппі мав великий досвід роботи у сфері сакральної музики, оскільки переважну більшість церковних творів на латинські тексти, включаючи ораторії (або *azioni sacre* – букв. «священні дії»), він написав на піку своєї композиторської кар'єри (кінець 1740-х – початок 1760-х років). Церковна музика відігравала другорядну роль порівняно з творами для сцени, які принесли Б. Галуппі європейську славу, проте, як зазначає Д. Монсон¹, вона налічує щонайменше 200 творів, включаючи меси, мотети, антифони та псалми. Збережені рукописи довгий час систематично не інвентаризувалися та не вивчалися².

Доволі широка жанрова палітра духовної музики Б. Галуппі виявляє великий ступінь гнучкості у стилевому аспекті. У великому масиві літургійної музики наявні і більш консервативні твори

¹ Monson D. E. Galuppi, Baldassare. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 483–488.

² Про складнощі вивчення творчості Б. Галуппі та інших венеційських композиторів, передусім пов'язані з відсутністю ґрунтовних монографічних видань та розорошеністю партитур по різних європейських архівах, повідомляє М. Талбот [32]. Однак слід згадати збірку матеріалів конференції «Galuppiana» (Венеція, 28–30 жовтня 1985 року) [28], які вказують на потенціал такого дослідження.

із використанням стилю *antico*, написані для капели собору св. Марка, а також твори із помітним впливом оперного стилю, написані для венеційських консерваторій Мендіканті та Інкурабілі. Серед чотирьох Магніфікатів трапляються і до-мажорний (I-Gl) з його архаїчною ладовою системою та співами за старими правилами контрапункту, і більш галантний соль-мажорний (D-Bps, Dl), що має впливи світської музики. *Salve regina*, написана для сопрано з венеційської консерваторії Мендіканті в 1746 році, розкриває ранню прихильність Б. Галуппі до набуваючого популярності галантного стилю неаполітанської комічної опери та аранжування частин, подібних до симфонії, і його типову турботу про конкретні голоси.

Духовна музика Б. Галуппі розрахована на різноманітні склади виконавців. Це може бути мішаний хор із чотирьох-шести голосів, багатохорний склад, жіноча (консерваторська) капела та композиції для солістів (на зразок оперних арій). Спів у духовних творах супроводжується оркестром, переважно струнним, хоча зустрічаються і твори *a capella* (повні меси). Ч. Берні у своїх записах про подорож містами Італії поділився враженнями від музичного життя Венеції, де йому пощастило відвідати собор Святого Марка (15 серпня 1770 року) і почути месу для шести хорів і шести оркестрів, скомпоновану і дириговану синьйором Галуппі¹.

За спостереженнями Д. Монсона², духовна музика Б. Галуппі менш хроматизована і різноманітна, порівняно із творами його сучасників (А. Гассе, Н. Йоммеллі та ін.); перевага надається гомофонії над поліфонією, хоча трапляється й імітаційне письмо.

Отже, на момент свого прибуття до Петербурга Б. Галуппі мав багатий досвід написання духовної музики католицького богослужбового обряду. Водночас, він не знав традицій православного партесного співу, на якому виховувалося тогочасне покоління церковних співаків, включаючи М. Березовського, який за часів капельмейстерства Б. Галуппі теж перебував у Петербурзі й працював у Придворному оркестрі. Маючи хист до композиції і досвід виконання світської інструментальної музики, М. Березовський взявся

¹ Burney C. The Present State of Music in France and Italy. London: T. Becket, 1771. P. 181.

² Monson D. E., вказана праця.

за написання церковних творів у новій манері, і перші прижиттєви відомості про їхнє виконання відносяться до 1766 року (М. Рицарева¹).

А. Полехін у своїй дисертації (1983), присвяченій творчості М. Березовського, одним з перших порушив питання про ймовірне навчання українського музиканта у Б. Галуппі, сформулювавши його наступним чином: «Чи вчився він (*М. Березовський – О.М.*) у Галуппі, який приїхав у Росію у 1765 році?»², і дав на цього наступну відповідь: «Ю. Келдиш, на підставі повідомлення Камер-фурьєрського журналу від 22 серпня 1766 року, у якому записано, що “... у цей час, для проби, придворними півчими співаний був концерт, створений музикантом Березовським”, припускає, що у цей день вирішувалося питання про відправлення композитора в Італію. У такому випадку Березовський цілком міг брати уроки в Галуппі, послуговуватись його порадами чи принаймні вчитися на прикладі його творів, бо концерт “Господь воцарися” та низка хорових опусів Галуппі виявляють стилістичну близькість аж до подібності у принципах мелодичного, фактурного і гармонічного розвитку, у деталях тонального плану, у жанровому, темповому і метроритмічному співставленні частин та їх розділів. Це важливо й для розуміння стильового зламу, який відбувався тоді у вітчизняному хоровому мистецтві і породив класичний цикл хорового концерту. (Можливо, що одним з джерел тут послужив хоровий мотет а *cappella* двох споріднених шкіл – венеційської і болонської, з якими була пов’язана творчість Галуппі)»³.

Припущення є дуже слушним, незважаючи на помилкове трактування мети цього виконання (адже в Італію Березовського відправили тільки через три роки). Для того, щоб приступити до написання духовних концертів та оволодіти цим мистецтвом у такій мірі, щоб співати їх у присутності імператриці, молодому й талановитому М. Березовському було недостатньо загальномузич-

¹ Рыцарева М. Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. 2-е изд. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. С. 59.

² Полехін А. В. Проблемы біографии и творческого наследия М. С. Березовского : Автореф. дис. канд. искусствоведения. Спец. 17.00.02 / Все-союзный науч.-исслед. ин-т искусствознания. Москва, 1983. С. 10.

³ Там само, с. 10.

ного виховання на традиціях партесного співу і хисту до композиції; йому був потрібен досвідчений наставник, разом із яким вони обидва вчилися б писати хорові твори для православної церкви: один – через незнання традицій православного богослужіння та церковнослов'янської мови, а інший – через відсутність композиторського досвіду і незнання того, як поєднати традиційні православні співи і музику нового стилю. Якщо тандем «М. Березовський – Б. Галуппі» існував, перше місце у цій парі мало бути відведене італійському музикантові, на той час більш досвідченому, авторитетному і професійно навченому саме як композитор.

Як зазначає О. Шуміліна, в українському музикознавстві дотепер практично не ставилось питання впливів православних духовних творів Б. Галуппі на композиторську творчість М. Березовського першого петербурзького періоду і на формування стилю його духовних концертів. «Причиною є повна відсутність музики цього італійського композитора у репертуарі українських хорових колективів та освітніх програмах вищих музичних навчальних закладів. Бібліографічною рідкістю є ноти православних духовних творів Б. Галуппі – вони видавалися у XIX столітті і їх дуже важко знайти в Україні. Однак позиція “Б. Галуппі – італієць, а ми маємо вивчати (співати) українську музику” не є конструктивною і потребує перевідгляду. До того ж, твори написано так, що в них абсолютно не відчувається італійське походження автора і створюється враження, що це є духовна музика одного з українських композиторів епохи класицизму»¹. З метою подолання цієї прогалини спробуємо прослідкувати впливи Б. Галуппі на творче становлення М. Березовського, взявши за основу наших спостережень духовні концерти, написані на тексти псалмів.

Почнемо з латиномовних творів Б. Галуппі на псалмові тексти (див. табл. 1) і зазначимо, що їхні рукописи знаходяться у кількох європейських та американських бібліотеках:

¹ Шуміліна О. Духовні концерти М. Березовського і Б. Галуппі: спільне та відмінне. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму*, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер.кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 289.

- 1* Морганівська бібліотека та музей, Нью-Йорк;
- 2* Національна бібліотека Австрії, Відень;
- 3* Саксонська державна бібліотека, Дрезден; за останні роки більшість рукописів Б. Галуппі були оцифровані та видані повними комплектами (партитура, оркестрові партії, вокальні партії) Вольфгангом Скалою;
- 4* Бібліотека Консерваторії Сан-П'єтро Мажелла, Неаполь;
- 5* Національна бібліотека Франції, Париж, відділ музики;
- 6* Бібліотека капели собору Св. Марка, Венеція, оцифровані й опубліковані перші сторінки партитур.

*Таблиця 1.
Латиномовні твори Б. Галуппі на псалмові тексти*

Назва	Джере- ло текс- ту	Тона- льність	Дата руко- пису	Склад вико- навців	Кіль- кість час- тин	Місцеви- хodження за списком вище та № в каталозі
Confitebor tibi Domine	111	C-dur	1741	2 голоси (SA), струнні, continuo		1* (US- NYpm): Cary 326; BurG II/2; IBG 24
Miserere		Es-dur	бл. 1740- 1764 рр.	4 голоси (SSAA), хор (SATB), струнні, continuo		3* (D-Dl): Mus.2973- D-28,1 B.II.46; IBG 88
Dixit Dominus	109+dox.	B-dur	бл. 1751- 1755 рр., бл. 1700-х рр.	4 голоси (SATB), струнні, continuo	6	2* (A-Wn): Mus.Hs.470 3 (1); 3* (D-Dl): Mus.2973- D-30; B.II.18; IBG 34
Qui habitat	90	Es-dur	1744	4 голоси (SATB), оркестр (2 валто-		2* (A-Wn): Mus. Hs.4703 (2); IBG 125

Назва	Джере- ло текс- ту	Тона- льність	Дата руко- пису	Склад вико- навців	Кіль- кість час- тин	Місцеви- хідження за списком вище та № в каталозі
				рни, струнні, continuo)		
Laudate pueri	112	F-dur	бл. 1740- 1764 рр.	3 голоси (SAB), струнні, continuo	9	3* (D-DI): Mus.2973- D-33; B.II.34; IBG 82
In exitu Israel	113	a-moll	бл. 1746- 1750 рр.	4 голоси (SATB), хор (SATB), струнні, continuo		3* Mus.2973- D-34; BurG Anh.11; IBG 67
Laudate Dominum	116	F-dur	бл. 1740- 1764 рр.	Хор (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валто- рні, струнні, continuo)	3	3* (D-DI): Mus.2973- D-35; IBG 81
Laetatus sum	122	A-dur	бл. 1740- 1764 рр.	5 голосів (SSATB), хор (SATB), струнні, continuo		3* (D-DI): Mus.2973- D-37; BurG Anh.13; IBG 77
Nisi Dominus	126	c-moll	бл. 1740- 1764 рр.	3 голоси (SSA), хор (SATB), струнні, continuo	8	3* (D-DI): Mus.2973- D-38; B.II.48; IBG 106
Lauda Jerusalem	147	C-dur	бл. 1740- 1764 рр.	3 голоси (SAB), хор (SATB), струнні, continuo	6	3* (D-DI): Mus.2973- D-40; IBG 79
Confitebor	111	G-dur	бл.	2 голоси	8	3* (D-DI):

Назва	Джере- ло текс- ту	Тона- льність	Дата руко- пису	Склад вико- навців	Кіль- кість час- тин	Місцевезна- ходження за списком вище та № в каталозі
tibi Domine			1750 р.	(SA), струнні, continuo		Mus.2973- E-3; B.II.6; IBG 25
Dixit Dominus	109	C-dur	1763	4 голоси (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валто- рни, струнні, continuo)		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №1; IBG 35
Domine probasti me	139	D-dur	1775	2 хори (SATB), оркестр (2 гобої, 2 труби, струнні, continuo)		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №2 IBG 38
Laudate Dominum quoniam bonus	147	a-moll	1780	2 хори (SATB), струнні, continuo		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №3 6* Ms I- Vsm B.21 IBG 80
Lauda anima mea	146	G-dur	1779	2 хори (SATB), струнні, continuo		4* (I-Nc): Rari 1.9.3 №4; IBG 78 6* Ms I- Vsm B.24
Domine ad adjuvandum	70	G-dur	бл. 1778 р.	4 голоси (SATB), хор (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валто- рни, струнні, continuo)		5* (F-Pn): D-4263 Nr.1; IBG 37
Dixit	109	D-dur	бл.	4 голоси		5* (F-Pn):

Назва	Джере- ло текс- ту	Тона- льність	Дата руко- пису	Склад вико- навців	Кіль- кість час- тин	Місцеви- хodження за списком вище та № в каталозі
Dominus			1777- 1778 рр.	(SATB), оркестр (2 гобої, 2 валто- рни, струнні, continuo)		D-4263 Nr.2; IBG 36
Confitebor tibi Domine	111	G-dur	бл. 1771 р.	2 голоси (SA), струнні, continuo		5* (F-Pn): D-4263 Nr.3; IBG 26
Laudate pueri	112	G-dur	бл. 1751 р.	4 голоси (SSAT), хор (SATB), оркестр (2 гобої, 2 валто- рни, струнні, continuo)		5* (F-Pn): D-4263 Nr.4; IBG 83
In conve- ?tendo Dominus	126	F-dur	бл. 1774 р.	4 голоси (SATB), струнні, continuo		5* (F-Pn): D-4263 Nr.5; IBG 66
Compl- ?torium Cum Invocabem	4; 30; 90; 135; Лк. 2, 29-32; Григорі- анський хорал	G-dur	бл. 1740- 1764 рр.	4 голоси (SATB)	6	3* Dresden (D-DL): Mus.2973- E-2 B.Anh.34; IBG 21
Dixit Dominus	109	F-dur		4 голоси (SSAT), хор (SATB), оркестр (2 валто- рни, струнні,		6* I-Vnm It.IV n.866 (=10676)

Назва	Джере- ло текс- ту	Тона- льність	Дата руко- пису	Склад вико- навців	Кіль- кість час- тин	Місцевезна- ходження за списком вище та № в каталозі
				continuo)		
Dixit Dominus	109	g-moll		2 голоси (SA), хор (SATB), оркестр (струнні, continuo)	5	6* IV 939 (= 10721) рукописна копія
Laudate Dominum omnes gentes	117	E-dur		3 голоси (SAB), оркестр (струнні, continuo- орган)		6* Ms. I- Vsm B.4

Латиномовні псалмові концерти Б. Галуппі, як можна зауважити, написані переважно у мажорних тональностях, на величальні тексти. Склад виконавців яскраво показує, що маestro Буранелло є одним з останніх представників унікальної венеційської техніки вокально-інструментального багатохорного контрапунктичного письма – *salmi spezzati*¹.

У статті, присвяченій італійським капельмейстерам у Російській імперії другої половини XVIII століття, О. Шуміліна наводить список збірників, де містяться рукописи трьох концертів Б. Галуппи на православні тексти («Готово сердце мое, Боже», «Суди, Господи, обидящие мя» та «Услышит тя Господь»):

¹ З 1762 по 1785 роки Б. Галуппі обіймав посаду Головного директора Найсвітлішої герцогської базиліки Св. Марка, змінившись на цьому посту Джакомо Джузеппе Сарателлі. Після падіння Венеційської республіки (1797), унаслідок наполеонівських війн, собор Св. Марка різко втрачає своє значення, а Капела Марціале стає патріаршою. Нове керівництво куріалу не завжди виявляє щедрість до цього старовинного закладу, що призводить до скорочення усього оркестру і занепаду традиції багатохорності. У XIX столітті відбувається повернення до простішого стилю a cappella і до співу із супроводом лише органу.

- збірник Берлінської півчої академії (усе три концерти, голосові партії, анонім);
- збірник Віденської придворної півчої капели (концерт «Услышит тя Господь», партитура, з вказівкою на автора, ÖNB, НК. 3086/2 /A Whk – VII/397/);
- збірник Ярославського Казанського жіночого монастиря (концерт «Услышит тя Господь», голосові партії, анонім, РНММ. Ф. 283, № 903-906);
- голосова книга з партіями баса, що залишилася від колись повного комплекту (концерт «Услышит тя Господь», бас, анонім, РНММ. Ф. 283. № 861);
- неповний комплект голосових книг з анонімними партіями всіх трьох концертів Б. Галуппі (РНММ. Ф. 283. № 172, 882 /альти/; № 884 /тенор/; 937 /сопрано/) та партитуру концерту «Готово сердце мое, Боже» у збірнику духовних концертів рубежу XVIII–XIX століть (РНБ. Ф. 1021 /Собрание единичных музыкальных поступлений/. Оп. 1. № 2. Л. 57 об.–60)¹.

У 1817–1818 роках за ініціативи Д. Бортнянського було опубліковано кілька духовних творів Б. Галуппі на церковнослов'янські тексти, у тому числі і три концерти, написані на тексти з Книги псалмів – «Готово сердце мое», «Суди, Господи, обидяции мя» і «Услышит тя Господь в день печали». Це видання надалі стало підставою визначення авторства концертних композицій італійського маestro, наявних у рукописних збірках в анонімному вигляді. У тій самій серії було надруковано концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, теж написаний на текст одного з псалмів. За повідомленнями Я. Штеліна, опублікованими 1769 року, цей концерт (разом із концертами «Тебе Бога хвалим», «Слава во вищих Богу», «Господь воцарися» і причасним «Хвалите Господа с небес») М. Березовський написав у Петербурзі за часів перебування Б. Галуппі². Знову постає питання про впливи досвід-

¹ Шумилина О. Итальянские капельмейстеры в Российской империи второй половины XVIII века и православная церковная музыка. *ARS INTER CULTURAS*. 2020. № 9. С. 42.

² Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. С. 60.

ченого Б. Галуппі на ранні композиторські спроби 20-річного М. Березовського, на те, якими шляхами відбувалося формування нового творчого досвіду, непов'язаного із партесною традицією, у який спосіб тривало засвоєння нової музичної лексики й опанування жанрово-стильових ознак духовного концерту доби класицизму. Для цього був потрібен творчий наставник, який міг би спрямувати композиторський потенціал талановитого, але ненавченого музиканта у потрібному напрямку.

Щоб дати відповідь на питання впливу творчості Б. Галуппі на ранні композиторські опуси М. Березовського, ми приступили до вивчення музично-стильових паралелей у духовних концертах обох композиторів, обравши аспектом аналізу особливості трактування псалмових текстів.

У духовних творах М. Березовського, як і в композиціях Б. Галуппі, псалмові тексти трапляються доволі часто (див. табл. 2).

Таблиця 2.
Духовні твори М. Березовського на псалмові тексти

Назва	Джере- ло текс- ту	Тональ- ність	Жанр	Склад вико- нав- ців	Кількість частин
Господи, силою Твosoю возвеселить- ся Цар	20: 2-9, 12,14	C-dur	Концерт	4	1. C-dur – Allegro – C (4/4) tutti 2. D-dur – Grave – C (4/4) soli- tutti 3. G-dur – g- moll – Presto – (зв'язкова) 4. B-dur – Allegro – 3/4 5. g-moll – Adagio – 4/4 6. G-dur – Allegro – 2/2 (alla breve) імітаційно- фугована 7. c-moll –

Назва	Джере- ло текс- ту	Тональ- ність	Жанр	Склад вико- нав- ців	Кількість частин
					Largo – 4/4 імітаційно- фугована 8. c-moll – Allegro – 2/2 (alla breve) імітаційно- фугована 9. F-dur – Presto – 3/4 10. g- phrigian (dominant) – Sostenuto – 4/4 11. C-dur – Allegro 3/4 e Fuga 2/2 (alla breve) (2голосна тема як в попередніх частинах)
Суди Госпо- ди обидящие мя	Пс. 34	?	Концерт	4	
Приїдте і видіте діла Божия	Пс. 45:9- 12	C-dur	Концерт	4	1. C-dur – a- moll – [Allegro moderato] – 3/4 2-3. F-dur – [a tempo] 4. C-dur – Allegro C (4/4) (fuga?)
Отригну серце мое	Пс. 44	?	Концерт	4	
Всі язиці вослештите руками	Пс. 46:1- 7	Es-dur	Концерт	4	1. Es-dur – Allegro [enrgico] – 3/4 2. c-moll –

Назва	Джере- ло текс- ту	Тональ- ність	Жанр	Склад вико- нав- ців	Кількість частин
					Lento – 4/4 3. f-moll – Con moto – 2/2 (alla breve) 4. C-dur – Andantino – 3/4 Soli 5.F-dur – Allegro – 3/2 6. d-moll – Adagio – 4/4 7. Es-dur – Fuga – 4/4
Всі язици	Пс. 46	?	Двохорний концерт	8	
Всі язиці восплещіте руками	Пс. 46	?	Концерт	4	У 2 номерах (частинах?)
Услишите сія всі язици	Пс. 48	?	Концерт	4	
Да воскрес- нет Бог	Пс. 67:1- 10, 35, 36	F-dur	Концерт	4	1. F-dur – Allegro assai – 3/4 2. C-dur – Andante Moderato – 4/4 3. d-moll-g- moll – Presto – 3/4 4. Es-dur – Maestoso – 4/4 (зв'язкова на D) 5. Es-dur – Allegro 6/8 6. F-dur – Largo 4/4 e Fuga tempo Moderato (2 темна з

Назва	Джерело тексту	Тональність	Жанр	Склад виконавців	Кількість частин
					(сумісною експозицією)
Не отвержи мене	Пс. 70:9-14?	?	Двохорний концерт	8	
Не отвержи мене	Пс. 70:9-14?	d-moll	Концерт	4	1. d-moll – Adagio – C(4/4) (fuga) 2. g-moll – allegro – 3/4 3. g-moll – Adagio – 3/4 4. d-moll – Moderato – 2/4 (fuga)
Внемліте людіс мої, закону	Пс. 77:1	?	Двохорний концерт	8 або 4 голоси	
Бог ста в сонмі богов	Пс. 81:1	C-dur	Концерт	4 голоси	1. C-dur – Allegro [Adagio] – 3/2 (4 рядки хорально-акордова) 2. a-moll – Largo – 4/4 (тріо САБ – 2 рядки з К) 3. D-dur – Allegro – 3/2 (зв'зкова частина 1 рядок) 4. F-dur – Vivace 4/4 (alla breve), 2/2 (fugato) 5. F-dur – Moderato – 4/4 Soli – Tutti (2 рядки) 6. C-dur –

Назва	Джере- ло текс- ту	Тональ- ність	Жанр	Склад вико- нав- ців	Кількість частин
					Allegro – 3/2 (імітаційно- каденційна)
Господь воцарися, в лепоту обле- чеся	Пс. 92	B-dur	Концерт	4	1. B-dur – Commodo – 2/4 (2 ряд- ки+K) 2. g-moll- Andantino – 3/8 (4 ряд- ки+K) 3. Es-dur – Moderato – 4/4 (зв'язуюча частина 2 рядки) 4. B-dur – Allegro – 2/4 (fuga)
Милості і суд воспою Тобі, Госпо- ди	Пс. 100	B-dur	Концерт	4	1. B-dur – [Allegro risoluto] – 4/2 4 рядки 2. g-moll – [Meno mosso] – 4/2 (2 строфи) 3. Es-moll – [Andantino] – 3/2 4. B-dur – [Allegro risoluto] - llegro risoluto] - 2/2 (зв'язкова) 5. B-dur – [Fuga Allegro]
Знаменася на нас свет	Пс. 4:7	g-moll	Причасний вірш		2 куплети- строфи: 3 рядки +

Назва	Джере-ло текс-ту	Тональ-ність	Жанр	Склад вико-нав-ців	Кількість частин
					каденція
Во всю зем-лю изіде вещание их	Пс. 18:5аб(в)	Es-dur (опубл. E-dur) В рукописи 18 в соль-мажор	Причасний вірш	4	3 куплети на один матеріал. Andante. «Во всю землю», «і в конци все-лennия», «Аллилуя»
Радуйтесь, праведни о Господе	Пс. 32:1	C-dur	Причасний вірш	4	2 куплети-строфи
Вкусите и видите	Пс. 33:9	?	Причасний вірш	8 (або 4)	
Блажени яже избрал	Пс. 103:1	d-moll	Причасний вірш Заупокой-ний	4 голоси	3 куплети на один матеріал. Andante. «Блажені яже ізбрал», «і пам'ять їх в род і род», «Аллилуя»
Творяй Ан-гельы своя духи	Пс. 103:4	G-dur (опубл. F-dur)	Причасний вірш	4	2 куплети: 2 рядки + каденція
В пам'ять вечную будет праведник	Пс. 111:6	h-moll	Причасний вірш Прича-стен	4	2 куплети: 2 рядки + каденція
Чашу спасення прииму и имя Господне	Пс. 115:4	f-moll	Причасний вірш	4	2 куплети: 2 рядки + каденція
Хвалите Господа с небес № 1	Пс. 148:1 + Аллилуя	e-moll (h-phrig або домінантовий бароко-вий лад) g-moll	Причасний вірш	4	2 куплети + каденція на D
Хвалите Господа с небес № 2	Пс. 148:1	G-mix – C-dur (у рукописі немає ключових)	Причасний вірш	4	1. Andantino – «Хваліте» – C 2 Andante

Назва	Джере-ло текс-ту	Тональ-ність	Жанр	Склад вико-нав-шів	Кількість частин
		знаків)			cantabile – [Fuga] «Алі-люя» 2/2 (alla breve)
Хвалите Господа с небес № 3	Пс. 148:1	C-dur	Причасний вірш – концерт	4	1. Andante mosso – «Хваліте» – C 2. Allegretto – «Алілюя» – 3/2

Дослідження цього великого масиву концертів-псалмоспівів проводилось у двох напрямках:

1) вивчалися зв'язки концертів Б. Галуппі із духовними концертами М. Березовського, написаними під час перебування Б. Галуппі у Петербурзі;

2) вивчалися впливи концертів Б. Галуппі на духовні концерти-псалмоспіві, написані М. Березовським протягом усього творчого шляху.

З п'яти духовних творів М. Березовського першого петербурзького періоду, написаних до 1769 року, лише два є концертами на тексти псалмів – «Господь воцарися» (пс. 92) і «Не отвержи мене во время старости» (пс. 70, 9-13). Обидва концерти мають спільну композиційну будову – це чотиричастинний цикл із фінальною фугою. Подібність композиційних ознак доповнюється спільними принципами послідовного розподілу рядків псалма між туттійними та сольно-ансамблевими частинами.

Зразок подібної композиційної будови, який міг слугувати взірцем для М. Березовського, трапляється у концерті «Услышит тя Господь в день печали» Б. Галуппі. За своїми композиційними ознаками цей концерт є чотиричастинним циклом, що відкривається повільною сольно-ансамблевою частиною, із детально виписаними партіями солістів, має дві повільні середні частини і завершується рухливою фінальною фугою на дві теми.

Порівнюючи цей твір із обома вказаними концертами М. Березовського, можна виявити паралелі із кожним з них. Під час на-

писання концерту «Не отвержи» було сприйнято і втілено загальну образну концепцію твору Б. Галуппі та його окремих частин (скорботні образи I частини, драматизм фіналу тощо). У концерті «Господь воцарися» можна спостерігати проекцію деяких методів роботи композитора із матеріалом (деталізація сольних партій в ансамблях, подвійна фуга у фіналі тощо).

Обидва інші концерти Б. Галуппі на тексти псалмів («Суди, Господи, обидяции мя» та «Готово сердце мое») мають п'ятичастинну структуру із контрастним слідуванням частин і завершуються подвійними фугами. В аспекті спадковості їхніх жанрово-стильових і формотворчих ознак можемо вказати на деякі спільні риси. Першою з них є підхід обох авторів духовних концертів до *використання тексту псалмів*, що відображає дві основні тенденції:

- 1) застосування повного тексту псалма;
- 2) контамінацію вибраних рядків одного чи кількох псалмів.

Перша тенденція проявляється

- у концертах Б. Галуппі «Услышит тя Господь в день печали» (пс. 19), «Суди, Господи, обидяции мя» (пс. 34);
- у концертах М. Березовського «Господь воцарися» (пс. 92), «Бог ста в сонме богов» (пс. 81), «Милость и суд воспою» (пс. 100).

Другу тенденцію спостерігаємо

- у концерті Б. Галуппі «Готово сердце мое» (пс. 56, 8-12 та пс. 107, 2-6);
- у концертах М. Березовського «Господи, силою Твоя» (пс. 20, 2-9, 12, 14), «Да воскреснет Бог» (пс. 67, 2-10, 35-36).

Наступною рисою спадковості є *загальна будова концертного циклу*, заснована на об'єднанні кількох самостійних частин, між якими розподіляється текст псалма. Кожна частина має чітко окреслений образно-емоційний стан, який відображає зміст рядків псалма і підкреслюється характером музичного руху, тональністю, виконавським складом тощо.

У Б. Галуппі наявні два типи компонування концертного циклу:

- 1) цикл, що відкривається швидкою туттійною частиною урочистого характеру («Суди, Господи, обидяции мя»);

2) цикл, що відкривається повільною сольно-ансамблевою частиною ліричного або скорботного характеру («Готово сердце мое», «Услышит тя Господь в день печали»).

Обидва типи будови концертного циклу наявні у ранніх концертах-псалмоспівах М. Березовського. Прикладом першого типу є концерт «Господь воцарися», прикладом другого – концерт «Не отвержи мене во время старости». Як і в концертах Б. Галуппі, характер першої частини задає тон усьому твору і визначає його об разно-емоційний стан.

Також слід вказати на принципи компонування сольно-ансамблевих побудов і звернути увагу на їхню надмірну розвиненість, із явно вираженою оперною природою. Ці ознаки яскраво проявляються і в концертах Б. Галуппі, і в ранніх концертах-псалмоспівах М. Березовського, прикладом чого може бути I частина концерту «Не отвержи» і II частина концерту «Господь воцарися». Сольно-ансамблеві побудови написано у розрахунку на спеціально підготовлених півчих, яких навчали сольному співу у вокальніх класах Придворної півчої капели, готуючи для виступів на оперній сцені¹, і які перебували у штаті Придворного хору та брали участь у його виступах (обов'язки педагога вокальних класів у той час було покладено на придворного капельмейстера, тобто на Б. Галуппі).

Спадковість між духовними концертами Б. Галуппі та М. Березовського можна виявити й на рівні втілення традицій венеційського концертного стилю, передусім у туттійних частинах концертних циклів, які знаходять відображення у відомому постулаті італійського маestro щодо критеріїв компонування музичного твору: «vaghezza, chiarezza e buona modulazione» (витонченість, ясність і гарна модуляція)².

Ще однією рисою спадковості між духовними концертами обох композиторів є принцип компонування поліфонічних фіналів, а саме – застосування в них подвійних фуг із сумісною експозицією. За таким принципом скомпоновано:

¹ Петришина Т. В. Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наукових праць*. 2021. Випуск 20 (1). С. 292.

² Burney C., вказана праця, с. 185.

- фінальні фуги усіх концертів Б. Галуппі, включаючи двочастинний концерт «Плотию уснув» на текст екзапостіларія пасхального канону;
- фінальні фуги кількох концертів М. Березовського, серед яких є твори, написані до 1769 року («Господь воцарися»), і твори, написані в пізніший час («Да воскреснет Бог» і «Тебе Бога хвалим» G-dur для подвійного хору).

Підсумком наших спостережень є висновок про те, що твори Б. Галуппі для православної церкви мають багато спільногго із духовними творами М. Березовського, написаними протягом першого петербурзького періоду. Це означає, що вивчення духовних концертів італійського маestro на церковнослов'янські тексти, які перебувають за межами наукових і творчих українських дослідників і виконавців, може виявити витоки та надати підстави стверджувати, що творчість Буранелло мала вплив на процеси формування композиторського стилю М. Березовського у галузі церковної музики.

1. Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и музыка для православной Литургии. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 28. С. 49–66.
2. Антоненко Е. Ю. К истории отношений Бальдассаре Галуппи и русского императорского двора. *Научный вестник Московской консерватории*. 2011. № 1. С. 92–104.
3. Антоненко Е. Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения : Дис. ... канд. искусствовед. Спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2013. 270 с.
4. Антоненко Е. Галуппи и русская духовная музыка. *Вестник Московской консерватории*. 2012. Вып. 2. С. 34–67.
5. Антоненко Е. Духовная музыка Винченцо Манфредини, Андрея Рачинского, Василия Пашкевича и Льва Гурилева в собрании Российского национального музея музыки. *Духовная музыка России и Австрии*. Москва, 2019. С. 104–124.
6. Березовський М. Хорові произведения / сост., ред. и вст. ст. М. Юрченко. Київ: Музична Україна, 1989. 112 с.
7. Будыка Житкова О. К. Оперы Бальдассаре Галуппи в России и Испании (вторая половина XVII века). *Культурная жизнь Юга России*. 2013. Вып. 1. С. 5–13.

8. Івченко Л. Справа № 907. *Музика*. 2001. №№ 4–5. С. 28–30; № 6. С. 29–30.
9. Лебедева-Емелина А. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
10. Максим Березовський. Віднайдені хорові концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні / Антологія української духовної музики. Випуск V. Київ : Видавничий дім «Комора», ГО «Український фонд духовної музики», 2018. 160 с.
11. Максим Березовський. Хорові духовні твори / упор. та спецред. М. Юрченко. Київ: Центр музичної інформації Спілки композиторів України, 1995. 115 с.
12. Петришина Т.В. Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровицька*. 2021. Вип. 20 (1). С. 287–298.
13. Полехин А. В. Проблемы биографии и творческого наследия М. С. Березовского : Автoref. дис. ... канд. искусствоведения. Спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва: ВНИИИ, 1983. 17 с.
14. Порфириева А. Галуппи (Galuppi) Бальдассаре. *Музыкальный Петербург*. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга 1. Санкт-Петербург, 2000. С. 226–232.
15. Рицарева М. Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 228 с.
16. Рицарева М. Джузеппе Сарті та культура Росії. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 117: Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі. Київ, 2016. С. 45–58.
17. Рицарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 244 с.
18. Штелин Я. Известия о музыке в России. *Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века* / пер. с нем. и вступ. ст. Б.И. Загурского; под. ред. и с предисл. Б.В. Асафьева. Ленинград : Тритон, 1935. С. 51–143.
19. Шумиліна О. Итальянские капельмейстеры в Российской империи второй половины XVIII века и православная церковная музыка. *ARS INTER CULTURAS*. 2020. № 9. S. 35–47. URL: <https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.332>
20. Шуміліна О. Духовні концерти М. Березовського і Б. Галуппі: спільне та відмінне. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму*, 6 червня. 2019 р. М-во кult. України; Нац. акад. кер.кадрів кult. і мистецтв. Київ: НАККНіМ, 2019. С. 288–289.
21. Шуміліна О. Новознайдені духовні концерти Максима Березовського: джерела, авторська атрибуція, риси стилю. *КАЛОФОНИЯ: Науково-*

вий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2014. Число 7. С. 155–164.

22. Шуміліна О. Причасні вірші М. Березовського: оригінал чи пізняша підробка? *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 4 (33). С. 25–37.

23. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк: Браво, 2012. 299 с.

24. Burney C. The Present State of Music in France and Italy. London: T. Becket, 1771. OCLC 557488154. URL: https://ia801206.us.archive.org/26/items/bub_gb_x0QJAAAAQAAJ/bub_gb_x0QJAAAAQAAJ.pdf

25. Eanes C. M. Angels of Song: An Introduction to Musical Life at the Venetian Ospedali. *Choral Journal*. 2009 (February). 49/8. P. 71–81.

26. Eanes C. M. A historical analysis and performing edition of Baldassare Galuppi's C-minor «Miserere» for double treble chorus and orchestra. University of Southern California ProQuest Dissertations Publishing, 2011. 210 p.

27. Galuppi B. Dixit Dominus in Sol minore per Soprano, Alto, Coro, Archi e Basso continuo. Partitura / Edition by Giulio Prandi e Simone Caputo. CENTRO DI MUSICA ANTICA DELLA FONDAZIONE GHISLIERI, 2019.

28. Galuppiana. Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28–30 ottobre 1985). A cura di M.T. Muraro e F. Rossi. Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia». 1986. Vol. 13.

29. Knop K. From Venice to St. Petersburg and Back Again: The Sacred Music of Baldassare Galuppi and the Mutability of Eighteenth-Century Style. Tallahassee, Florida : Florida State University, 2004. URL: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-2866

30. Knop K. Sacred music of Baldassare Galuppi in the context of eighteenth-century Venetian culture, with an emphasis on music written for the Mendicanti and the Incurabili : Dissertation ... Doctor of Philosophy. Tallahassee, Florida: Florida State University, 2011. 703 p.

31. Monson D. E. Galuppi, Baldassare. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 483–488.

32. Talbot M. Research into Venetian Music and Musicians: Old Gaps Filled and New Gaps Created. *Venezia, citta' della musica (1600–1750)*. Stato delle ricerche e prospettive. Venezia, 29.07.2012. Atti della giornata di studio, 2012. P. 6–11.

33. Tradizione Musicale : La Storia. На офіційному сайті Базиліки Сан-Марко. URL: <http://www.basilicasanmarco.it/basilica/tradizione-musicale/la-storia/>

ДЖ. Б. МАРТИНІ – ПЕДАГОГ, КОМПОЗИТОР, НАУКОВЕЦЬ

В історії Болонської Філармонічної академії вагоме місце займає відомий теоретик, композитор, історик музики Джованні Battista Martini, відомий як падре Martini. Саме йому академія зобов'язана своїм розквітом. Mariam (Marietta) Шагінян пише: «Болонья була містом чудового університету, кількох академій та великих учених; вона була містом людини, що глибоко цінувався всім музичним світом Європи, теоретика та знавця музики, вченого мужа, падре Martini <...> У падре Martini був ніби центр усієї музичної культури Італії, до нього приїздили, як до болонського “папи” музики у своєрідний музичний Ватикан, на поклон і благословення, представились і попросили протекції, а головне – вступити до нього на навчання»¹.

Народився Martini 24 квітня 1706 року в Болоньї в родині музиканта-скрипала; отримав якісну музичну освіту, навчаючись грі на фортепіано та співу у падре Анжело Пред’єрі й контрапункту у Річ’єрі. Важливу роль у його науковому становленні відіграли заняття з монахами Сан-Філіппо Нері. Вступивши до ордену францисканців (1721), Martini працює капельмейстером церкви, а в 1729 був посвячений у священики ще до досягнення відповідного віку.

Дж. Б. Martini невтомно присвячував себе композиторській, науковій та педагогічній діяльності та рідко залишав Болонью: відвідував Флоренцію, Пізу в 1759 році, і по деяких справах – Рим. Йому пропонували роботу у Ватикані та, можливо, в Падуї, але місцем свого постійного перебування обрав саме Болонью – місто, де народився. Проживши досить тривале життя (78 років), мав слабке здоров’я, що пояснює факт короткотривалих і нечастих його подорожей.

¹ Шагінян М. Йозеф Мысливечек. 4-е изд. Москва: Мол. гвардия, 1983. 320 с. : нот. ил. (Жизнь замечательных людей : ЖЗЛ : сер. биогр. : осн. в 1933 г. М. Горьким ; вып. 9). С. 221–222.



Рис. 1. А. Крескімбені. Портрет Дж. Б. Мартіні

Незважаючи на нестачу біографічних деталей, можна з упевністю говорити про активне творче життя Мартіні в різних галузях. Болонський учений був надзвичайною особистістю, невтомним творцем з широкими інтересами і вражуючою енергією, і водночас теплою, життєрадісною і щедрою людиною. Чарльз Бьорні писав про нього: «Після такого короткого знайомства мені ніхто не подобався більше, ніж він. Після кількох годин спілкування я почувався поруч з ним як зі старим другом чи обожнюваним братом»¹. Двадцятирічний Моцарт написав йому: «Я ніколи не перестану тужити через те, що я далеко від тієї єдиної людини у світі, яку я люблю, обожнюю і цінує більше за все»². Це поєднання яскравої особис-

¹ Martini Giovanni Battista. *The Grove Dictionary of Music and Musician* : in 20 vol. / ed. by Stanley Sadie. V. 11. London ; Washington, 1980. P. 724.

² Martini Giovanni Battista. *The Grove Dictionary of Music and Musician* : in 20 vol. / ed. by Stanley Sadie. V. 11. London ; Washington, 1980. P. 724.

тості з довершеними знаннями було основою успіху Мартіні та слави вчителя. Він став вищим авторитетом в Італії при розв'язанні різних важливих і спірних питань з історії та теорії музики. Його учнів, які стікались з усіх країн, нараховується близько ста, включаючи таких знаменитостей, як Йоганн Крістіан Бах, Бертоні, Маттеї, Гретрі, Йоммелі, Глюк, Моцарт, Березовський, Мислівичек та багато інших. Він навчав своїх вихованців, перш за все, контрапунку й одночасно готував їх до екзамену на вступ до Філармонічної академії.

Серед відомих учнів Мартіні виділяється Йоганн Крістіан Бах, який в Італії користувався прихильністю мецената і великого любителя музики графа Агостіно Літти. Знаходячись у нього на службі, молодий музикант мав можливість займатися музикою в Болоньї. Бах з великою шаною ставився до Мартіні, який теж цінував талант молодого музиканта та постійно слідкував за його творчими успіхами. Близько двох років Йоганн Крістіан проходив сувору поліфонічну школу Мартіні. Важко уявити, але після початкових занять зі своїм славетним батьком йому доводилося багато працювати під керуванням італійського маestro. Напевно, Мартіні навчав Й. К. Баха не стільки поліфонії, скільки поглиблював його знання в галузі італійських традицій строгого стилю *a cappella*, практики хорового письма й органного мистецтва.

Незважаючи на таку шалену славу на ниві педагогіки, стосунки падре Мартіні з академією були непростими, оскільки за правилами та традиціями Філармонічної академії її членами могли стати лише представники міщен. Це виключало можливість працювати в межах закладу священнослужителям.

Отже, вважаю за потрібне зупинитися на епізоді вступу падре Мартіні до Болонської Філармонічної академії. Багато років допускалося зарахування таких відомих музикантів, як Мартіні, без вступного іспиту. Ale він став, безперечно, справжньою «спірною особою» в наборі через належність до релігійного священного ордену. Проте, його одноголосно було обрано академіком у 1758 році. Прийом Мартіні виступає як виняткова подія та стає об'єктом нападок з боку недоброзичливої сторони. Проти цього вишукувалась можливість прихильності академіків, що було підтверджено на історичних зборах: «<...> обрання правильного рішення припинувалося зборам, бо справжня заслуга була настільки значною, що

дозволяла не зважати на Статут, або припис щодо виключення священиків, і збори дійшли висновку, що не потрібно очікувати, а треба, зважаючи на настільки високий ранг людини, відступити від правил лише цього разу, з умовою, щоб це більше не повторювалось у подальшому¹. Отже, довгий час існували сумніви щодо законності прийому Мартіні до академії.

Відносини між Мартіні й академією завжди характеризувалися подвійністю та протиріччями, які періодично напружувались, і тільки на декілька років установився спокій у цих стосунках.

У 1773 році побачили світ нові Закони для випробовування та набору композиторів і викладачів музики, підписані всіма посадовцями академії, серед яких Дж. Б. Мартіні. Він сприймався як безпосередній натхненник створення нових законів, які відбивають насправді дидактично-професійне та естетичне спрямування діяльності Мартіні, з його непорушною вірою в традиційні контрапункти романського зразка, незважаючи на зміни смаку і стилю в церковній музиці в другій половині XVII століття. Брошура відкривається з констатації того, що для зарахування до академії композитор, який перебуває в Болоньї, має володіти досить широкими знаннями, кожним видом музичної практики: знаннями як античної, так і сучасної музики, як «капели», так і «концерту», як вокалу, так і інструменту². Була виправданою необхідність поділу вступних іспитів на декілька етапів, що дозволило би глибоко оцінити реальну підготовку кандидата.

Перший іспит складався з написання антифону на чотири або п'ять голосів на визначену тему. Важливим фактором в оцінюванні роботи було виявлення майстерності використання правил контрапункту з огляду на те, що поліфонія строгого стилю була основою для всіх практичних робіт композиторів.

Другим іспитом було створення 4–5-голосної фуги на тему, яка пропонувалася комісією. Існувала можливість більше показати себе в третій, або оста нній спробі, яка складалася з написання твору на 4–5 голосів. Зверталась увага на розташування, порядок і

¹ Verbali. Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Bologna, 20.12.1758.

² Leggi. Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna. P. 7–64.

природність партій, яскравість соло, її оточення інструментами, розвиток і, крім цього, відповідність стилю твору.

У вступі до фундаментальної праці з контрапункту Мартіні, висвітлюючи основи естетики, заперечується мета музики як «числої та простої насолоди». Представляючи її як мистецтво, призначене передусім «співати на хвалу Господа», автор розмірковував щодо надто широкого розповсюдження театрального стилю в священному середовищі, наводячи як приклад «*Stabat Mater*» Дж. Перголезі. Немає сумніву, що такі установки не могли не підтриматися частиною академічного корпусу. Тому було остаточно затверджено створення антифону на *cantus firmus* в якості основного завдання на вступному іспиті при наборі нових композиторів.

Мартіні та частина його послідовників здавалися переможцями. Це був найвищий момент в історії відносин Мартіні та болонських закладів. Але мало-помалу в академії назрівав нове та важливе протиріччя, яке дозволило академікам орієнтуватися на інтерпретацію Булли Бенедикта XIV у більш деструктивному сенсі, забороняючи співакам і музикантам, не набраним до академії, займатися будь-якою формою діяльності в болонських церквах. Це загрожувало покласти край автономії священиків та їхньому пануванню в музичних капелах.

Інших вагомих криз у відносинах між Мартіні й академією не виявилося. Між тим, роки життя францисканця стануть «похмурими» через гіркоту розбіжностей: він намагатиметься передати власний досвід своїм учням, настоюючи на священицьких позиціях. У кінці 1781 року Мартіні подав у відставку. Але особиста сила падре Мартіні залишила в житті академії відбиток, що зберігався декілька десятиліть, впливаючи на загальну дидактику й естетику болонського закладу.

Поряд з педагогічною діяльністю, Дж. Б. Мартіні був композитором, який, працюючи спочатку органістом і капельмейстером церкви Сан-Франческо, писав не тільки церковну музику, а й світську. Його творчий доробок – це широкий композиторський матеріал, який добре вписувався в музичний контекст свого часу і охоплював різноманітні музичні жанри того періоду. Тим не менше, кількість надрукованих праць Мартіні дуже мала:

- чотириголосні літанії¹;
- антифони з органом та інструментами (1734);
- канони на 2, 3 та 4 голоси (посмертно надруковані в 1785 році);
- сонати для органу або чembalo (1742 і 1747);
- камерні дуети (1763);
- декілька ораторій та мес.

Ранні твори Мартіні відповідають традиціям тих часів, але пізніший стилістичний прогрес композитора був незначним і не йшов у ногу з важливими змінами, які відбувалися навколо нього. Поки його учні цікавилися досягненнями композиторів свого часу, Мартіні схилявся до минулого і послабив зв'язок з найновішими розробками. Й. К. Бах і В. А. Моцарт, наприклад, відсилали своєму колишньому вчителю тільки більш консервативні духовні твори. Мартіні проявляв великий інтерес до питань поліфонії, намагаючись підтримувати традиції Палестрини та інших класиків вокальної поліфонії, повернути вивчення строгої поліфонії до художніх зразків. У трактатах він також указував на те, що як би не змінювались епохи, композитори не змогли би втілювати свої художні задуми, не володіючи мистецтвом контрапункту. «Юнак, що бажає вивчати мистецтво контрапункту, – писав він, – повинен докласти усі старання, щоб повністю оволодіти елементами і правилами <...>, оскільки вони <...> є фундаментом усього мистецтва, й оволодівши ними, він отримає той запас знань, з якими буде спроможний створювати легко та невимушено у всікому роді музики, як старовинної, так і нової, у всікому стилі»². Композиторська практика наступних століть довела справедливість твердження вченого.

Крім своєї педагогічної та композиторської діяльності, Мартіні був плодовитим істориком і теоретиком, проводячи широкі

¹ Litania (від грецького грец. λιτή) означає «молитва» або «прохання», у християнстві молитва, що складається з послідовності коротких молебних відозв. Літанії можуть адресуватися до Христа, Діви Марії або святым. Найбільш часто вживаються в богослужбовій практиці католицької церкви.

² Материалы и документы по истории музыки. Т. 2 : XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / пер. с итал., фр., нем. и англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва: Огиз ; Гос. муз. изд-во, 1934. С. 185–188.

пошуки стародавніми епохами та середньовіччям. Найбільш відомими являються дві його праці – підручник контрапункуту («Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto») та історія музики («Storia della musica»). Підручник контрапункуту надає можливість відобразити педагогічний метод Мартіні, що представлений презентацією великої кількості музичних зразків Ренесансу і Бароко як зразкових для історичного та теоретичного обговорення. Автор використав приклади з творів Палестріни, цитує напрацювання Дж. Царліно, А. Скарлатті, А. Страделли та багатьох інших.

Підготовлена ним «Історія музики» залишилася незавершеною та перервана на рукописі четвертого тому із запланованих п'яти. Три видані томи присвячені музичній культурі стародавнього світу (від створення Адама до античної Греції) та являють собою найповніше зведення відомостей і джерел у даній галузі за весь попередній час. Викладення четвертого незакінченого тому обірвалося на питаннях музики раннього Середньовіччя. Оцінюючи античне мистецтво, Мартіні спирається на позиції нового Класицизму, що наблизені до Відродження, вбачаючи в синтетичній музичній культурі стародавньої Греції універсальне значення класичного зразка.

Мартіні також був одним із перших дослідників музично-енциклопедичних видань, таких авторів як Себастьян де Бrosssar («Dictionnaire de musique», 1703), Й. Г. Вальтер («Musicalisches Lexicon», 1732), Й. Маттезон («Grundlage einer Ehren-Pforte», 1740), Ж.Ж. Руссо («Dictionnaire de la Musique», 1768) та інших. Італійський вчений вважав себе послідовником С. де Бrossара. Падре Мартіні спробував надати словниковим формуллюванням максимуму ясності, використовуючи широкі інтелектуальні посилання в четвертому томі своєї «Історії музики». Падре Мартіні, напевно, мав намір підготувати власну книгу подібного змісту, адже в його працях спостерігається досить велика кількість повністю розшифрованого історичного та теоретичного матеріалу. Невідомі джерела, якими він користувався для з'ясування більш ясної картини термінологічної ситуації з метою вивчення музики античного часу. Можливо, досвід Мартіні в обробці інформації та складанні словників був ізольованим і розвивався в контексті власних міркувань у поєднанні з ідеєю створення «Історії музики». Загальний масштаб

роботи пов'язувався з його академічною діяльністю, де Мартіні розгорнув діяльність «постійного пошукача». Перед тим як приступити до цієї роботи, він проявив себе переважно як упорядник зібраних неточних і невживаних енциклопедичних слів. Мартіні, наприклад, уточнює визначення термінів «гармонія» та «мелодія».



Рис. 2. Дж. Б. Мартіні. Історія музики, т. 2 (сторінка видання, 1770)

Наступна риса, що характеризує інтереси Мартіні та слугувала основовою для написання ним «Історії музики», – це дослідження ним усіх значень, яких набував термін протягом різних епох, звертаючи увагу на походження первинного визначення.

Отже, Мартіні перебував у постійних пошуках істини, нащтовхуючись на складні визначення, прокладаючи прагматичний шлях від автора до виконавця, від теорії до практики. Про значення постаті Мартіні красномовно свідчить листування, що зберігається в Громадському бібліографічному музеї Болоньї. Ось уривок одного з листів, написаного Мартіном Жербертом до Дж. Б. Пассері: «Отримав з книгою Доні також покажчик, який він (Мартіні) збагатив, і його вчені нотатки, які більше ніхто б не міг скласти. Є чудові композитори у світі, але вони мало знають музичну науку, і ніхто її не знає так, як він»¹.

Отже, аналізуючи багатогранну діяльність одного з найяскравіших представників Болонської Філармонічної академії – падре Дж. Б. Мартіні, можна зробити висновок про його важливу роль не тільки як найбільш знаного та впливового педагога, але і як яскравого, талановитого композитора та скрупульозного науковця, який своїм авторитетом та надзвичайним талантом зумів подолати межу між церковною та світською музикою, залишивши на довгі роки слід в історії музичної науки та педагогіки.

1. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Українська професійна музика в контексті міжкультурних зв'язків XVII – XVIII століть : монографія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2013. 280 с.

2. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2 : XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / пер. с итал., фр., нем. и англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва: Огиз ; Гос. муз. изд-во, 1934. 603 с.

3. Шагинян М. Йозеф Мысливечек. 4-е изд. Москва: Мол. гвардия, 1983. 320 с. : нот. ил. (Жизнь замечательных людей : ЖЗЛ : сер. биогр. : осн. в 1933 г. М. Горьким ; вып. 9).

4. Martini Giovanni Battista. *The Grove Dictionary of Music and Musician* : in 20 vol. / ed. by Stanley Sadie. V. 11. London ; Washington, 1980. P. 724.

5. Schnoebelen A. Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna : vc. 2244, 2245. New York, 1979. 721 p.

¹ Schnoebelen A. Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna : vc. 2244, 2245. New York, 1979. P. 471.

***ДУХОВНО-МУЗИЧНА
СПАДЩИНА
МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО***

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО В ПАРТЕСНІЙ НОТАЦІЇ

В українській музичній історіографії дотепер застосовується загальновідомий і глибоко вкорінений підхід до вивчення музичних явищ церковно-співацької культури XVIII століття. Згідно з ним, цей період чітко поділяється на дві епохи – бароко і класицизм, представлені партесним співом і класичними хоровими концертами. Вважається, що вони тривали по півстоліття і мали чітку межу, що віддаляла одну епоху від іншої.

Таке розуміння лише частково відповідає справжньому характеру тих процесів перетворення, що відбувалися у церковно-співацькому мистецтві вказаного часу і призвели до зміни стилізових парадигм. Між обома епохами не існувало чіткої межі, навпроти, вони були поєднані перехідним періодом, який тривав протягом 50–60-х років XVIII століття. Створення церковно-співацького репертуару у цей час відбувається у традиціях партесного багатоголосся, однак у творах поступово виникають нові ознаки, які ведуть до стилістики ранньокласичних духовних концертів.

Партесні твори, написані в перехідний період, отримали визначення *пізньопартесного* репертуару. Він складає зміст цілого ряду збірників пізнішого походження, у яких збереглася традиційна атрибутика партесних комплектів (кіївська квадратна нотація, анонімність фіксації, відсутність поділу на такт та ін.). Особливістю таких збірників є поява в них композицій, які складають другу частину перехідного репертуару й написані не в бароково-партиесній, а в ранньокласичній манері. Таких концертів є значно менше і вони не виділяються із загального масиву піснеспівів ані за способом фіксації, ані за іншими зовнішніми ознаками. Визначити, що концерт представляє іншу музично-стильову епоху, зазвичай можна лише після укладання й аналізу хорової партитури, або в тих випадках, коли твір є відомим за пізнішими публікаціями, чи трапляється у збірниках класичних концертів кінця XVIII – початку XIX століття.

Доба музичного класицизму в українській духовній музиці була розпочата ранньокласичним етапом, особливістю якого стала

поява й адаптація у православній церковно-співацькій традиції перших творів, написаних у новому стилі. Вважається, що ранньокласичний етап охоплює десятиріччя від появи у столиці Російської імперії Б. Галуппі (вересень 1765 року) до смерті М. Березовського (березень 1777 року), а головною його локацією є Петербург – місто, яке від моменту свого заснування стало символом змін, новацій, перетворень, подолання стійких традицій. Якщо врахувати творчі спроби А. Рачинського, який писав свої духовні концерти у Глухові (тоді – столиця гетьманської України), то початок ранньокласичного етапу слід перемістити на десятиліття назад, до середини 50-х років XVIII століття. У Петербурзі концерти А. Рачинського добре знали, адже музиканти глухівської капели часто там виступали, коли приїздили разом з гетьманом К. Розумовським.

Дослідникам творчої спадщини А. Рачинського й М. Березовського – українських композиторів доби класицизму, що представляють його перший, ранньокласичний етап, – добре відомі складнощі, пов’язані з пошуком написаного ними церковно-співацького репертуару, у першу чергу творів, які згадувалися у прижиттєвих документах та публікаціях XIX століття, але потім були втрачені і донедавна невідомі. Меншою мірою ця проблема зачепила творчість Б. Галуппі, яка теж відноситься до ранньокласичного етапу. Духовні композиції італійського митця неодноразово видавалися протягом XIX століття, ініціатором першого видання (1817–1818) був учень Б. Галуппі, директор Придворної півчої капели Д. Бортнянський. Нажаль, М. Березовський не мав таких високоповажних учнів, які були б готові видати духовну спадщину свого вчителя. Згаданий Д. Бортнянський обмежився лише публікацією концерту «Не отвержи мене во время старости», та ще й у відредагованому варіанті, який ми зараз вважаємо оригінальною версією¹.

Інші твори М. Березовського з часом зникли, а спроби віднайти їх у рукописних збірках хорових концертів доби класицизму, укладених на рубежі XVIII–XIX століття і впродовж XIX століття, виявилися марними. Причина полягає в тому, що в цих збірках

¹ Шумилина О. А. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского. *Музыкальная академия*. 2015. № 4. С. 62–64.

зафіксовано пізніший репертуар, починаючи від 1880-х років, тобто творчість Д. Бортнянського та його сучасників, яка представляє не ранньокласичний, а наступні етапи, у чому можна переконатися, вивчаючи зміст каталогу «Російська духовна музика доби класицизму»¹, де вказано рукописні джерела кожного духовного твору.

Постає питання – де шукати репертуар 60–70-х років, який теж відноситься до другої половини XVIII століття і також представляє епоху музичного класицизму? З'ясувалося, що свого часу ранньокласичні концерти фіксувалися в *партисних збірках* і за способом фіксації практично не відрізнялися від партесних творів. Багаторічне вивчення великої кількості таких збірок показало, що вказане явище не було випадковим, а носило масовий характер. Дослідники духовної музики епохи класицизму ніколи не шукали ранньокласичний репертуар у комплектах партесних творів, враховуючи інший спосіб його фіксації та яскраві новації в галузі тематизму, формотворення, гармонії, поліфонії, які неможливо передати квадратною нотацією, а також будучи переконаними, що бароко і класицизм чітко розведені у часі. Однак з'ясувалося, що ранньокласичний репертуар у партесних збірках все таки фіксувався.

Виявити та ідентифікувати нові концерти було доволі складно, особливо під час побіжного огляду партесних збірок, тому що композиції нового стилю за способом фіксації практично не виділяються із загальної маси партесних творів:

- 1) вони розписані за окремими голосами у відповідні голосові книги (укладання партитур стало пізнішою практикою);
- 2) у партіях (або в реєстрі, якщо він наявний) не вказано автора музики;
- 3) для запису нотного тексту застосована київська квадратна нотація;

1 Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: «Прогресс-Традиция», 2004. 656 с.

4) у нотному записі не завжди проставлено ключові знаки, або партії концертів транспоновано на іншу висоту з метою зменшення кількості знаків;

5) немає поділу на такти, а якщо він є – тактові риски додано пізніше і не в усьому творі;

6) немає поділу на частини;

7) не вказано темпи і динаміку;

8) не застосовуються італійські терміни та ін.

Пошуки причин зазначеного явища привели нас до наступних міркувань:

1) виникнення цієї тенденції було пов’язане зі стійкістю традиції партесного співу, яка у середині XVIII століття не припинилася і продовжувала своє існування – тривало укладання збірників партесних концертів, у які вписувався і старий, і новий репертуар, а серед нових концертів траплялися і партесні, і ранньокласичні;

2) кількість новоствореного ранньокласичного репертуару була недостатньою для укладання самостійних збірок;

3) копіїсти не володіли італійською нотацією і записували новий репертуар тим способом, якому були навчені (те саме можемо сказати і про хористів).

Київська квадратна нотація була адаптованою для запису партесного багатоголосся і не відображала всіх особливостей нової церковної музики, тому невдовзі її замінили на італійську, яка мала усі потрібні додаткові атрибути.

Переходячи до питання регіонального поширення партесних збірників із ранньокласичним репертуаром, зазначимо, що практично всі вони знаходяться в архівах Російської Федерації і переважна більшість являє собою неповні комплекти голосових книг або окремі поголосники. В Україні є лише один комплект¹ із певною кількістю ранньокласичного репертуару, але він має не зовсім стандартну структуру і складається з двох розділів, зафіксованих квадратною та італійською нотацією. Списки деяких концертів перевібають в обох розділах. Їхнє порівняння показало, що в записі квадратною нотою копіїсти обирали тональність з мінімальною кількістю знаків. Так, наприклад, с-moll’ний концерт «Возлюблю

¹ ІР НБУВ, ф. 1, од. 3б. 5587–5595.

Тя, Господи» зафіксовано на тон вище, в d-moll'ї, і навіть такий запис не має знака при ключі¹. Інші ранньокласичні концерти, ймовірно, спочатку фіксувалися серед партесних композицій (на це вказують уривки їхніх партій, зафіксовані квадратною нотою²), а надалі, під час докомплектування збірника, були переписані в «італійський» розділ з хоровими концертами доби класицизму, де дістали додаткових атрибутивів, в тому числі важливих для дослідників авторських вказівок. Завдяки таким вказівкам у 1990-ті роки вдалося атрибутувати концерт «Бог ста в сонме богов» М. Березовського та концерти «Не отвержи мене во время старости» і «Скажи ми, Господи, кончину мою» А. Рачинського³.

Усі інші рукописні пам'ятки партесного багатоголосся, у яких вдалося виявити зафіксовані квадратною нотою хорові концерти М. Березовського, А. Рачинського і Б. Галуппі, знаходяться за межами України. Дослідження змісту цих пам'яток показало, що в них трапляється більше половини (!) духовних концертів М. Березовського – вісім з п'ятнадцяти.

Абсолютним лідером за кількістю списків і, відповідно, за популярністю є концерт М. Березовського **«Бог ста в сонме богов»**. Він трапляється у шести повних і неповних партесних комплектах і майже в такій самій кількості збірників класичних концертів, у відповідному стильовому контексті і нотації.

Партесні збірки:

- 1) ГИМ, Син. певч., од. зб. 705, № 46;
- 2) PHMM, ф. 283, од. зб. 595-596 (I-II альт), 602 (II дискант), 603 (I бас), 604 (I дискант), № 16;
- 3) PHMM, ф. 283, од. зб. 649 (III тенор), 898 (I дискант), № 11;
- 4) PHMM, ф. 283, од. зб. 642 (II дискант), 646 (II альт), № 20;
- 5) PHMM, ф. 283, од. зб. 644 (II тенор), № 8;

¹ Шуміліна О.А. Переходні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток) : Дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: Нац. муз. академія України імені П.І.Чайковського, 2004. 301 с.

² IP НБУВ, ф. 312, од. зб. 123/119-2с.

³ Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музика*. 1995. № 5. С. 18–21.

6) РНММ, ф. 283, од. зб. 585 (ІІ бас), № 36.

Усі списки концерту є анонімними.

Збірники класичних концертів:

- 1) ІР НБУВ, ф. 1, од. зб. 5589 (І альт), 5591 (ІІ діскант), 5592 (І бас), авторизована копія;
- 2) ЦДАМЛМ України, ф. 449, од. зб. 907, № 11, анонім;
- 3) РНММ, ф. 283, од. зб. 172 (І альт), 882 (ІІ альт), 884 (ІІ тенор), 937 (І діскант), № 37, анонім;
- 4) РНММ, ф. 283, од. зб. 861 (бас), № 20, анонім;
- 5) РНММ, ф. 283, од. зб. 903-906, № 27, анонім.

Дослідниця творчості М. Березовського М. Рицарєва, вивчаючи концерт «Бог ста в сонме богов» за рукописним збірником класичних концертів кінця XVIII – початку XIX століть (№ 5 у нашому переліку списків), зазначала, що «його запис природніше виглядав би квадратною київською нотацією»¹. І насправді, початкове *tutti*, яким урочисто відкривається цей концерт, має розмір 3/2, більш властивий партесним піснеспівам, і викладене цілими й половинними ритмічними вартостями, які в партесній нотації мають іншу графіку, відмінну від нотації італійської. І розмір 3/2, і вказаний характер руху великими ритмічними вартостями трапляються у духовних творах М. Березовського доволі часто, однак вони ніяк не пов’язані з відтворенням ознак старого партесного стилю, і концерт «Бог ста в сонме богов», повністю витриманий у ранньокласичній манері, є тому підтвердженням (хоча встановити це за записом в партесних збірках практично неможливо).

Аналогічним чином в партесних збірках фіксувалися інші концерти М. Березовського. Крім «Бог ста в сонме богов», нам вдається виявити ще сім концертів – і загальновідомих, і новознайдених. Усі їхні партії зафіксовано анонімно.

1) «Господь воцарися» (B-dur)² – добре відомий, кілька разів опублікований (вперше – у 1904 році), однак малопопулярний концерт, оскільки він є занадто яскравим і не вписується у трагічний сценарій життєтворчості М. Березовського (насправді, виходячи не

¹ Рицарєва М. Г. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. С. 58.

² ГИМ, Син. певч., од. зб. 705, № 40.

з біографічних нарисів XIX століття, а з прижиттєвих документальних джерел, виявляється, що ніякої трагедії не було¹);

2) «*Тебе Бога хвалим*» (C-dur)² – один з новознайдених концертів та один з трьох концертів М. Березовського, написаних на цей текст; він є цікавий тим, що в III частині М. Березовський застосував початкову тему зі свого концерту «Не отвержи мене во время старости»;

3) «*Вся языцы*» (Es-dur)³ – чотириголосий концерт, що починається унісонним проведенням теми в усіх хорових партіях; в усіх трьох партесних збірках він зафікований в тональності Es-dur із виписаними ключовими знаками, без транспонування у зручнішу для запису партесів тональність із меншою кількістю знаків при ключі;

4) «*Придите и видите дела Божии*» (C-dur)⁴ – двочастинний концерт, що завершується розгорнутою хоровою фугою «Заступник наш Бог Иаковль»; цікавий будовою першої частини, яка складається з кількох відносно самостійних розділів, чим нагадує форму партесних концертів;

5) «*Внемлите людие*» (D-dur)⁵ – двохорний концерт, матеріал якого викладено за принципом антифонів; виявлений у двох партесних збірниках, в одному з яких зафікований у більш зручній для запису партесів тональності C-dur;

6) «*Вси языцы*» (C-dur)⁶ – ще один двохорний концерт і ще один концерт, написаний М. Березовським на текст 45 псалма, про

¹ Шумиліна О. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления. *Вестник музыкальной науки*. Ежеквартальный специализированный журнал Новосибирский государственной консерватории имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. № 1 (19). С. 12–19.

² РНММ, ф. 283, од. зб. 595 (альт), арк. 103-104 зв., 603 (бас), арк. 114-115 зв., 604 (дискант), арк. 98-99 зв.

³ РНММ, ф. 283, од. зб. 644 (II тенор), № 3; РНММ, ф. 283, од. зб. 1064 (I альт), арк. 1-3; РНММ, ф. 283, од. зб. 622 (I тенор), 758 (II дискант), № 91 (в партії дисканта без номера).

⁴ РНММ ф. 283, од. зб. 642 (II дискант), 646 (II альт), № 19; РНММ, ф. 283, од. зб. 898 (I дисканта), арк. 86–88.

⁵ РНММ, ф. 283, од. зб. 595-596 (I-II альт), 602 (II дискант), 603 (I бас), 604 (I дисканта), № 6, тональність C-dur; РНММ, ф. 283, од. зб. 644, № 9.

⁶ ГИМ, Син. певч., од. зб. 457, № 22.

що було відомо авторам біографічних статей, опублікованих у XIX столітті (вперше про це повідомив П. Бєліков¹); в партесному збірнику було виявлено дві відсутні партії цього концерту (перший альт і другий бас), що дало змогу відновити хорову партитуру на основі рукописних матеріалів другої половини XVIII століття, не застосовуючи метод реконструкції втрачених партій.

Усі ці концерти зазначаються у статті П. Воротнікова «Березовський і Галуппі» (1851), яка є першим досвідом класифікації духовних творів М. Березовського. Автор статті відносить їх або до групи творів, «написаних під впливом давнини», чия форма «нагадує нам старовинні твори, написані у цьому роді нашими доморощеними композиторами, литовськими регентами», або до групи творів «необрблених і незавершених, які, ймовірно, були написані <...> під час неблагополучних обставин»². І тепер можна поіншому прокоментувати зміст цих повідомлень. Висловлювання про впливи давнини мають відношення не до музичної форми або стилю цих концертів, як вважають дослідники творчості М. Березовського. Йдеться про *спосіб фіксації*, про квадратну нотацію, яка раніше застосовувалася для запису творів партесного стилю і до середини XIX століття вийшла з ужитку. Не слід розуміти буквально висловлювання П. Воротнікова і про те, що деякі концерти М. Березовського є необрбленими [неотделанными] і незавершеними. Воно також відноситься до запису нотного тексту і тут йдеться про відсутність італійських позначень темпів та динаміки, фіксація яких станом на 50-ті роки XIX століття вже давно затвердилася. Усі ці концерти є надзвичайно далекими від партесної стилістики, зв’язок із якою обмежується лише однією нотацією, і презентують нову манеру письма, на що вказував і сам П. Воротніков: «Фуги та інші особливості концертного складу, які доволі добре витримані, доводять, що в той час Березовський був вже знайомий із законами контрапункту і гармонії»³.

¹ Бєліков П. Березовский. Энциклопедический лексикон. Т. 5. Санкт-Петербург: Тип-я А. Плюшара, 1836. С. 359.

² Воротников П. Березовский и Галуппі. Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 112.

³ Там само, с. 112.

І ще одним концертом М. Березовського, виявленим мною у збірнику партесних концертів, став знаменитий «*Не отвержи мене во время старости*¹». Цей класичний шедевр надзвичайно важко уявити у квадратній нотації, тому західка без перебільшення стала справжньою сенсацією.

Впізнати концерт за записом було доволі важко, довелося уважно вчитуватися у його текст і вдивлятися у тематизм. Так само уважно слід тепер придивитися до часу його створення – чи то був передсмертний час, як написав П. Воротніков², чи все ж таки більш ранній період. Перш ніж прояснити свою позицію з цього питання, зазначимо, що концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, нотний текст якого є добре відомим, може стати прекрасним прикладом для того, щоб пояснити недосконалість квадратної нотації для запису хорових концертів класичного стилю.

Концерт зафіксовано без тактових рисок (іх додано пізніше), без поділу на частини і без будь-яких виконавських вказівок, тому не зовсім зрозуміло, у якому темпі і в якій динаміці його потрібно співати. У нотному записі є позначення зміни метру, що в партесних концертах було вказівкою до зміни характеру руху: якщо в партіях було виставлено тридольний метр, співати потрібно було швидше. II частина концерту («Яко ръша врази мои мнѣ») як раз написана у розмірі 3/4, тому хористи могли зрозуміти, що тут потрібно взяти більш рухливий темп. Однак і наступна, III частина («Боже мой, не удалися от мене») теж написана у такому самому розмірі! Проте її музичний матеріал має звучати не швидко, а потатомно і приховано, щоб підготувати емоційний вибух фінальної фуги. Якщо в рукописних збірниках класичних концертів у III час-

¹ РНММ, ф. 283, од. зб. 898 (I дискант), арк. 88–90 зв., анонім; ще одну партію цього концерту, зафіксовану квадратною нотою у пам'ятці, що є комплектною до попередньої, згодом виявила А. В. Буличова: РНММ, ф. 283, од. зб. 718 (I тенор).

² Воротников П. Березовский и Галуппи. *Библиотека для чтения*. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 113.

тині проставлений темп *Adagio*¹, а перед нею є подвійна тактова риска, то в квадратній нотації цього немає взагалі! З нотного запису зрозуміло, що тут зберігається той самий характер руху і що хористам слід продовжувати співати у швидкому темпі. Щоб цю побудову не співали занадто рухливо, у партію сопрано було дописано слово «поважно»² (його вмістили у вже готовий запис між двома нотними знаками – паузою і четвертною нотою, див. рис. 1).

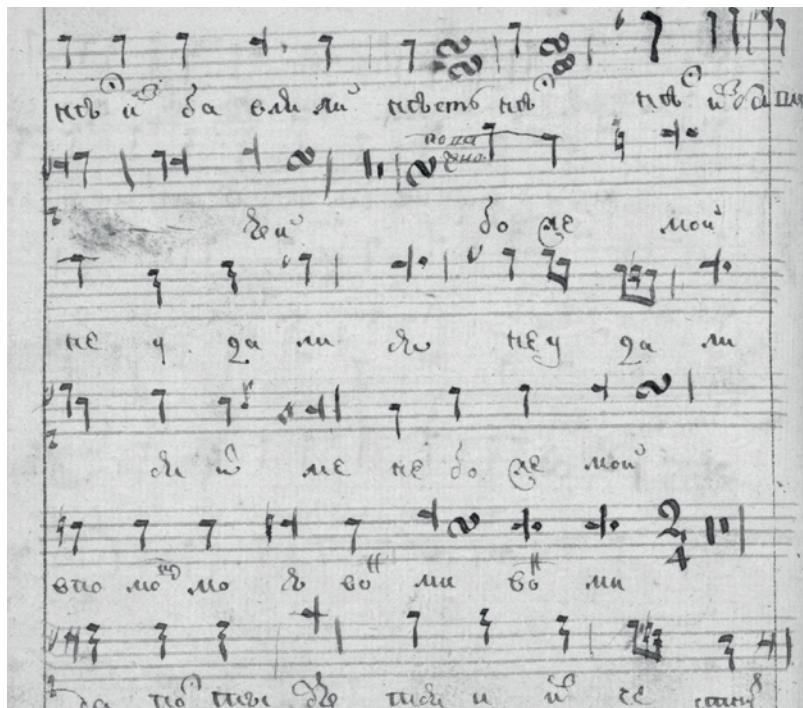


Рис. 1. М. Березовський. Не отвержи мене во время старости (партия сопрано, III ч., квадратна нотація)

¹ РХММ, ф. 283, од. зб. 172 (I альт), од. зб. 882 (II альт), од. зб. 884 (II тенор), од. зб. 937 (I дискант), № 26.

² РХММ, ф. 283, од. зб. 898, арк. 89 зв.

У нотному тексті партії також нема вказівок на те, як співати фінал, особливо його останні такти, у яких після емоційного нагнітання трапляється раптовий обрив і звучить *Adagio*, що завершує весь концерт. Зміна розміру (з 2/4 на початку хорової фуги на 2/2 під час її завершення), безсумнівно, вказує на зміну характеру руху, однак цього явно недостатньо для того, щоб вказати на потрібний образ – у даному випадку більш точними були б італійські по-значення темпів.

Як бачимо, стара нотація не відображала усієї специфіки нового церковного співу і потребувала заміни, переходу на інакшу систему фіксації нотних текстів. Цю систему першими опанували не копіїсти, а композитори, котрі добре знали італійську нотацію за світською оперною та інструментальною музикою, яку їм доводилося створювати, записувати на папері та виконувати. У М. Березовського перехід на нову нотацію відбувся, скоріш за все, після завершення італійського стажування і повернення у Петербург, тобто в 1770-ті роки. Усі свої ранні концерти він записував квадратною нотацією, яку засвоїв ще в дитячі роки, під час навчання основам церковного співу. Це означає, що виявлення у партесних збірниках великої групи концертів М. Березовського, куди входить і концерт «Не отвержи мене во время старости», може вказувати на час їхнього створення: виходячи зі способу фіксації, це відбулося у 1760-ті роки, до переходу митця на італійську нотацію, яка трапилася після поїздки митця у Болонью та навчання у падре Мартіні. У той час М. Березовський працював у Петербурзі на посадах придворного музиканта-інструменталіста бального і камерного оркестрів¹. І в такому випадку саме знаменитий «Не отвержи мене во время старости», а не якийсь інший невідомий концерт із такою самою назвою, пригадується серед найкращих духовних творів М. Березовського у «Відомостях про музику в Росії» Я. Штеліна (1769)².

¹ Шумилина О. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления. *Вестник музыкальной науки*. Ежеквартальный специализированный журнал Новосибирский государственной консерватории имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. № 1 (19). С. 12–19.

² Штеллин Я. Музыка и балет в России XVIII века / перевод и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. С. 60.

Створення такого зрілого концерту у ранній період творчості ми пов'язуємо із впливами А. Рачинського, які обмежувалися дитячими слуховими враженнями і співацьким досвідом від виконання концертів, написаних у новій стилістиці й не схожих на все те, що юний М. Березовський чув і співав у храмах гетьманської столиці. Також значним був вплив стилістики духовних концертів Б. Галуппі, написаних на церковнослов'янські тексти у Петербурзі (1765–1768). Особливо відчутними є паралелі між концертами «Не отвержи» М. Березовського і А. Рачинського¹, та між концертами «Не отвержи» М. Березовського і «Плотию уснув» Б. Галуппі².

Твори А. Рачинського і Б. Галуппі теж трапляються у збірках партесних концертів. Концерт *«Не отвержи мене во время старости»* А. Рачинського втримує друге місце за популярністю після «Бог ста в сонме богов» М. Березовського. Цей концерт було написано у період капельмейстерства А. Рачинського (1753–1763) у глухівській резиденції останнього гетьмана України, графа К. Розумовського, який мав високі, зокрема родинні зв'язки при російському імператорському дворі і за період гетьманства чотири рази виїжджав у столицю Російської імперії разом зі своїми музикантами. Хронологічно саме цей концерт став одним з перших зразків нового стилю. У партесних збірках він трапляється у двох тональностях:

1) c-moll³ – ця тональність є основною, що встановлено за збірниками хорових концертів другої половини XVIII століття, у яких він зафіксований італійською нотацією;

2) d-moll⁴ – поява цієї тональності, що знаходиться на тон вище і має меншу кількість ключових знаків, пов'язана із традиці-

¹ Шуміліна О.А. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського. *Музикознавчий універсум*. Наукові записки ЛНМА імені М.В.Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44. С. 5–18.

² Шуміліна О. Італійські періоди життетворчості Максима Березовського та їх роль у становленні індивідуального музичного стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 98–99.

³ ІР НБУВ, ф. 312, од. зб. 123/119-2с, арк. 16–17 (II бас, фрагмент); РНММ, ф. 283, од. зб. 898 (I дискант), 718 (I тенор), 649 (III тенор), № 14; РНБ, ф. 1160, Q 44–46 (III дискант, I–II альт), усі списки анонімні.

⁴ ГИМ, Син. певч., од. зб. 86, № 71, анонім, повний комплект партій.

єю запису партесів у тональностях з мінімальною кількістю знаків (які, до того ж, далеко не завжди проставлялися при ключі); при цьому виявляється збіг із тональністю концерту «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського.

Доволі популярною була Літургія Б. Галуппі, написана у період петербурзького капельмейстерства італійського маestro для хору Півчої капели та придворних богослужінь. Вона трапляється у кількох партесних збірках: у двох зафікована анонімно¹, а ще в одному має авторську атрибуцію (кіноварний заголовок «Служба Божия Галуппієва»²), і цей унікальний факт відображені в літературі³.

У партесних збірниках також зафіковані концертні твори Б. Галуппі, які є яскравими зразками нового стилю. Серед них – концерт «Готово сердце мое» (D-dur) для мішаного хору⁴. Незважаючи на стильову новизну, у рукописному комплекті його зафіковано як партесний концерт – анонімно, без поділу на такти і частини, без зазначення темпів і динаміки, а також усіх інших атрибутивів нотного запису хорових концертів класичної епохи.

Фіксацію творів А. Рачинського та Б. Галуппі квадратною нотацією у збірниках партесних концертів слід сприймати як абсолютно природне явище, тому що час їхньої появи припадає на 50–60-ті роки XVIII століття – період повсюдного побутування старого способу запису церковно-співацького репертуару.

Підсумовуючи наші спостереження, коротко вкажемо на найважливіші положення:

1) новий церковно-співацький репертуар, що представляє епоху музичного класицизму, певний час фіксувався у партесних збірках за допомогою старої квадратної нотації, хоча вона не відображала усіх його особливостей;

¹ РНММ, ф. 283, од. зб. 595–596 (І–ІІ альт), 602 (ІІ дискант), 603 (І бас), 604 (І дискант); РНММ, ф. 283, од. зб. 644 (ІІ тенор), № 1.

² ОР РГБ, ф. 218, од. зб. 882 (ІІ альт), арк. 1; РНММ, ф. 283, од. зб. 643 (І тенор), арк. 1.

³ Лебедєва-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: «Прогресс-Традиция», 2004. С. 314.

⁴ ГИМ, Син. певч., од. зб. 457, № 23.

2) у такий спосіб записувалися лише твори ранньокласичного етапу, а пізніша творчість, починаючи від Д. Бортнянського, у партесних збірниках вже не трапляється – для їхнього запису була засвоєна італійська система нотації, а завдяки зростанню кількості таких композицій з'явилася можливість укладання самостійних збірників нових концертів¹;

3) фіксація хорових концертів ранньокласичного стилю квадратною нотою вказує на те, що традиція запису нового репертуару італійською нотацією формувалася поступово, і що копіїсти тривалий час застосовували старий спосіб, якому були навчені і до якого звикли;

4) у контексті описаної ситуації відкриваються можливості для пошуку втрачених концертів, які представляють ранньокласичний етап.

Незважаючи на значний обсяг виявлених матеріалів, на даний момент багато партесних рукописів, які містять ранньокласичні концерти, залишаються невідомими. Суттєву допомогу у пошуках матеріалів може надати каталог партесних рукописів, над укладанням якого зараз працюють дослідники. Публікація такого каталогу активізує подальше вивчення ранньокласичного репертуару і приведе науковців-медієвістів до нових цікавих відкриттів.

1. Беликов П. Березовский. Энциклопедический лексикон. Т. 5. Санкт-Петербург: Тип-я А. Плюшара, 1836. С. 359.

¹ Один з перших таких збірників датований 1779 роком і має ранньокласичний репертуар, зафікований італійською нотацією. Матеріал розподілено між двома однотипно оздобленими комплектами з обіходними співами – РНММ, ф. 283, од. зб. 256 (ІI альт), 878 (ІI тенор), 879 (І бас), 944 (ІІ бас), 996 (І тенор) та духовними концертами – РНММ, ф. 283, од. зб. 172 (І альт), 882 (ІІ альт), 884 (ІІ тенор), 937 (І діскант). Передостаннім концертом другого комплекту (№ 43) є концерт на вінчання Д. Бортнянського «Воспойте Господеви песнь нову» (№ 1 з прижиттєвого видання «35 духовних концертів на 4 голоси»). Цікаво, що Д. Бортнянський у 1779 році повернувся в Петербург і дорогою з Італії заїжджав у родинне містечко свого батька – Бортне, де відвідав весілля родичів. Цілком можливо, що ця подія стала формальним приводом для створення концерту.

2. Воротников П. Березовский и Галуппи. *Библиотека для чтения*. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 109–122.
3. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: «Прогресс-Традиция», 2004. 656 с.
4. Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
5. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / перевод и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. 191 с.
6. Шуміліна О. Італійські періоди життєтворчості Максима Березовського та їх роль у становленні індивідуального музичного стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 93–101.
7. Шуміліна О. А. Переходные процессы в украинской партесной музыци середине XVIII столетия (за материалами киевской коллекции рукописных пам'яток) : Дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: Нац. муз. академія України імені П. І. Чайковського, 2004. 301 с.
8. Шуміліна О. А. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського. *Музикознавчий універсум*. Наукові записки ЛНМА імені М.В.Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44. С. 5–18.
9. Шумилина О. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления. *Вестник музыкальной науки*. Ежеквартальный специализированный журнал Новосибирский государственной консерватории имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. № 1 (19). С. 12–19.
10. Шумилина О. А. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского. *Музыкальная академия*. 2015. № 4. С. 62–64.
11. Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музика*. 1995. № 5. С. 18–21.

ДУХОВНА МУЗИКИ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО ТА АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ СПОРІДНЕНОСТІ

Духовна творчість Максима Березовського та Артемія Веделя, яка є справжньою окрасою українського музичного мистецтва, співставна за багатьма параметрами, і передусім – за професійним та художнім рівнем, адже їх обох ми по праву вважаємо геніальними митцями. Вона також співставна за приналежністю до певної історичної епохи та до певної національної культури, за жанровим спектром і за жанровою домінанторою, якою є духовний концерт. Саме в цьому жанрі, який фактично заступив місце симфонії на теренах тодішньої Російської імперії, найбільш яскраво проявилися індивідуально-стилові риси творчості обох композиторів. І якщо наприкінці XVIII століття, у період розквіту таланту Артемія Веделя, цей процес уже почав набувати характеру історичної тенденції на шляху поступової індивідуалізації творчості, її суб'єктивізації на порозі прийдешньої доби романтизму, то в часи Максима Березовського створення власного індивідуального стилю було зовсім унікальним явищем. З цього приводу М. Юрченко зазначає, що «творчість Березовського, вперше в історії слов'янської музичної культури, має яскраво виражений авторський почерк, що дозволяє вирізняти його особисту творчу манеру»¹. О. Шуміліна підкреслює, що концерт «Не отвержи мене во время старости» «поза сумнівом, позначений індивідуальним авторським стилем»². Серед його яскравих ознак – мінливість і динамічність гармонічного руху, дивовижна, містична гра світла й тіні, хроматизація, системне й досконале використання поліфонічних засобів – імітаційної поліфонії насамперед, але також і контрастної, і навіть підголоскової, при збереженні провідної художньо-виражальної функції гармонії у порівнянні з мелодичним

¹ Юрченко М. Березовський Максим Созонтович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 181.

² Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій: монографія. Донецьк: Браво, 2012. С. 181.

компонентом. Усі ці ознаки вирізняють його стиль порівняно з веделівським, що почасти обумовлено зміною епохальних стилювих домінант і, відповідно, різною якісною «комбінацією» барокових, класицистичних та передромантичних ознак у творчості кожного з композиторів. Так, у Веделя домінантною стає гомофонія при збереженні поліфонії як важливого виражального й конструктивного засобу, на перше місце в системі виражальних засобів виходить мелодія, утім, при збереженні важливої виразової функції гармонії, на що дослідники, на жаль, часто не звертають увагу.

Якщо подивитися на життєтворчість двох митців ширше – поза межі духовної творчості, – то виявляться значні відмінності, наприклад, стосовно жанрового складу, адже у творчій спадщині А. Веделя, порівняно з М. Березовським, не представлена ні симфонія, ні опера, ні камерно-інструментальні твори: усі його мистецькі звершення були зосереджені саме в руслі релігійної музики. Звісно, різняться й життєві сценарії митців: наприклад, Ведель не навчався в Італії, не співав в опері, не був одружений (проте нащадків не залишили обое).

Однак є в біографіях митців і певні збіги. Так, обоє пережили розлуку з батьківчиною, будучи змушені працювати за її межами: Березовський – в Петербурзі, Ведель – у Москві, але перший попрощався з Україною назавжди, а другий – лише тимчасово, на декілька років, зумівши повернутися з власної волі. Обидва вони були вільними людьми, на відміну, наприклад, від кріпака Степана Дегтярьова, що, вочевидь, позитивно позначилося на їхній творчості. При цьому, звісно, обидва знаходилися на службі (Ведель, на додачу, ще й на військовій), тож про справжню свободу в умовах Російської імперії, звісно, говорити не доводиться. Найбільш промовисте і жахливе свідчення цього – ув'язнення Артемія Веделя, в нелюдських умовах якого композитор провів останні дев'ять років життя. Ці роки були викреслені із творчості, тож, за дивним збігом, обидва митці завершили свій творчий шлях у віці 32 років.

Розмірковуючи над парадоксом ранньої смерті митців в епоху романтизму, Наталія Савицька зауважує, що він пов'язаний з відсутністю суспільних умов для самореалізації¹. Це твердження, безумо-

¹ Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. С. 140.

вно, почаси стосується Веделя, який наприкінці короткого харківського періоду життя (після приходу до влади Павла I – і до літа 1798 року) поступово втрачав можливості для реалізації своїх обдарувань як композитор, диригент і педагог, а врешті-решт його творчий шлях було штучно перервано. Березовський же помер при нез'ясованих до кінця обставинах, адже, за офіційною версією, як відомо, він покінчив життя самогубством. І нам важко з такої значної часової дистанції судити про те, чи мав він усі можливості для своєї творчої реалізації, адже навіть Дмитро Бортнянський, при всій благополучності долі, не отримав повною мірою таких можливостей (яскраве підтвердження – історія його оперної творчості). За Н. Савицькою, «перерваний біографічний сценарій» спостерігався у XIX столітті, коли ряд видатних митців «пішли з життя на злеті – в момент кульмінаційного вибуху духовної і креативної могутності»¹. Однак, на жаль, це явище спостерігаємо і ще раніше, у XVIII столітті. Спираючись на вікову концепцію композиторської життєтворчості, яку розробила Н. Савицька, Ольга Шуміліна висловлює своє бачення життєтворчого сценарію Максима Березовського, вказуючи передусім на відсутність етапів біологічної зрілості й біологічної старості, що є типовою моделлю *«перерваного біографічного сценарію»*, коли композитор лишається вічно молодим, і ми усвідомлюємо, скільки музики він міг би ще написати»². Про «перерваний біографічний сценарій» ідеться також і у випадку Артемія Веделя. Композитор помер у 1808 році, але його було заарештовано 25 травня 1799 року, тож момент переривання творчого шляху стався ще у межах XVIII століття.

Вік людини психологи діагностують не за критерієм кількості прожитих років, а за внутрішнім станом та образно-настроєвим змістом останніх опусів³. Зазвичай кількість та масштабність опусів після 45 років зменшується при істотному ускладненні концептуального

¹ Там само, с. 120.

² Шуміліна О. А. Реконструкція біографічного сценарію життєтворчості М. Березовського у світлі основних положень концепції вікового музикознавства Н. Савицької. *Українська музика / Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. Львів, 2018. Число. 3 (29). С. 23.*

³ Там само, с. 140.

рівня¹. Серед ознак пізніх стилів – зростання духовної концентрації при скороченні часових параметрів творів, «експресивний» лаконізм, прагнення ясності і простоти висловлювання тощо². Розглядаючи останні концерти А. Веделя – «Боже, законопреступниці восташа на мя» та «Ко Господу, внегда скорбіти мі, возввах», – ми бачимо, що, незважаючи на безперечні стилістичні зміни порівняно з попередніми концертами, все ж таки особливості цих творів загалом не відповідають зазначенним симптоматичним рисам пізніх стилів, що й природно, зважаючи на вік автора, тож називати ці твори пізніми можна лише умовно.

Як вважається, піком композиторської творчості є 35–45-літній вік³. Так, М. Рицарева зазначає, що у творчості Д. Бортнянського кульмінаційними стали 1786–1787 роки, тобто коли композиторові було 35–36 років⁴. А. Ведель завершив свій творчий шлях, далеко не досягнувши піку творчості за усталеними «нормативами», але при цьому, за художніми критеріями, він, безперечно, досягнув вершини, що можна пояснити, навівши ще одне висловлення зі статті Н. Швець-Савицької: «Генії ж взагалі не вкладаються в будь-які типологічні схеми»⁵. Мабуть, те ж саме можна сказати і про Максима Березовського. Оцінюючи його духовну творчість, можна стверджувати, що, так само, як і Артемій Ведель, в ній він досяг найвищих висот, і, найвірогідніше, ознак пізнього стилю, так само, як і в останніх духовних концертах Веделя, у нього не спостерігається. Утім, на відміну від творчості Веделя, стосовно хорової спадщини Березовського у нашому розпорядженні немає хронологічних орієнтирів через відсутність нотних автографів композитора (окрім, як відомо, екзаменаційного антифону), що унеможливлює зі

¹ Швець-Савицька Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю. *Питання стилю і форми в музиці*: зб. ст. / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Вип. 4. Львів: Каменяр, 2001. С. 19.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життетворчості, с. 290.

³ Швець-Савицька Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю, с. 19.

⁴ Рицарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1979. С. 171.

⁵ Швець-Савицька Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю, с. 7.

стовідсотковою достовірністю вибудовувати якісъ еволюційні схеми¹.

Безмірно шкодуючи за втраченими життєтворчими можливостями обох геніальних митців, маємо дякувати їм за той безцінний спадок, який вони нам залишили, та втішатися сентенціями мудреців. Так, цитуючи великих стосовно міри життя, Н. Савицька підкреслює, що воно вимірюється не кількістю прожитих років, а їх дієвістю: «більше прожив той, хто більше перестраждав, передумав, пізнав, побачив, здійснив»². До цього додамо висловлювання Григорія Сковороди з його «Саду Божественних пісній»: «Не красна долготою, но красна добротою, Как піснь, так и жизнъ»³.

Як відомо, геніальну особистість відрізняє від просто талановитої передусім масштаб особистості, широта «оптики» його погляду. Недарма кажуть, що у генія болить душа за весь світ. Доречено тут навести вірш Зоряни Живки «Дивлячись на перерви з вікна авдиторії на пам'ятник Сковороді»:

«Шляхетні, вельможні,
Пишні, заможні
Бенкетують на святі життя.
Їм що – вони тутешні!..
А я не тутешній, не теперішній.
Простий подорожній –
Торбина порожня.
“Хліба нашого щоденного дай нам днесъ...”
В руках сопілка, в серці – світ увесь»⁴.

¹ Утім, О. Шуміліна висловлює гіпотезу з приводу останніх творів Березовського: «Виходячи з динаміки появи духовних творів у прижиттєвих рукописних збірках, це був цикл причасних віршів із 10 номерів». Див.: Шуміліна О. А. Реконструкція біографічного сценарію життєтворчості М. Березовського у світлі основних положень концепції вікового музикознавства Н. Савицької, с. 26.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості, с. 140.

³ Сковорода Г. С. Піснь 30. «Осінь нам проходить, а весна пришла»). Сковорода Г. С. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / упоряд., автор вступ. ст. та комент. І. В. Іваньо. Київ: Наук. думка, 1983. С. 59.

⁴ Живка Зоряна. «Дивлячись на перерви з вікна авдиторії на пам'ятник Сковороді» (2005 р.). Стадниченко В. Я. Садівник щастя: Сковорода як

Як видається, саме у такій душевній всеосяжності можемо вбачати найбільшу спорідненість між постатями Максима Березовського та Артемія Веделя. Тож, порівнюючи їхні духовні концерти, варто шукати паралелі не стільки у певних засобах – гармонічних, мелодичних або фактурних – та певних композиційних рішеннях (хоча такі, утім, теж можна віднайти), але передусім – на рівні образності, у наявності концепційної драматургії, спрямованої на втілення глибоких філософських тем і відображення гуманістичних ідеалів. Із цього погляду показовим може стати порівняння концерту М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» та концерту А. Веделя «Помилуй мя, Господи». Прикметно, що ці твори є співмірними не лише за свою художньою цінністю й концепційною подібністю, а й за мірою їх визнання у широких верствах реципієнтів. Так, про згаданий твір Веделя В. Аскоченський писав, що він обійшов усю православну Русь¹.

Один із найпопулярніших творів Веделя, концерт «Помилуй мя, Господи» є яскравим прикладом розкриття характерної для творчості митця теми морального опору видимим і невидимим ворогам, у якому героя неодмінно підтримує віра і надія на допомогу Всевишнього. Саме з цього – художньо-змістового – боку варто наразі розглянути цей твір².

Концерт «Помилуй мя, Господи» був написаний у другий київський період життетворчості композитора, у середині 1790–х років, коли він після повернення з Москви служив капельмейстером у капелі генерала Андрія Леванідова. Мабуть, це був найщасливіший і найплідніший період, але дуже короткий – від березня 1794 р., коли Веделя було формально призначено канцеляристом

дзеркало України: нариси, дослідження, спогади, поезії, світлини / вступ. стаття Л. І. Андрієвського. Київ: Криниця, 2012. С. 425.

¹ Аскоченский В. И. Киев с его древнейшим училищем Академио: в 2-х ч. Киев: Тип. ун-та, 1856. Ч. 2. С. 378.

² Докладний аналіз концерту «Помилуй мя, Господи» див.: Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епохи : монографія. Вид. 2-е, виправл. і доп. Київ: Муз. Україна, 2019. С. 391–403.

при штабі генерала¹, і приблизно до початку літа 1796 р.², коли він переїхав зі своїми хористами до Харкова, щоб підготуватися до зустрічі там генерала Леванідова, якого було переведено з Києва на посаду намісника харківського та воронезького після зміни влади в Петербурзі. Наступний – Сьомий концерт, переписаний у унікальний автографічний партитурі Веделя, був створений саме для урочистої зустрічі генерала в Харкові. Шостий же завершує групу концертів автографу, які відзначаються певними спільними рисами стилю. Це концерти «В молитвах неусипающую Богородицю», «Спаси мя, Боже», «Доколі, Господи, забудеш мя», «Пою Богу моєму», «Блажен разумівай на нища і убога» (№№ 1–5). Починаючи ж сьомого концерту проявляються деякі нові особливості – в концертах харківського періода (№№ 8–10) та останнього київського (№№ 11–12) – в кожному з цих періодів, з одного боку, – спільні, а з іншого – відмінні.

Отже, концерт «Помилуй мя, Господи» можна розглядати як певний проміжний підсумок творчого зростання, як певну його кульмінацію. Водночас у цьому творі зафіксовано яскравий пошук у сфері організації циклу. Вона справді є дуже своєрідною, адже концерт має сім частин, серед яких крайні є розгорнутими, а всі середні досить лаконічні. Тож, будучи унікальним за своєю будовою, цей твір водночас належить до групи тих концертів, у яких цикл не стабілізований у вигляді однієї з двох типових для концертної творчості другої половини XVIII століття моделей – чотиричастинного циклу з повільною першою або ж тричастинного з швидкою першою частиною. До цієї групи концертів із різноманітною будовою належать якраз концерти №№ 1, 2, 3, можливо, 4 (текст зберігся в автографі не повністю) та 5. Стабілізацію ж чотиричастинного циклу з повільною першою частиною спостерігаємо пізніше – у лірико-драматичних концертах №№ 8, 11 та 12 (концерти №№ 9 та 10 стоять ніби особняком – вони двохорні, загалом пане-

¹ Див. : Кук В. С. Нові дані про Артема Ведельського – Веделя. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Вип. 5. Київ: Муз. Україна, 1969. С. 251.

² Кук В. Нові документальні дані про життя А. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796–1798). *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Вип. 6. Київ: Муз. Україна, 1971. С. 153–154.

гірничні і складаються з трьох та п'яти частин відповідно). Отже, на рівні структури циклу концерт «Не отвержи мене во время старости», в якому маємо стабілізований чотиричастинний цикл з повільною першою частиною¹, та веделівський «Помилуй мя, Господи» порівнювати, звісно, не можна, але на рівні художньої концепції провести певні паралелі можна спробувати.

У концерті «Не отвержи мене во время старости» Максим Березовський «продемонстрував найвищій рівень композиторського мислення, вибудувавши цілісну концепцію твору завдяки інтонаційній драматургії, зокрема, образно-смисловій трансформації тематичного матеріалу, і досягнувши при цьому вражуючого за інтелектуально-емоційною глибиною катартичного ефекту»². Щирі молитовні почуття в їх процесуальності визначають природність зв'язку вербального тексту та його музичного втілення³.

Загальновизнана вершина творчості Максима Березовського не раз ставала об'єктом музикознавчих студій. Зокрема, дослідники підкреслювали слов'янську природу заголовної теми концерту, про яку М. Рицарева написала: «Створення такої теми свідчить про геніальність Березовського»⁴. Не можливо не помітити зв'язок з цією темою початкового дуєту диканта і альта в концерті

¹ Звісно, у Березовського ця модель відрізняється від пізніших її втілень у творчості інших композиторів, зокрема і Веделя, щільною поліфонізацією, яка охоплює не лише швидкі другу частину і фінал (це ми спостерігаємо у концертах Веделя №№ 8 та 11), але й повільну першу частину.

² Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуалізації композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : Дис. докт. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 129.

³ Славнозвісний шедевр Максима Березовського «Не отвержи мене во время старости» розглядається в курсі історії української музики як зразок досконалого втілення авторського задуму в інтонаційній драматургії духовного твору. Див.: Gusarchuk Tatiana. Spiritual concert of the second half of the 18th century: multifaceted study in the course of the history of Ukrainian music. «Topical issues of general and musical pedagogy» / ed. O. Mikhailichenko. AV Akademie herverlag, 2020. P. 104–108.

⁴ Рицарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. С. 70.

А. Веделя «Услиши, Господи, глас мой» до мінор (№ 8 в автографічній партитурі композитора), де, так само, як і в Березовського, молитовне звернення втілено висхідною терцією, а його посилення – висхідною квінтою. При цьому в темі Березовського має місце «двощабелевість» звертання: «Не отвержи» (хід на терцію) та «мене» (хід на квінту), то у Веделя ж утворюється «трищабелевість» завдяки використанню затакту (що загалом типово для початкових тем його концертів) та повторенню початкової сексти в парі голосів на слові «Услиши», а вже далі – підвищення інтонації на малу терцію («Господи») та широкий хід на квінту («глас мой»). Отже, в обох випадках спостерігаємо аналогічне інтонаційне вирішення початку фідейстичного діалогу, дарма що він виражений різними словами («Не отвержи мене» та «Услиши, Господи, глас мой»), адже має однакову сутність. Аналогічним є і завершення цього початкового молитовного звернення: висхідний квінтовий хід, ніби як голос, відправлений вдалечінь, у Небо, «зависає» там на деякий час (у Березовського – половина тривалість, залігована з вісімкою, у Веделя – також половина на слові «глас», а далі – четвертна на слові «мой»). В обох випадках таке «зависання» дуже відчутне, адже воно відбувається на тлі попереднього руху четвертними та восьмими тривалостями. Дивовижним є і ще один збіг: згадана заголовна тема у перших частинах двох концертів у фіналах обох циклів зазнає дуже суттєвого переіntonування, не лише сприяючи інтонаційній єдиноті циклу, а й фіксуючи якісно новий етап музичної драми. При цьому в концерті Веделя вона, перетворившись на динамічну тему експозиційного фугато і отримавши нову інтонаційну деталь (підвищений четвертий щабель), ніби «підсвічується» яскравим національним колоритом¹. Така метаморфоза цілком природна і зайвий раз засвідчує глибоку національну природу початкової теми в обох концертах.

Отже, повернімося до іншої пари концертів – «Не отвержи мене во время старости» та «Помилуй мя, Господи», щоб спробувати вербалізувати ті духовно-художні паралелі, які емпірично відчуваються у концепціях цих творів. Про концерт М. Березовського М. Юрченко написав: «Вперше у вітчизняній практиці прозвучали

¹ Див.: Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епохи, с. 196–197.

мотиви високого гуманістичного пафосу, протесту проти сваволі, неприйняття зла <...> Естетика музики Березовського <...> провіщає естетичні принципи Л. Бетховена¹. Досягає ж композитор високого рівня драматизації завдяки інтенсивному гармонічному руху, поліфонічним засобам та «напруженому протистоянню частин форми»².

Як видається, у першій частині концерту вже закладено конфлікт, який розгорнеметься у фінальній фузі. Тут він є внутрішнім, ледь вловимим: вихідні «поривання» теми та ще більше напруження у відповідях, коли виникають ніби світлі спалахи надії, що миттєво згасають, а також настрій приреченості, що протистоїть цьому у низхідному русі протискладнення, де слово «*старості*» проіントоновано за допомогою пунктирного ритму.

Друга частина представляє наступну дію драми, персоніфікуючи зовнішню ворожу силу: «*i стрегуциї душу мою совіщаюша вкупі*» – це «зловмисники, видимі та невидимі вороги»³. «Хаотичний» вступ голосів (альт, сопрано, тенор, бас) домальовує образ ворогів («*совіщаюша*»). Чому вони поводяться зухвало, будучи впевненими у своїй перемозі? Тому що думають, що «*Бог оставил есть его*», адже вони («*вкупі глаголюще*») самі про це тричі повторюють. Ця впевненість спонукає їх до дії (модуляція у *сі-бемоль мажор* та початок фугато на словах «*пожените і имите его*» – ввойнича пряма мова).

Після такої багатоаспектної і образно різноманітної персоніфікації ворогів – і потаємно-загрозливої, і відверто радісної в момент переслідування – третя частина знову переключає дію у внутрішню, суб’єктивну площину. «*Боже мой, не удалися от мене, в помощь мою вонми*»⁴ – щиро й зворушливо просить герой, від особи якого весь час ведеться розповідь. Саме сила його віри у допомогу Всевишнього, геніально втілена композитором у цьому молитвенні.

¹ Юрченко М. Березовський Максим Созонтович, с. 180.

² Там само.

³ Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Духовно-просветительское издание. Москва: Синтагма, 2013. С. 441.

⁴ З приводу цього фрагмента псалма Євфимій Зігабен пояснює, що Бог «віддаляється не простором або своєю сущністю, адже Він є безмежним, але своїм Промислом». Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена, с. 442.

товному зверненні, стає запорукою моральної перемоги героя у фіналі драми.

Отже, завершальну частину циклу написано на текст першого рядка вірша 13-го. Перша його половина («*Да постидяться і исчезнут*») стала вербальною основою теми фуги, яка є трансформованою заголовною темою концерту: «після висхідної малої терції, якою тепер іntonується прохання “да постидяться” (замість прохання “не отвержи” у першій частині) відбувається кардинальна зміна подальшого спрямування теми: замість висхідного ходу на квінту – низхідний рух до нижньої квінти на словах “*i исчезнут*”, імперативний характер якого підкреслено модуляцією в ля мінор із пунктирним ритмом наприкінці та зупинкою на новій тоніці, що ніби стверджує остаточність того, про йдеться у тексті. Здавалось би, просто, але по-справжньому геніально!»¹. Продовження рядка – «оклеветаючи душу мою» – покладено в основу утриманого протискладнення, і для музичної інтерпретації першого слова («оклеветаючи») композитор знайшов відповідний засіб – «диявольський» інтервал тритону, що втілює образ зла. Яскраво індивідуалізоване протискладнення «переслідує» тему. Подібну ситуацію ми бачили у першій частині концерту, але зараз цей конфлікт уже набув якості зовнішнього і, відповідно, «знаходиться на поверхні». Саме подальша боротьба цих двох образів стає смыслом драматургічного розвитку у фіналі концерту².

У розробці та репризі фуги відбувається поступове подолання інтонаційного образу зла, закарбованого в утриманому протискладненні, однак тритонова інтонацію, зникаючи з мелодичного профілю тканини, «відроджується» у гармонічній вертикалі. У динамізованій репризі в якийсь момент зникає не лише тритон, а й взагалі текст *оклеветаючи душу мою*, який далі проводиться у висхідному пощабелевому русі (в розробці ми вже чули його в низхідному напрямку). У репризі ж, яка стає наступним етапом подолання негативного образу, результат стає очевидним, але напруження тримається до самого кінця: після генеральної паузи знову

¹ Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуалізації композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва), с. 126.

² Докладніше аналіз драматургії концерту див. там само, с. 120–129.

з'являється слово «оклеветаючи», озвучене фактично згорнутим по верикалі інтонаційним ядром протискладнення (акорд альтерованої субдомінанти, утворений двома тритонами, що розв'язується в кадансовий квартсекстакорд). І, як остаточний підсумок, звучить тонічний тризвук з мажорною терцією на останньому складі слова «мою», вказуючи на те, що, незважаючи на те, що зло не зникло остаточно, але душа героя залишається чистою і світлою, незаплямованою ніякими «оклеветаючими». І це справді, єдино можливий найкращий результат боротьби, яку ми спостерігали, адже йдеться не про реальні події, а про фідеїстичний діалог, про молитовне звернення, у якому викладається суть конфлікту і прохання про його розв'язання. Отже, вічний непримиримий конфлікт добра і зла знаходить у концерті Максима Березовського по-справжньому симфонічне втілення, яке на мікроінтонаційному рівні демонструє вихід композитора далеко вперед, до музичних вершин епохи Романтизму.

Подібно до концерту Максима Березовського «Не отвержи мене во время старости», концерт Артемія Веделя «Помилуй мя, Господи» відзначається драматургічною цілісністю, що «забезпечується втіленням наскрізної ідеї твору, при цьому кожна наступна частина не просто є черговою ланкою лінійного розгортання драми, а й розкриває мотиви попереднього її етапу»¹.

«Випадковість це чи одна з ознак глибокого внутрішнього зв'язку слова і музики у творчості Артемія Веделя, але цей концерт, що має в автографічній партитурі композитора шостий номер, написано саме на текст шостого псалма»². У цьому концерті Ведель використав текст третього – одинадцятого віршів, випустивши другий за нумерацією у Псалтирі заголовний вірш «Господи, да не яростію Твоєю»³. Видатний екзегет, грецький чернець Евфімій Зігабен по-

¹ Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуалізації композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва), с. 270.

² Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох, с. 392.

³ Цей текст став основою однайменного двочастинного твору А. Веделя для двохтенорів та баса. Див про це: Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції: Автореф. дис. ... канд.

яснює, що Шостий псалом цар Давид створив, переживши тяжкі випробування як покарання за свої гріхи. Псалом має напис «в кінець, в піснех», тому що в ньому містяться пісні і величання, складені пророком во славу Божу, а далі – моління про вік майбутній, восьмий («в кінець» віку теперішнього). При тому цю молитву Давид возносить не лише від себе особисто, а й від усіх нас до нашого майбутнього спільнотного Судді¹.

Текст Шостого псалма, який надихнув Артемія Веделя на створення такого художнього шедевра, з одного боку, відзначається глибоко людяним, суб'єктивним характером, але водночас має загальнозначущий зміст. Розтлумачуючи слова молитви «Помилуй мя, Господи, яко немощен есм», Євфімій Зігабен пояснює, що їх можна розуміти як визнання людиною себе немічною для боротьби з невидимим своїм ворогом; або як визнання того, що якби розум її не був немічним, то жодні страждання не могли б її зламати; або ж тут йдеться про те, що людина стала немічною внаслідок дії власних пристрастей. Пророк просить Господа зглянутися на його немічність і помилувати його, адже він не добровільно піддається своєму ворогу. У такому зверненні – «помилуй мя, Господи» – усі ми «повсякчас маємо потребу <...> I немічні також усі ми»². Так, після проникливого, тонко індивідуалізованого ансамблевого звучання подальший вступ хорового *tutti* ніби «втілює “перехід” від індивідуального, суб'єктивного прочитання молитви до її загальнолюдського змісту. Інакше кажучи, тонко відтворюючи характер псалмового тексту, композитор показує два його плани, змінюючи суб'єкта молитовного звернення – людина та людська спільнота загалом».³

Перша частина концерту є концепційно завершеною, самодостатньою композицією, яка складається з чотирьох розділів із деякими ознаками сонатності. Це змістово й емоційно диференційоване молитовне звернення до Господа, яке надзвичайно широко, зболено, але водночас стримано розкриває глибоку внутрішню драму.

мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. С. 14.

¹ Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена, с. 36.

² Там само, с. 37.

³ Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох, с. 394.

У чотирьох етапах розгортання музичної драматургії, як видається, втілено класицистичний конфлікт між почуттям і розумом, що вирішується на користь останнього: герой робить свідомий вибір, прохаючи Господа: «Ізбави душу мою».

Суворий характер другої частини на текст «Яко ність в смерти поминай Тебе, во аді же кто ісповістя Тебі?» різко контрастує попередній. Після ж досягнутого наприкінці певного умиротворення вражає глибокою печаллю третя частина циклу: після тутті у швидкому темпі знов звучить терцет двох тенорів і баса на текст «Утрудихся воздиханії моїми, ізмию на всяку нощ ложе мое, слезами моїми постелю мою омочу».

У четвертій частині циклу на текст «Смятеся от ярості око мое, обетиах во всіх вразіх моїх» композитор повертає швидкий темп та поліфонічний виклад. Енергійно й наступально автор виражає гнів, спрямований на ворогів, і безпосереднім продовженням стає наступна – п'ята частина на текст «Отступите от мене, всі ділающи беззаконіє». Вона стає змістовою кульмінацією, що припадає на зону «золотого перетину». «Емоційно виражене у попередній частині обурення набирає тут звинувачувального пафосу у безпосередньому зверненні до винуватців конфлікту. Відповідь же на питання, звідки взялася у героя така сміливість і рішучість, дає наступна частина концерту»¹: світло, умиротворено й піднесено звучать слова «Яко усліша глас моленія моєго, Господь молитву мою прият», тож ми розуміємо, що та разюча емоційно-психологічна метаморфоза, яка відбулася з героєм від першого етапа драми до кульмінаційного вибуху, спричинена саме його моральним вибором і вірою у допомогу Всешинього. Нарешті, вивершує драматургічну концепцію твору динамічний фінал концерту. Зібрано, зосереджено звучать слова вірша однадцятого «Да постидяться і сміянутися всі вразі мої, да возвратяться і устидяться зіло вскорі». Звісно, це ще не реальна перемога, а лише молитовне прохання про неї, однак музична інтерпретація, особливо останніх слів («зіло вскорі, вскорі, вскорі, зіло вско-о-рі») переконує нас у тому, що це справді дуже скоро станеться: «псалмовий текст отримує специфічне музичне втілення, яке надає образу особ-

¹ Там само, с. 269.

ливої якості. Бажання того, хто звертається з проханням до Господа, таке пристрасне, а віра у допомогу Всешинього така сильна, що багатократні повтори слів «*зіло вскорі*» сприймаються вже не як прохання, а як ствердження; музика у завершальному розділі форми набуває характеру танцювальності, завдяки чому, незважаючи на мінорний лад, створюється враження святковості¹. Близьким свідченням актуальності цього образу стало тріумфальне виконання концерту «Помилуй мя, Господи» Муніципальним камерним хором «Київ» під орудою Миколи Гобдича в Оксфорді в рамках фестивалю української музики Bouquet Kyiv Stage, який проходив з 28 вересня по 1 жовтня 2022 року.

Пунктирний огляд драматургічної фабули концертів М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» та А. Веделя «Помилуй мя, Господи» засвідчує спорідненість цих творів саме на концепційному рівні. Обидва композитори задекларували свою відданість високим гуманістичним цінностям і продемонстрували найвищу професійну майстерність і новаторство у доборі засобів художньої виразності, які здатні були донести їхні ідеї до слухачів, вражаючи уяву яскравими музичними образами, торкаючись найтонших душевних струн. Тому цілком природно, що ці твори здобули таку любов, таке визнання з боку представників різних епох і різних поколінь. Як видеться, дві величні постаті в історії нашого хорового мистецтва споріднюють передусім особистісна масштабність митців, їхня тонка душевна організація, їхнє поривання до духовних висот, їхня Людяність.

1. Аскоченский В. И. Киев с его древнейшим училищем Академи-
ею : в 2-х ч. Киев: Тип. ун-та, 1856. Ч. 2. 567 с.

2. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох :
монографія. Вид. 2-е, виправл. і доп. Київ: Муз. Україна, 2019. 768 с. :
32 с. іл.

3. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуалізації композитора в
інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського му-
зичного мистецтва) : Дис. ... докт. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03
Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені
П. І. Чайковського. Київ, 2018. 533 с.

¹ Там само, с. 270.

4. Кук В. С. Нові дані про Артема Ведельського – Веделя. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Вип. 5. Київ: Муз. Україна, 1969. С. 244–257.
5. Кук В. Нові документальні дані про життя А. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796–1798). *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Вип. 6. Київ: Муз. Україна, 1971. С. 153–169.
6. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.
7. Рицарева М. Г. Композитор Д. Бортнянський. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1979. 142 с.
8. Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 142 с.
9. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
10. Сковорода Г. С. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / упоряд., автор вступ. ст. та комент. І. В. Іваньо. Київ: Наук. думка, 1983. 542 с.
11. Стаднichenko B. Я. Садівник щастя: Сковорода як дзеркало України: нариси, дослідження, спогади, поезії, світлини / вступ. стаття Л. І. Андрієвського. Київ: Криниця, 2012. 496 с. : іл. портр.
12. Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Духовно-просветительское издание. Москва: Синтагма, 2013. 944 с.
13. Швець-Савицька Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю. *Питання стилю і форми в музиці* : зб. ст. / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Вип. 4. Львів: Каменяр, 2001. С. 5–22.
14. Шуміліна О. А. Реконструкція біографічного сценарію життєтворчості М. Березовського у світлі основних положень концепції вікового музикознавства Н. Савицької. *Українська музика / Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка*. Львів, 2018. Число 3 (29). С. 21–28.
15. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій : монографія. Донецьк: Браво, 2012. 299 с.
16. Юрченко М. Березовський Максим Созонтович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 180–182.
17. Gusarchuk Tatiana. Spiritual concert of the second half of the 18th century: multifaceted study in the course of the history of Ukrainian music. *Topical issues of general and musical pedagogy* / ed. O. Mikhailichenco. AV Akademie herverlag. 2020. P. 100–112.

ВИКОНАВСЬКО-СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО¹

Українське музичне сьогодення, незважаючи на непростий період для нашої культури, зокрема півчої, характеризується новими особливостями, що стосуються таких ознак, як організація концертного простору, навчання чи виконавство, а також відкриття забутої чи втраченої класики. Серед цих, позитивних, явищ варто відзначити повернення в Україну нещодавно віднайдених хорових концертів одного з визначніших композиторів XVIII ст. – Максима Березовського. Ці концерти, які становлять цінність для української культури, потребують наукового опису, аналізу та виконавських рекомендацій. Нещодавно автору статті вдалося здійснити запис віднайдених чотириголосних концертів М. Березовського, що дозволяє зосередитися на деяких моментах, котрі пов’язані з їх виконавством, зокрема на структурному елементі.

Березовськознавство, незважаючи на сталий інтерес до творчості композитора ще за його життя, – досить молода галузь музикознавчої науки, вибух якої відбувся наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., коли було віднайдено загублені твори митця та виявлено невідомі факти його біографії, що стало приводом до наукового аналізу творів композитора з метою визначення особливостей індивідуальної стилістики його творчості [1; 3; 5; 6; 8; 9; 10]. Важливим етапом стало обґрунтування належності творчості композитора до української музичної культури у працях вітчизняних учених [2; 4; 11; 13; 14]. В останні роки, коли було віднайдено більшу частину концертної спадщини композитора [12], наукове опрацювання його творчості перейшло в іншу фазу – аналіз фактичного матеріалу для розуміння процесу переходу від барокових музичних форм і барокового музикування до крупних циклічних класицистичних композицій та класичного музичного виконавства у вітчизняній хоровій

¹ Передрук: Юрченко М. Виконавсько-структурні особливості хорових концертів Максима Березовського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2018. Вип 18. С. 25–37.

музиці. У запропонованій статті, на прикладі деяких віднайдених хорових концертів – «Приїдте і видіте», «Не імами інія помощи», «Милості і суд воспою Тебі, Господи», «Господи, силою Твоєю взвеселиться цар», продемонстровано можливості модифікації форми виконавськими засобами.

Віднайдені хорові концерти М. Березовського виявилися на-прочуд однозвучними, такими, у яких переважають радісні емоції, хоча є місце і для поважних роздумів, і для глибокого суму, коли людина заглиблюється у свій внутрішній світ, шукаючи порятунку. Однак переважають світлі, яскраві барви. Композитор неначе грається кольорами, загущуючи чи, навпаки, розріджуючи фактуру, змішуючи сольні тембри з потужним загальнохоровим звучанням, вражаючи сміливими, неочікуваними гармонічними комбінаціями, які постійно міняють ладові напрямки. Митець не тільки використовує «комажорення» або «комінорення» звучання, що, ніби спалахи світла, зненацька освітлюють або затемнюють простір звукового потоку, але й змінює ладовий шлях, використовуючи модуляції чи відхилення (нерідко – співставлення), а частіше – натяки на можливі ладові зміни (*ingani*), що вводять в оману слухацькі очікування, тримаючи слухача в постійній напрузі. Концертна фактура (суміш гармонічної та поліфонічної, за М. Рицаревою) пронизана яскравими поліфонічними нитками голосових проведень, які, використовуючи все різнобарв'я поліфонічних засобів – від контрастної до простої імітаційної, створюють враження живого, «дихаючого» звукового моря. Водночас це цілком упорядкована музика, з переважною логікою і виразною архітектонікою. У багатьох концертах вбачаємо визначену структуру, логіку контрастів за метром, характером (темпом) і фактурою; зрозумілий тональний план з постійними відхиленнями, які часто провокують на невизначеність. Відтак означені концерти мають радше класичний, аніж бароковий вигляд, хоча в них наявні й партесна фактура, і бароковий виклад як в окремих творах, так і в їх частинах.

Певні хорові техніки в рамках окремих концертів відкривають простір для інтерпретації, що впливає в першу чергу на головний структурний елемент хорової організації – форму. Саме це нас цікавитиме у пропонованій статті.

Спершу зазначимо певні загальні моменти, які впливають на аналіз. По-перше, ми маємо справу не з автографом, тому як власне

нотний текст, так і темпові чи артикуляційні позначки можуть бути дискусійними. Причому більшість спірних моментів виникає не стільки навколо хибно відписаніх у рукописі нот, скільки навколо знаків альтерації, які часто виставлені неправильно, бо їх інколи виставляє диригент, орієнтуючись на власний виконавський та загальний музичний досвід. Від цього може змінитися тональний план і, зрештою, логіка форми. По-друге, незважаючи на темпи, які в часи М. Березовського вже відписували в нотах (у рукописах – частіше в басовій партії), агогічні зміни в середині частин віддано на розсуд виконавця (у чому інколи вбачаємо навіть суттєве розходження в темпах і штрихах). По-третє, динамічні відтінки в рукописі відтворюють традицію «терасної динаміки» – форте, піано, піанісімо, фортисімо, хоча логіка розвитку матеріалу припускає інколи значний динамічний рух. Штрихи ж наявні лише у вигляді довгих акцентів, зрідка трапляються фермати і темпові зміни. Тож, по суті, уся артикуляційна палітра: акценти, цезури, фермати, агогіка тощо – це майстерність виконавця.

З вищевисловленого зрозуміло, що вести мову про остаточно правильний, канонічно вивірений нотний текст хорових концептів М. Березовського ще зарано, а це означає, що виконавське прочитання хорових концептів композитора залишається варіативним, проте єдиним практичним засобом віднайти виконавську істину.

Як уже було озвучено, структура концептів становить одну з яскравих ознак класичного стилю. Більшість віднайдених (і відомих) концептів М. Березовського створено за зразком класичного циклу: багаточастинна композиція з контрастними частинами, відмінність яких підкреслена тонально, темпово, фактурно, ритмічно, мелодично, – тобто всіма доступними засобами виразності. Однак вплив попередніх барокових форм тут також певною мірою виявляється, що розширює інтерпретаційні підходи до виконання.

Розглянемо, наприклад, концепт *«Приїдіте і видіте діла Божия»*, створений на текст 45-го псалма, який має рідкісну для М. Березовського двочастинну структуру. У першій, складній, багатоепізодній частині викладено весь обраний композитором текст: рядки 9–11, і один, останній, рядок – 12 – є другою частиною, що представляє кінцеву фугу. Отже, текст структуровано нерівномірно: більшість тексту розспівано у великій за обсягом першій части-

ні і меншість – у малій, хоча й поліфонічно розвинутій. Так само, двочастинно, структуровано відомі причастні вірші М. Березовського. Проте у причастнах весь текст, що звучить у першій частині, дуже короткий, дворядковий, а другу частину – або повторної структури, або поліфонічної, – розспівано на текст одного слова – «алилуя». Отже, обидві частини певним чином урівноважені: якщо перша, текстова, значно коротша за другу, хоча в ній відображені весь зміст вірша, то у другій, поліфонічній, переважає музичний розвиток; якщо ж друга частина повторної структури, тоді їх тотожність є очевидною.

Приблизно так само структуровано і концерт «Приїдіте і видіте діла Божия». Дві його частини різняться за обсягом: перша – 159 тактів, друга – 33 такти, а враховуючи, що першу частину проведено в більш повільному темпі, то її часове звучання значно переважає заключну. Здається, що в першій частині М. Березовський ішов шляхом рядкового розвитку текстового матеріалу, припускаючи численні повтори з варіантним розвитком епізодів, що зцементовані моноритмічними фігурами, а їх контрастність відтворено фактурними засобами. Це більше схоже на партесну композицію, у якій переважає єдність основного, ідейного, стрижня, навколо якого, немов би на бароковій колоні, «наліплюються» схожі, але не тотожні елементи, у нашому випадку – музичні епізоди. Якщо виконавець піде шляхом відтворення формальних структур, тобто спробує зв’язати першу частину об’єднуючими засобами для простиравлення другій, щоб підкреслити їх контраст, то існує загроза втрати легкого, піднесеної характеристики фугованого фіналу – чудової, грайливої фуги, що становить її особливу принадливість, і яка не встоїть перед переобтяжливістю першої частини.

Аби уникнути цього, можна підкреслити епізоди першої частини (які вгадуються без зусиль), виділивши в кожному кульмінаційний момент, і вести звуковий потік відповідно до кожної кульмінації, представивши їх як момент членування форми. У такому випадку виокремлюються текстові домінанти, які так полюбляв посилювати композитор, і текст «заграє» смисловими барвами.

Так, у першому епізоді, де чотири рази повторюються перші слова – «Приїдіте і видіте діла Божиї» на одному дактильному малярюнку (половинна і четверть), його смисл сфокусовано на слові «приїдіте», що цілком відповідає урочистості концерту, і що ство-

рює відповідний закличний настрій. Виділяючи це слово кожного разу, хор створює повторність, яка залишається в пам'яті як найважливіша смислова одиниця. Наприкінці першого епізоду – «яже положи чудеса на землі», де йдеться про руйнації, які здійснив Бог на землі, – третій раз цей текст проводиться на підсумковому фугато, де найяскравіша інтонація – низхідна секста з квінти ладу до ввідного тону, що підкреслює розв'язання в тоніку (подібний хід М. Березовський широко використовував у різних творах для посилення гостроти ввіднотоновості). Схоже, що саме вона потребує акцентування. Проте до кадансування фугато композитор додав два такти на словах «на землі». Якщо виконавець зверне увагу на цей додатковий епізод, то він зможе підкреслити слова «на землі» зменшенням динаміки і загальмувати швидкий темп. У такому разі стане зрозуміло, що композитор хотів наголосити на тих страшних подіях, які відбулися (і мають відбутися) саме на землі, тобто там, де живуть люди. Смисл міняється, поглиблюється відчуття небезпеки, що підкреслено настороженою цезурою, яка відділяє новий, відмінний від попереднього, епізод (приклад 1).

Приклад 1.

М. Березовський. Концерт «Приїдте і видіте діла Божії», I ч.

У наступному епізоді автор наглядно спрямував рух до кульминації: «лук сокрушит і сломит оружіє», що звучить за другим разом. Загальнохорові унісони, висока теситура (у нижніх голосів

верхнє «фа»), гранична гучність, *tutti* після попереднього сольного епізоду – всі засоби спрямовано на підкреслення думки: Бог зламає зброю людей! Цікаво, що цей текст обіграно тричі: спочатку тріо високих голосів із сектовими проведеннями, за другим разом – унісонна кульмінація і третє проведення – як підсумок або радше підтвердження із застереженням – знову тріо, тепер низьких голосів. Епізод закінчився, що підтверджено кадансом з тонікою на перший долі останнього такту. Можна не перейматися тим, що кульмінація не прозвучить достатньо вагомо. Насправді, усі засоби виразності так вміло підібрані, що уважне виконання нотного тексту однозначно приведе до кульмінаційного моменту, який прозвучить грізно, як біблійне пророкування. Хорові унісони значно вагоміші за прозорість сольного тріо (незважаючи на теситурну вершину, у солістки верхнє «ля»). Відтак загальнохорове звучання переважатиме попередні проведення, і слова, виспівані хоровими унісонами, запам'ятаються як головний смисловий елемент.

Кадансування після такої яскравої кульмінації свідчить про закінчення епізоду. Логічніше було б після цього бачити в нотах подвійну тактову риску. Однак у рукописних поголосниках – звичайна тактова риска, а наступний рядок тексту – «упразднітеся і разумійте, яко Аз єсм Бог» – контрастує з попереднім хіба що тонально (*D-dur*), бо інші засоби схожі (особливо ритмічний малюнок – половина і четверть). Цей коротенький епізод, попри його незначну оригінальність, кілька разів наполегливо повторює одну мелодично-ритмічну фігуру: «і разумійте, і разумійте» з прискоренням, начебто повчально похитуючи пальцем, щоб втікати в нерозумні голови головну думку, яка от-от прозвучить наприкінці епізоду, а саме: «яко Аз єсм Бог». Не виділити цей заключний мотив – неможливо. Найпростіше посилити гучність і темп – тоді це утвердженні прозвучить яскраво, урочисто. Проте, у такому разі, вагомість моменту може здатися дещо прямолінійною, спрощеною, чого М. Березовський уникав. Цікавіше навпаки, – зменшити динаміку і темп (*meno mosso*). Відтак з'явиться відтінок богообоязні, релігійного захоплення, чого, мабуть, і прагнув композитор (приклад 2).

Tutti

[meno mosso]

У-празд - ні-те-си і ра - зу - мій-те, і разу - мій - те, у-празд - ні-те-си і ра - зу - мій-те, і разу - мій - те, і - ко Аз ссм Бог:

У-празд - ні-те-си і ра - зу - мій-те, і разу - мій - те, у-празд - ні-те-си і ра - зу - мій-те, і разу - мій - те, і - ко Аз ссм Бог:

Приклад 2.

М. Березовський. Концерт «Приїдте і видіте діла Божиї», I ч.

Наступний, передостанній епізод, представлено поліфонічними проведеннями висхідного мотиву, типовою риторичною фігурою *anabasis* (сходження), що змальовує піднесення Бога над народами («вознесуся во язиціх»), між якими вставлений кантовий сольний епізод з попереднім текстом. Мета цього епізоду – зобразити момент сходження Бога над людьми в усій своїй славі, що передано поліфонічними висхідними лініями. Проте кінець епізоду дещо несподівано сполучається із зовсім іншим текстом, що становить початок останнього текстового рядка псалма: «Господь сил с нами». Судячи з тексту псалма, цей епізод повинен сполучатися з наступною фугою, і рядок потрібно читати так: «Господь сил с нами. Заступник наш – Бог Іаковль». Однак у музиці його першу частину приєднано до попереднього поліфонічного епізоду з іншим текстом та ідеєю (приклад 3), у той час, як друга частина рядка становить зміст усієї другої структурної одиниці форми концерту.

лі, воз *mp*

[Andante]
subito p rit.

не - су - си,

лі, воз - не - су - си, воз - не - су - си, воз - не - су - си на зем - лі. Гос-подь сил, Гос-подь сил с на - ми.

лі, воз - не - су - си, воз - не - су - си, воз - не - су - си на зем - лі. Гос-подь сил, Гос-подь сил с на - ми.

лі, воз - не - су - си, воз - не - су - си, воз - не - су - си на зем - лі. Гос-подь сил, Гос-подь сил с на - ми.

Приклад 3.

М. Березовський. Концерт «Приїдте і видіте діла Божиї», I ч.

Дивно, що після оспівування сходження грізного Бога раптово ззвучить прохання до Бога бути з нами. У рукописному тексті немає ніяких позначок про те, що має прозвучати інша музика.

Якщо не звернути на це увагу і продовжити його виконувати як закінчення попереднього поліфонічного, то виникне непорозуміння між передостанньою частиною та фугою. Останню буде непідготовлено і заключну урочисту фуговану «крапку» буде смислово знівелювано. Насправді, М. Березовський у всіх випадках поліфонічних фіналів завжди готовав рухливу фугу заспокійливою частиною, з'язуючи обидві у двочастинний епізод на зразок прелюдії – фуги. У цьому разі виконавець повинен відчути необхідність виокремлення кількох завершальних тактів передостаннього епізоду і відреагувати виконавськими засобами: *subito piano* на другій долі такту, зменшення руху, гармонічне, «органне» звучання і зосереджене вимовляння тексту «Господь сил с нами». Лише за цієї умови наступна фуга буде належним чином підготовлена і виконає функцію рухливого, легкого та яскравого фіналу. У такому разі виконавець міняє форму твору: з двочастинної вона перетворюється на тричастинну (що характерніше для творів М. Березовського). Отже, лише виконавськими засобами можливо змінити ідейну концепцію твору.

Схожа, хоча й не настільки гостра, інтерпретаторська ситуація виникає в концерті **«Не імами інія помощі»**. Цей унікальний концертний твір є богослужбовим піснеспівом – кондак ікони «Всіх скорбящих радості» (единий нині зразок жанру в М. Березовського). Музично він схожий з попереднім концертом незначним розміром. І що цікаво, у нього наявні такі ж двочастинні співвідношення між передостаннім епізодом і заключною фугою. У цьому концерті, так само як і в попередньому, обидві заключні частини об'єднані текстом останньої строфи кондака «Твої бо єєми раби, да не постидимся», який порівну розподілений між двома музичними побудовами: передостанньою «Твої бо єєми раби», що створює молитовний, зосереджений стан, і останньою – власне фугою, де заключний текст кондака «Да не постидимся» доповнений попереднім – «Твої бо єєми раби». Без сумніву, виконавець має відтворити відмінний духовний стан крихітного попереднього, перед фугою, епізоду уповільненим темпом, тихою динамікою (можливо, з невеликим *crescendo*), прикритим, округлим звуком, особливо виразною вимовою слів «Твої бо єєми раби» (приклад 4).

Приклад 4.

М. Березовський. Концерт «Не імами іния помощи», I ч.

Отже, формальна ситуація до дрібниць подібна до попереднього концерту «Приїдте і видіте». Підтвердженням саме такого структурування в концерті «Не імами іния помощи» є наявність підказки – передостання частина виділена темповою позначкою *Largo* і метром $3/4$, який збережеться в наступній фузі. Хоча цей епізод, як і в концерті «Приїдте і видіте», також займає лише три такти, проте ці такти перед фугою вияскравлюються лише виконавськими засобами. Наявність у нотному тексті концерту «Не імами іния помощи» іншого темпу і метру не дозволяє зв'язувати передостанню частину з попередньою, виокремивши її в самостійну побудову, і представляє структуру концерту як тричастинну. Зі сказаного зрозуміло, що навіть такий важливий елемент концерту як структура є невизначеною, якщо спиратися лише на нотний текст. Вона стає зрозумілішою лише в комплексному аналізі, у якому виконавський аналіз відіграє важливу роль.

Схожим чином М. Березовський структурував і концерт «*Милость і суд воспою Тебі, Господи*». У рукописі (рукописних поголосниках) музичний текст концерту розділено на три частини за метричною ознакою: $4/2 - 3/2 - 4/2$. Проте виконавським планом передбачено інше членування, яке відповідає логіці саме музичного руху.

Текст 100-го псалма, на який створено концерт, має такий драматургійно-складовий вигляд:

1. Милость і суд воспою Тебі, Господи:
2. а) пою і разумію в путі непорочні; б) когда приїдеші ко мні; в) преходжах в незлобії сердця своєго посереді дому моєго.
3. Не предлагах пред очима моїма вещ законопреступную творящия преступленіе возненавидіх.

4. Не прильпе мні сердце строптиво: уклоняющегося от мене лукавого не познах.

5. а) Оклеветающаго тай іскреннього своего, сего ізгонях;
б) гордим оком і неситим сердцем с сим не ядях.

6. а) Очі мої на вірния землі, посаджати я со мною; б) ходяй по путі непорочну, сей мі служаше.

7. а) Не живяше посереді дому мостго творяй гординю; б) глаголяй неправедная, не ісправляше пред очима моїма.

8. а) Воутрія ізбивах вся грішния землі; б) єже потребити от града Господня вся ділающая беззаконіє¹.

У побудові частин М. Березовський не слідує віршам псалма. Так, у першій частині містяться п'ять віршів; друга включає шостий, сьомий і першу половину восьмого вірша (слова «Во утрія ізбивах вся грішния землі»); остання, третя частина, – фуга на половину останнього вірша: «єже потребити от града Господня вся ділающая беззаконіє».

Перша (формальна) частина об'єднує досить різні за характером псалмові тексти, які можна образно охарактеризувати построфно: 1 – урочистий текст першого вірша; 2 – роздуми людини про те, що лише йдучи непорочними шляхами можна сподіватися на прихід Господа; 3 – небажання людини робити злочин і переконання, що вона не схильна; 4 – знання людини, що вона не знатиметься з тим, хто має розбещене серце; 5 – людина впевнена, що не потерпить того, хто має гордість, гордовитість і обмовляє інших.

Текстовий аналіз дозволяє укрупнити епізоди за характером, виділивши такі групи: урочисту (вірш 1), ліричного роздуму (вірш 2), неприйття людиною неправедних вчинків (вірші 3–5). Такий характерний розподіл розбиває текст на нерівні групи, коли перша – коротка, друга – довша, а третя об'єднує три вірші, що за обсягом більша попередніх разом узятих.

Композитор, мабуть усвідомлюючи таку нерівномірність, розбиває текстовий матеріал музичними засобами по-іншому. Перший каданс, на словах «дому моєго», завершує другий вірш і, у такий спосіб, об'єднує перший і другий у єдину побудову – перший епізод. І об'єднання першого вірша з другим, і подальший розвиток

¹ Літерами «а)» і «б)» виокремлено музичні епізоди.

до кадансу зроблено таким чином, що не викликає інших інтерпретаційних варіантів, аніж той, який запропоновано композитором. Отже, задача виконавця полягає в тому, щоб після першої закличної інтонації – загальнохорової заставки «Милості і суд воспою Тебі» – наступний розспів на слові «Господи» притишити динамічно, аби зв’язати з наступною текстовою частиною, у якій переважатиме позитивний настрій споглядання праведного шляху та надії на прихід Господа (у виконавстві – лірика, відтворена легатними рухами та загальнохоровим спрямуванням до фразових акцентів). Єдність цього епізоду підкреслена й тонально (переважання *B-dur*).

Другий епізод («Не предлагах пред очима моїма») завершується кадансом на словах «возненавидіх» і охоплює текст третього вірша. Характер міняється кардинально: обурена людина активно протестує проти злочинів. Це поліфонічний епізод з різними темами мотивного характеру, які мають яскравий зображенальний характер. Епізод тонально розімкнений і акумулює напруження, очікуване після кадансу. М. Березовський майстерно подав стан обурення грізним сходженням голосів у поліфонічних імітаційних проведеннях. Уперше з’являються «промовисті» інтонації в низхідних стрибках, наче то падаючих з високої теситури. Виконавець може посилити ці, низхідні, мотиви, акцентуючи на складах з ораторською патетикою. Незважаючи на явний каданс, музичний рух потребує продовження, що підкреслено розімкненим тональним планом, де кадансовий акцент припадає на домінанту нової тональності (*G-dur*), замість якої новий епізод починається з *B-dur*.

У третьому епізоді розспівано текст четвертого вірша, у якому пролонговано незгоду людини з неправедними вчинками, а також неприйняття лукавих людей. Здавалося б, що початок вірша «Не прильпе мні серце строптиво» має відтворювати активна, рішуча музика. Проте композитор добрав інших засобів – зображенальних. Наповзаючі секунди створюють зорове враження тих лукавих злодіїв, що приліплюються до людини, висмоктуючи з неї правду і життя. Отже, тут неможлива інша динаміка, ніж *piano* з дуже поступовим *crescendo*. Далі імітаційні хвили готують кульмінацію: «гордим оком і неситим серцем», що звучить як зойк жіночих голосів (приклад 5), після чого, також несподівано, замість відкритого неприйняття неправди, висловлено не спротив, а християнське співчуття за тими, хто творить неправду: «с сим не ядях». За силою

виразності цей скорботний епізод стоїть поряд із кращими драматичними частинами видатних концертів М. Березовського; структурно він завершує формальну першу частину.

Приклад 5.

М. Березовський. Концерт «Милост і суд воспою», І ч.

Отже, перша частина має низку роз'єднаних епізодів, у кожному з яких панує певна характерна стихія, і які мають свою, унікальну, будову з місцевою кульмінацією. Завдання диригента полягає в осмисленні ролі цієї частини в загальній структурі твору. Елементарне слідування за епізодами призведе до втратити логіки структурної динаміки, за якої фактурний рух прямує до єдиної кульмінації. Відтак форма розпадеться на низку окремих, хоча й цікавих, епізодів. Однак ідея величі людини, яка, скоряючись перед заповідями Господніми, активно проголошує неприйняття неправедного життя, буде розпорощена. Для того, аби ідея проявилася переконливо і яскраво, пропонуємо зв'язати епізоди неприйняття людиною неправедних вчинків (рядки 3–5) у єдину структуру, пом'якшивши каданси та початки епізодів і побудувавши кульмінацію на словах «гордим оком і неситим серцем».

Формальна друга частина концерту – найбільш строката щодо введених у неї образних характерів. Тридольний розмір вносить у музику активний танцювальний елемент, який трактовано як енергійність. Три епізоди, що складають частину, і які відповідають 6-му, 7-му і 8-му (першій половині) рядкам тексту, контрастують фактурно, тому легко виокремлюються. Однак із включен-

ням останнього, восьмого, вірша виникає окрема колізія. Останній епізод другої частини написаний на текст восьмого вірша псалму: «Во утрія ізбивах вся грішния землі». За характером, – це грізне обурення неправдивими діями, яке доведене до останньої межі, а за фактурою – 4-голосна імітація з гармонічним підсумком – усього 11 тактів. Вмонтувавши цей епізод у структуру другої частини, композитор мав би підкреслити завершеність драматичного характеру, що відтворено у віршах із третього по восьмий. Проте цього не відбулося. По-перше, за логікою форми, – це частина, яка передує заключній фузі. Своїм грізним характером вона готове рухливу фугу, в якій відтворено схожий, але відмінний характер – впевненість, що Господь викорінить беззаконня на землі. По-друге, текст аналізованої частини – це початок строфі, заключення якої проходить у фузі, отже, ці, дві, частини об'єднані псалмовим рядком і, по-третє, тонально – відновлено основну тональність концерту (*B-dur*). Усе вищеперелічене є свідченням того, що ця частина має сполучатися із заключною фугою і структурно має відтворити типову для М. Березовського двочастинність: прелюдія – фуга. Завдання виконавця полягає в тому, щоб створити в передостанній частині таке напруження, яке б підготувало фінальну фугу і, таким чином, об'єднало їх у єдину контрастну побудову.

Протилежна ситуація виникає в концепті *«Господи, силою Твєю возвеселиться цар»*: у цьому концерті виконавець стикається з безпрецедентною кількістю частин – 12, і його завдання полягає не в упорядкуванні різнохарактерних епізодів всередині частин, а в об'єднанні частин у групи або за характером, або за структурою.

Десять віршів, які довільно дібрани з 20-го псалма (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14), розмежовано на 12 музичних частин. Відповідно, композитор був змушений розділити текст деяких рядків на окремі музичні частини. Так відбувається тричі, коли об'єднуються два сусідні вірші. Однак є і протилежний приклад, коли $\frac{3}{4}$ і $\frac{4}{5}$ вірші¹ розспівані в одній третій частині. Це свідчить про вибірковий характер комбінації тексту, коли композитора цікавить яскравість від-

¹ Перша цифра – порядковий номер псалмового вірша в музичній структурі концерту, друга, після скінної риски, – номер вірша у Псалтирі.

творення відтінку характеру, а не його місце в канонізованому тексті. Наприклад, у частині 3/4 композитора привабив характер тріумфування, який він зробив панівним у 3/4-му і 4/5-му рядках. У такий спосіб створено загальну атмосферу святкового захоплення, відтворену «точковими» поліфонічними проблісками або довгим гармонічним «затактом» у стрімкому *Presto* до фінального феєричного спалаху «Во вік віка!».

Структурно – це найскладніший концерт з усіх відомих. Кожну з 12-ти частин твору виокремлено темпово і часто підкреслено зміною темпу, метра, фактурним викладом, динамікою тощо. Як же композитор структурував увесь багаточастинний обсяг? Залежно від чого виникає концепція твору, його ідея? Проаналізувавши різні структурні площини, ми дійшли висновку, що способів прочитання існує декілька.

Текст обраних віршів псалма передбачає таку структуризацію:

1/2 вірш – заставка, досить нейтрального урочистого змісту;

2/3 – звернення на те, що Господь обдарував царя;

3/4, 4/5, 5/6, 6/7 – опис тих благодіянь, якими Господь обdarував царя;

7/8 – переконаність, що цар покладає на Господа надію і не сумнівається у своєму виборі;

8/9, 9/12 – переконаність, що Господь покарає ворогів, бо ті мають лихі помисли;

10/14 – заклик до Господа піднестися, бо ми вихвалюємо Його могутність [7].

Очевидно, що якщо вірші 1 і 2 мають кожен контрастний характер, то наступні три об'єднані одним змістом – перелік благодіянь, якими Господь нагородив царя (усього 6 частин). 7/8 також контрастує з наступними двома (8/9 і 9/12) тим, що мова ведеться спочатку про надію, а далі – про невідвортність покарання ворогів. І остання частина (10/14) – заклик до Господа піднестися – має хвалебний характер, що цілком пасує урочистому фіналу.

За темпометрикою музичні засоби частин твору структуровано дещо інакше.

Перші три частини – у стилі італійської «синfonії»: *Allegro – Moderato – Presto*. Темпову різницю підкреслено різним інтонаційним матеріалом і фактурою: крайні частини переважно туттійні,

середня – переважно сольна, однак вони поєднані метрично – 4/4 (у наступних частинах сольні епізоди пропадають). Частини об'єднані у групу на зразок італійської увертюри.

Наступні три частини подібні до попередніх: *Allegro* – *Adagio* – *Allegro*. Вони контрастують як метрично, так і фактурним викладом. Заключна частина – фуга. Усі частини туттійні. Їх також можна об'єднати у структуру, подібну до першої.

Наступне *Largo* (7-ма частина) з попередньої класифікації виокремлюється і становить окрему частину, так само, як і 8-ма (*Allegro*).

9, 10 і 11 частини розглядаємо аналогічно до трьох перших, тобто як тричастинний цикл на кшталт італійської увертюри (*Presto* – *Sostenuto* – *Allegro*).

12 частина – фуга.

Грунтуючись на вищеподаній класифікації, середні частини (7-ма і 8-ма) не вписуються у прості тричастинні побудови, створені за контрастним темповим принципом.

Фактурний аналіз пропонує іншу структуризацію: перші 5 частин можна об'єднати в одну групу як ряд різнохарактерних епізодів з темповими і фактурними протискладеннями; середній груповий епізод (6, 7, 8), що представлений контрастними за темпом фугами, – своєрідне «мистецтво фуги», – у другу групу; наступна група (9, 10, 11) – тричастинний міні-концерт на кшталт італійської увертюри; заключна фуга (12) – урочистий фінал.

Кожен із представлених способів об'єднання частин має свої недоліки, які, проте, не дозволяють сповна розкрити образний зміст твору. Натомість виконавський аналіз виявляє неочевидні елементи, які вможливлюють по-іншому побачити структуризацію такого складного, 12-частинного, хорового циклу.

Початковий епізод концерту пропонуємо розглядати не як 3-, а як 4-частинний цикл. У такому разі частина 1/2 має прозвучати як урочиста заставка, інтродукція великого твору, в якому утверджується основний величний характер, коли Господь радіє спасінню царя («зіло, зіло»). Після кадансу наступна частина ззвучить як вклад інтимних, ліричних почуттів людини (царя), котрі соромно вимовити вголос («желаніє сердця»). Контраст із першою частиною в усьому – від заспокійливого темпу (*Moderato*) до сольних

дуєтів чи тріо, що м'якими спадними хвилями, ніби поклонами, схиляються до Його ніг.

Наступне *Presto* виявляє нестримну радість людини: те, чого прагнули понад усе, – звершилося. Це нестримний потік поліфонічних вигуків, що, ніби перебиваючи один одного, несуться у стрімкому вихорі слів подяки. Кратний розмір (4/4) дозволяє перейти в диригуванні «на два», що полегшує передачу стрімкості руху та підкреслює точність імітацій. Після урочистого кадансу на словах «во вік віка», наступний епізод *Allegro* варто сприймати не як швидкий, а радше вповільнений темп, бо йде після *Presto*. Сусідство двох швидких темпів може стати приводом до розгляду їх як частини різних угруповань. Проте, як вже мовилося, *Allegro* в даному випадку має більш спокійний темп, який після *Presto* сприймається дещо вповільнено. Відтак і каданс у частині *Allegro* має бути вагомішим за каданс у частині *Presto*. Окрім того, *Allegro* написано у тридольному метрі, що надає характеру відтінок танцювальності, та, на відміну від *Presto*, передбачає диригування тільки «на три», аби підкреслити вповільнення і щоб «підтягнути» слабкі долі такту, укрупнивши, у такий спосіб, фразування.

Частину концерту, що слідує за *Allegro*, – *Adagio* – з виконавського погляду, потрібно розглядати не як завершене угрупування, а як поєднання з наступною – швидкою фугою *Allegro*. Тобто, усередині багаточастинної побудови концерту раптово виникає двочастинна структура, яка наявна в більшості концертних творів М. Березовського, на кшталт прелюдія – фуга. Надання царю благословення від Бога композитором подане як акт милосердя, що приймається з великим смиренням.

Звідси – глибокі аріозні стрибки та спадні «поклонні» мотиви, які готовуть стрімку фугу – «возвеселиши его радостію». На цьому, так би мовити, можна поставити крапку, а не кому, аналізуючи твір з погляду фактури. Адже маємо велику спокусу розглядати цей фугований епізод разом з наступними двома фугами як серединне фуговане угрупування концерту і, таким чином, як лірико-драматичну кульмінацію концерту, що не віправдано при виконавському аналізі або віправдано частково.

Якщо виконати три фуги як єдиний серединний епізод, тоді та частина, яка йому передує, має завершитися на характері «тихого захвату» від отримання благословення. Таке могло б статися,

якби не підказка композитора пов'язати *Adagio* разом з наступною стрімкою фугою конструктивно: заключний мотив у трьох голосах хору закінчується на першій долі такту, де вступає швидка, радісна фуга, тобто в нотах вимагається *attaca* наступної частини. Отже, саме ця, радісна, фуга ставить крапку, відокремивши наступну за нею також фуговану частину як початок іншого угрупування (приклад 6).

Приклад 6.

М. Березовський. Концерт «Господи, силою Твоєю», VI ч.

Виняткові художні особливості повільної фуги частини 7/8 «яко цар уповает на Господа» ставлять її на рівень кращих зразків світової музичної класики як за глибиною образної характеристики, так і за художнім композиторським рішенням. Ніякі докази не переконують розглядати цей видатний музичний епізод як проміжковий між більш важливими частинами. Навпаки, саме з нього варто розпочинати оповідь про небуденне, що так споріднює його із знаменитим причастним «Блажені яже ізбрал» чи з повільним «Боже мой» з «Не отвержи мене».

Власне неможливість іншого бачення цього епізоду лише як початку найважливішого концертного угрупування, квінтесенції смислу твору та піку форми – лірико-драматичної домінанти, саме це сполучає його зі ще більш знаним епізодом зі спадщини М. Березовського – з першою частиною геніального концерту «Не отвержи мене». У цьому його унікальність. Як і в концерті «Не отвержи мене», означений епізод є першою частиною – повільною мінорною фугою, у ньому також відтворено скрібтоний, молитовний характер, а містка тема передається хвилястими пісенними інтонаціями, де вгадується український ліричний тематизм. Перед виконавцем стоїть важливе завдання відтворити музику епізоду м'яким, багатим обертонами звуком, стежачи за легатним веденням теми в кожному голосі, без зайвого «натискання» і напруження, а напри-

кінці епізоду робити легкі акценти на перших долях тактів, підкресливши тональні відхилення в хиткій поліфонічній фактурі.

Наступна швидка фуга (частина 8/9), так само як і в попередніх епізодах, сполучена з попередньою повільною фугою *attac'*ю і становить двочастинний епізод з контрастними за характером фугами. Важливо звернути увагу на каданс, щоб відокремити цю частину з наступною, також швидкою: *Allegro-Presto*. З останньої розпочинається передкінцеве угрупування, яке можливо розглядати в різних зрізах: і як тричастинну структуру – *Presto – Sostenuto – Allegro*, і як двочастинну – швидко-повільно.

З виконавських позицій пропоную його розглядати саме як двочастинну не тільки тому, що передостання частина (*Allegro*, «вознесися, Господи») піднесеним возгласним характером готує заключну фугу, але й тому, що вона сполучена з фугою тонально (у цій, коротенькій, місткій частині запанував *C-dur* як основна тональність форми і заключної фуги).

Отже, виконавський аналіз концерту надзвичайно коригує форму, адже виокремлює одні елементи і сполучає інші в логічну послідовність епізодів, які відповідно структуровані до композиторського задуму.

Проведений аналіз засвідчив, що віднайдені концерти М. Бerezовського становлять надзвичайно масштабний матеріал для наукового і виконавського аспектів. Багатозначність інтерпретаційних властивостей віднайдених концертів, їх висока художня цінність та професійна складність сприяють зростанню і змужнінню вітчизняної виконавської хорової школи, заснованої на українських класичних традиціях. Залучення цих концертів до українського музичного простору, безумовно, надасть нового імпульсу для збагачення всієї української культури.

1. Березовський М. Арії з опери «Демофонт» [Ноти] / заг. ред. В. Бєлякова, М. Юрченка; вст. ст. М. Юрченка. Київ: Муз. Україна, 1988. 87 с.
2. Березовський М. Соната для скрипки і чembalo [Ноти] / публ., розшифровка та ред. М. Б. Степаненка. Київ: Муз. Україна, 1983. 52 с.
3. Березовский М. Хоровые произведения [Ноты] / сост., ред. и вст. ст. М. Юрченко. Киев: Муз. Україна, 1989. 112 с.
4. Березовський М. Хорові духовні твори [Ноти]. *Антологія української духовної музики* / упоряд. та спецред. М. Юрченка. Київ: Укр. фонд духовної музики ; Благодійний фонд «Паростки», 1998. 109 с.
5. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 655 с.
6. Левашов Е. М., Полехин А. В. М. С. Березовский. *История русской музыки* : в 10 т. Москва: Музыка, 1985. Т. 3. Ч. 2. С. 132–160.
7. Лопухин А. П. Толковая Библия. Толкование на Псалтирь. Псалом 100. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_22/100.
8. Рыцарева М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 243 с.
9. Рыцарева М. Г. Композитор Максим Березовский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 141 с.
10. Рыцарева М. Г. Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 228 с.
11. Шреер-Ткаченко О. Історія української музики. Київ: Муз. Україна, 1980. Ч. 1: Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX ст. 198 с.
12. Шуміліна О. А. Стильова динаміка української духовної музики XVII – XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк: Браво, 2012. 299 с.
13. Юрченко М. С. Березовский Максим Созонович. *Історія української музики* : у 6 т. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Т. 1. Київ [у друці].
14. Юрченко М. С. Итальянские письма о Максиме Березовском. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология*. Москва: Наука, 1988. С. 150–160.
15. Юрченко М. С. Невідомі твори М. Березовського. *Музика*. 1986. № 3. С. 28–29.

Віктор СЛУПСЬКИЙ

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ПЕРЕКЛАДАХ (на прикладі брас-квінту)

Хорові концерти Максима Березовського мають успішну виконавську долю. Написані протягом 1760–1770-х років для Придворної півчої капели Санкт-Петербурга, вони швидко розійшлися у рукописних копіях і поповнили репертуар великої кількості тогочасних церковних хорів. Концерт «Не отвержи мене во время старости» тричі публікувався у XIX столітті і мав велику кількість перевидань та постійно звучав зі сцени протягом XX століття, унаслідок чого став одним з найвідоміших і найпопулярніших творів композитора. Хорові концерти М. Березовського, віднайдені й частково опубліковані останнім часом, зараз включають у репертуар хорових колективів, і вони стають основою цікавих концертних програм.

Поряд із виконанням концертів М. Березовського провідними хоровими колективами, в Україні народжується практика появи і виконання їхніх інструментальних перекладів. Потреба в інструментальному відтворенні музики хорових концертів виникла з кількох причин. По-перше, це індивідуальне бачення і намагання втілити драматургію хорового твору в оркестрових тембрах, по-друге – намагання поповнити репертуар сучасних виконавських колективів музичною класикою, по-третє, – бажання передати зміст хорового твору суто музичними засобами, без заличення тексту. Останнє є особливо важливим під час ознайомлення із музигою духовних концертів М. Березовського європейської публіки. Сприйняття творів, написаних на церковнослов'янські тексти, зазвичай викликає відчуття мовного дискомфорту. З метою його подолання, враховуючи світську специфіку музичного мислення М. Березовського, про яку багато написано протягом останнього часу, для виконання його духовних концертів можна задіяти не хоровий, а інструментальний склад. Це допоможе усунути прив'язку до конкретного тексту і, водночас, надасть можливість для узагальненого відтворення змісту та образно-емоційного стану виконуваних творів.

З можливих варіантів інструментального складу виконавців наявні три наступні:

- 1) струнний оркестр;
- 2) великий симфонічний оркестр;
- 3) духовий оркестр.

Партії струнного оркестру за своїм складом, діапазоном і динамічними можливостями є аналогічними партіям мішаного хору, тому музиканти струнного оркестру можуть грati духовні концерти по нотах хорових партій: перші скрипки – партію сопрано, другі скрипки – партію альта, альти – партію тенора, віолончелі з контрабасом – партію баса. Для великого симфонічного оркестру з його різноманітним інструментарієм та для духового оркестру слід робити спеціальні переклади хорових партитур і в результаті такої роботи може виникнути нова версія твору, у якій можуть бути зовсім по-іншому розставлені драматургічні і змістовні акценти. Такий прецедент існує – це версія концерту «Не отвержи мене во время старости» для великого симфонічного оркестру, яка була зроблена відомим українським композитором Юрієм Іщенком (1996). Виникнення оркестрової інтерпретації цього концерту, за словами Ю. Іщенка, було пов’язане не стільки з потребою виконання хорового твору іншим складом, скільки із вражуючою глибиною образного строю, драматизму музики та філософським трактуванням змістової концепції, що і стало підґрунттям для виникнення ідеї перетворення хорової партитури на масштабне симфонічне полотно, «унікальним випадком роботи над акапельним твором, коли композитор розглядає хор як оркестр для того, щоб оркестр розглядати як хор»¹.

Появі оркестрової версії, безсумнівно, посприяло багатство образного змісту концерту «Не отвержи мене во время старости» і вражуючий драматизм його музики. Завдяки виконавському складу і можливостям великого симфонічного оркестру, зокрема, застосуванню *tutti*, дублювань, мікстів, регістрових контрастів, тембрових зіставлень, ущільнення фактури тощо, в оркестровій версії концерту автору перекладу вдалося посилити трагедійне начало, яскраво

¹ Гарькова І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття : Дис. ... канд. мист. Спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ: НАККНiМ, 2019. С. 150.

представлене у концерті М. Березовського. Драматичну експресію образності хорового концерту підкреслено підголосками, введеними в оркестрові голоси на додаток до основних фактурно-мелодичних ліній, із використанням у них риторичних фігур, плачових інтонацій, загостреної ритміки, затримань тощо. За сукупністю індивідуальних нововведень, що збагатили початкову хорову партитуру концерту «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського суттєвим посиленням конфліктів, загостренням протиріч і поглибленням протистоянь, Ю. Іщенко визначив свою роботу над оркестровою версією цього твору як «подвійне композиторство»¹.

Про переклади концертів М. Березовського для духового оркестру нам поки що нічого невідомо, однак існують переклади духовних концертів Д. Бортнянського², які теж відносяться до української музичної класики і репрезентують її в жанрах хорової музики.

Щоб заграти хорові концерти оркестровим складом, доведеться залучити великий колективи музикантів. До того ж, оркестири мають величезний репертуар, у тому числі класичний, і включення перекладів хорових концертів М. Березовського у програми виступів не є актуальним питанням для їхніх творчих керівників. Для уникнення додаткових складнощів, пов’язаних із кількістю виконавців та репертуаром, замість оркестру можна пропонувати ансамбль виконавців-інструменталістів. Практика показала, що найдоречнішим з усіх можливих варіантів ансамблевих складів може бути *брас-квінтет*, який не має у своєму репертуарі спеціально написаної музичної класики.

Брас-квінтет є сучасним ансамблем мідних духових інструментів. Він має склад дві труби, валторна, тромbon і туба, який вважається класичним, а виконавство у брас-квінтеті є самостійним і художньо повноцінним видом музикування. Незважаючи на те, що ансамблі мідних духових виникли у давні часи, а формування брас-квінтетного складу відбувалося протягом кількох століть, перші оригінальні твори для цього ансамблю були написані у кінці XIX століття педагогом Санкт-Петербурзької консерваторії Віктором Евальдом (1860–1935). Склад інструментів у квінтетах

¹ Там само, с. 151.

² Горбаль В., Горбаль Я. Концерти Дмитра Бортнянського в перекладі на духовий оркестр. Львів–Дрогобич: Посвіт, 2022. 128 с.

В. Евальда був дещо відмінним від сучасного – два корнета, альт-горн, баритон і туба, а власно класичний склад брас-квінту виник і був затверджений у ХХ столітті, коли виявилося, що поєднання двох труб, валторни, тромбона і туби є більш універсальним, ніж будь-яке інше поєднання мідних духових інструментів.

Зважаючи на доволі пізній старт, оригінальний репертуар ансамблю мідних духових складається з музичних композицій пізнього часу (кінець XIX – початок ХХІ століття) і не містить оригінальних композицій доби бароко, класицизму, романтизму. Розширення репертуару відбувається за рахунок транскрипцій творів, початкового написаних для інших інструментів та інших виконавських складів.

Інструменти, що входять у склад брас-квінту, можуть наслідувати звучання хорових голосів, тому що вони мають спільну із ними манеру видобування звуку, засновану на принципах і техніці виконавського дихання. У такому випадку під час виконання брас-квінтом хорових концертів буде виникати враження звучання хору без слів, і це надасть можливість максимально точно передати оригінальну виконавську версію, не вдаючись до відтворення тексту.

У концертах М. Березовського, написаних на церковнослов'янські тексти псалмів і церковних молитов, спостерігаємо нерозривний зв'язок музики і слів, що зазначається практично усіма дослідниками творчості композитора. Так, наприклад, у музиці концерту «Не отвержи мене во время старости», написаному для співу на шостому тижні Великого посту, переважає драматична образність і подано цілий спектр християнських ідей, пов'язаних із мотивами покаяння, благання, прохання, висловлено протест проти несправедливості. В основу концерту покладено вибрані рядки тексту 70-го псалма, у яких усі ці ідеї зайшли безпосереднє і найповніше втілення. Те саме трапляється в інших духовних творах М. Березовського. Під час виконання концертів інструментальним складом, в тому числі складом брас-квінту, втілену в їхніх текстах образність потрібно передавати виключно музичними засобами, і це створює додаткове завдання для виконавців-інструменталістів. Водночас, виконання концертів без тексту сприятиме подоланню відчуття мовного дискомфорту з боку європейської публіки.

Щоб виконати хорову партитуру ансамблем мідних духових, потрібно робити спеціальний переклад. Порівняно із хором, квінтект має одну додаткову партію. Специфіка перекладу полягає в тому, щоб «коснастити» цю партію музичним матеріалом, взявши його з нотного тексту інших хорових партій. Зазвичай доводиться дописувати партію туби, тому що партії усіх інших інструментів брас-квінкету відповідають діапазонам хорових партій: перша труба – партії сопрано, друга труба – партії альта, валторна – партії тенора, тромбон – партії баса.

Партія туби є найнижчим голосом брас-квінкету і це позначається на методах формування її музичного матеріалу під час роботи над перекладом хорової партитури.

Вкажемо на кілька базових принципів:

1) партія туби, утворена під час роботи над перекладом, має звуки, які не вкладаються у діапазон найнижчого співацького голосу (баса) і є нижчими за нього;

2) партія туби, додається до наявних хорових голосів, виконуваних рештою інструментів брас-квінкету, і має втримувати всю звукову конструкцію, створювати фундамент звучанню ансамблю мідних духових;

3) партія туби бере участь в усіх туттійних побудовах, які вимагають потужної динаміки і фактурної щільноті, проте більш економно застосовується в побудовах із більш прозорою фактурою;

4) партія туби може брати участь в ансамблях як сольний інструмент або акомпануючий бас;

5) партія туби виконує гармонічні тони і басові педали в чотириголосих фугах та інших великих імітаційно-поліфонічних побудовах;

6) партія туби може епізодично виконувати хоровий бас замість партії тромбона;

7) матеріал для партії туби береться з наявних хорових голосів (наприклад, подвоєння в октаву хорового баса) або формується на основі стандартних басових зворотів.

Грунтуючись на зазначеных положеннях, ми зробили переклади для брас-квінкету двох хорових концертів М. Березовського:

1) початкової версії концерту «Не отвержи мене время старости»;

2) віднайденого чотириголосого концерту «Милость и суд воспою».

Хорові партитури обох концертів надала докторка мистецтвознавства, професорка, відома українська дослідниця життєтворчості М. Березовського Ольга Анатоліївна Шуміліна.

Перш ніж перейти до визначення специфіки зроблених нами перекладів та особливостей відтворення хорових голосів у тембрах інструментів брас-квінтуetu, вкажемо на те, що принципи формування ансамблю мідних духових інструментів за хоровою партитурою та подібність звучання цих інструментів до звучання людського голосу були відомими вже за часів доби Відродження й описувалися у тогочасних теоретичних трактатах. Так, відомий фланандський теоретик і композитор XV століття Й. Тінкторіс у своєму трактаті «Про винахід і використання музики» (*De inventione et usu musicae*, бл. 1485), описуючи традиційний ансамбль мідних духових, що в той час складався з шалмея (сопрано), двох бомбард (альт і тенор) та кулісної труби або тромбона (бас), зазначав наступне: «І оскільки проста труба імітує людський голос, <...> звідси назва деяких труб – “сопрано”, інші – “тенор”, які вони зазвичай називають “бомбардою”, а інші “контратенорами”. Труба, про яку ми вже говорили вище, називається італійцями “тромбон”, а французами “сакбут” (*sacqueboute*). Коли всі ці інструменти об’єднуються, їх зазвичай називають “alta musique” (“голосна музика”. – *B. C.*)»¹. З наведеної цитати та інших міркувань Й. Тінкторіса випливає, що він чітко усвідомлював зв’язок між хоровим чотириголосим складом та виникненням «повних» і «ламаних» консортів гучних мундштучних інструментів мідної групи, що були утворені на «хоровій» основі та складалися з сімейств однотембривих інструментів різної тесситури та строїв – тромбонів (альт, тенор, бас, контрабас) і корнетів (сопрано, альт, тенор, бас), а також мідних духових інструментів різних сімейств², прямим нащадком яких став сучасний

¹ Tinctoris J. Libri quinque de inventione et usu musicæ, quos Johannes Tinctoris brabantinus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tinctoris, patris eius quamplurimum honorandi, conscientibendo dicavit. P. 47. URL: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts>

² Детальніше див.: Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : Дис. ...

брас-квінтект. Тому звучання хорових партитур М. Березовського в тембрах інструментів брас-квінкету є цілком органічним, незважаючи на дещо упереджене ставлення до цих інструментів як до занадто гучних і потужних.

Особливістю концерту «Не отвержи мене во время старости» є велика кількість ансамблів, у яких застосовано поєднання сольних тембрів голосів хору. У концерті «Милость і суд» ансамблі теж наявні, однак вони більшою мірою протиставлені хоровому *tutti*, і їм не надається функція експонування драматургічно важливого матеріалу, якою, до прикладу, є початкова тема I частини концерту «Не отвержи мене» М. Березовського, де відбувається уособлення емоцій скорботного роздуму, перетворених на драматичний протест у фінальній фузі.

Для виконання сольно-ансамблевих побудов треба підібрати інструменти відповідних тембрів. Початкову сольну тему концерту «Не отвержи мене», яку зосереджено співає бас, а надалі імітаційно підхоплює тенор, доцільно доручити басовій тубі і тромбону, а наступну пару жіночих голосів, які переспівують цей дует, – валторні і першій трубі (пр. 1).

Adagio

The musical score consists of five staves. From top to bottom: 1st Trumpet in B♭, 2nd Trumpet in B♭, Horn in F, Trombone, and Tuba. The key signature is one flat. The Trombone and Tuba staves are highlighted with thicker lines. The Trombone staff begins with a sustained note followed by a melodic line labeled "Soli". The Tuba staff begins with a dynamic "p" followed by a melodic line also labeled "Soli". The other three staves (Trumpets and Horn) have sustained notes throughout the measure.

Приклад 1. М. Березовський. Концерт «Не отвержи мене»
початкова тема, переклад

Усі наступні басові проведення теми в І частині концерту теж може виконати туба як інструмент із широкою палітрою темброво-динамічних можливостей, здатний до відтворення скорботних емоцій. Далі, у ІІ частині концерту «Не отвержи мене», між тубою і тромбоном доречно розподілити туттійний і ансамблевий матеріал, у ІІІ частині – матеріал басового ітенорового соло, а у фіналі – матеріал басової партії і доданого інструментального голосу (пр. 2а-б).

187

Приклад 2а. М. Березовський. Концерт «Не отвержи мене»
фінал, тт. 175–192, хорова партитура

187

Приклад 2б. М. Березовський. Концерт «Не отвержи мене»,
фінал, тт. 179–194, переклад

Особливістю ансамблю мідних духових є те, що і хорову партію, і матеріал, який співає соліст, має грати один інструмент.

Тому в концерті «Не отвержи мене» і голоси початкової теми, яка за хоровою партитурою виконується двома дуетами солістів, і голоси фінальної фуги, які мають звучати в *tutti*, у перенесенні на інструментарій брас-квінтуetu виконуються одноосібно. У такому випадку музикантам з метою відтворення сольно-ансамблевого або туттійного звучання хору потрібно регулювати силу звуку, вдаючись до динаміки і штрихів, і запобігати занадто гучного, оркестрового звуковидобування. Для наслідування звучання хору і манери хорового співу провідним виконавським штрихом має бути *legato*.

Приклад 3а. М. Березовський. Концерт «Милость и суд воспою»
І ч., тт. 1–6, хорова партитура

У концерті «Милості и суд воспою» трапляються ті самі пари хорових дуетів (тенор – бас; сопрано – альт), однак їх вміщено між репліками хорового *tutti* й тому доцільно дати сольний матеріал валторні із тромбоном (тенор – бас) і двома трубами (сопрано – альт), протиставивши ці дуети п’ятиголоссю з ущільненою лінією баса, у якій туба має продублювати хоровий бас в октаву, тоді як партія тромбона може ущільнити лінію одного з середніх голосів (пр. 3а-б).

Allegro $\text{♩} = 100$

Приклад 3б. М. Березовський. Концерт «Милості и суд воспою»
І ч., тт. 1–6, переклад

Перекладаючи початковий триголосий ансамбль повільної II частини концерту «Милості и суд воспою» (у хоровій партитурі – за участі альта-соло, тенора-соло і баса-соло), слід задіяти другу трубу, тромбон і тубу, і провести лінію басового голосу октавою нижче, що надасть звучанню мідних духових додаткової об’ємності (пр. 4а-б).

я - дях, сим не я - дях.
- я - дях
8 я - дях, сим не я - дях.
— я - дях, сим не я - дях.

Solo

73

и на вер - ны - я зем - ли по - са - жда -
по - са - жда -

Solo

Приклад 4а. М. Березовський. Концерт «Милості и суд воспою»
II ч., хорова партитура

p dolce

mp

mf

p dolce

p dolce

p

Приклад 4б. М. Березовський. Концерт «Милості и суд воспою»

Лінеарне розгортання голосів чотириголосої хорової фуги, яка завершує цей тричастинний концертний цикл, слід посилити інструментальним басом в партії туби.

На завершення, як творчий керівник брас-квінту «Мажор – Київ», можу сказати, що в якості музичної класики нам прекрасно підходять хорові концерти українських композиторів другої половини XVIII століття, передусім М. Березовського. По-перше, вони є надбанням національної музичної культури і відображають її традиції. По-друге, вони є українським варіантом європейської музичної класики, що має власні індивідуальні прояви. По-третє, виконання і публікація хорових концертів може посприяти їхньому поширенню і популяризації за межами України, де брас-квінти є вельми популярними, тож ця місія матиме просвітницьку мету.

1. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття : Дис. ... канд. мист. Спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ: НАККоМ, 2019. 192 с.

2. Слупський В. В. Віктор Володимирович Евальд – засновник жанру квінтуту мідних духових інструментів. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2011. Вип. 93. С. 116–124.

3. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : Дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 257 с.

4. Smith Andre M. Victor Vladimirovich Ewald (1860 – 1935), Civil Engineer & Musician. ITG Journal 18, № 3 (February 1994). P. 4–23.

5. Tinctoris J. Libri quinque de inventione et usu musice, quos Johannes Tinctoris brabantinus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tinctoris, patris eius quamplurimum honorandi, conscientibendo dicavit. URL: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts>

СВІТСЬКА МУЗИКА
МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

**ОПЕРА «ДЕМОФОНТ» МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО
НА СУЧASNІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ:
ІДЕЇ ТА РІШЕННЯ¹**

Епоха бароко полишила у спадок величезну кількість оперних творів. Опера як жанр музичного мистецтва виникла на рубежі XVI – XVII століть в італійському місті Флоренція і протягом XVII століття здобула надзвичайного поширення в Італії, а надалі – у країнах Центральної та Західної Європи. Мода на італійську оперу спричинила шалену популярність цього мистецтва, що потребувало розбудови інфраструктури для постановок. По всій Європі у столицях князівств та великих містах будувалися оперні театри, запрошуvalisя італійські композитори, оперні солісти, музикант-інструменталісти, формувалися хорові та балетні трупи, долучалася спеціальна машинерія, застосовувалися декорації, сценічне вбрання і грим. Оперна вистава була видовищною подією, підготовка якої вимагала значних коштів від замовників, якими ставали вінценосні особи або заможні аристократи, а сценічне втілення – надзвичайно високого рівня майстерності виконавців.

Практично всі опери епохи Бароко були написані італійською мовою, незалежно від країни виконання і національної принадлежності композиторів (останні спеціально відвідували Італію, щоб опанувати манеру написання оперної музики). Найбільшого поширення здобула опера-*seria* – жанр італійської опери, що сформувався до кінця XVII століття й був адресований на те, щоб задовольняти потреби у розвагах монархів, придворної аристократії та інших представників найвищих соціальних верств європейських монарших дворів.

Основою лібрето опери-*seria* ставали давні античні сюжети, героями були боги і царі, хоробрі воїни і прекрасні дами, у музиці панував високий стиль, а оперний спів ґрутувався на манері *bel*

¹ Передрук: Shumilina Olha, Varakuta Maryna. Baroque opera on the Contemporary Ukrainian Theatre Stage: Ideas and Solutions. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal* / National University of Kyiv-Mohyla Academy. № 7 (2020). С. 225–232.

canto, що потребувала від солістів спеціальної навченості. Чоловічі партії співали кастрати, чиї високі й сильні голоси звучали над оркестром, а віртуозна, інструментальна техніка співу спричиняла надзвичайне враження на публіку. Аналогічним чином були написані жіночі партії. Оперна вистава складалася з трьох дій, і в кожній дії солісти співали по кілька арій, різних за афектами, темпами і виконавською технікою. Важливе значення мав оркестр, чиї функції полягали у виконанні супроводу до арій та інших вокальних номерів, а також грі окремих інструментальних епізодів, іноді доволі тривалих (наприклад, тричастинної увертюри).

З часом барокова опера поступово втрачала свої провідні позиції. Це було пов'язане з еволюційними процесами, що відбувалися у музичному мистецтві другої половини XVIII століття, зі зміною смаків, стилів, виконавської манери, появою нових пріоритетів у мистецтві. Переломним моментом у ставленні до барокої опери став музичний класицизм кінця XVIII – початку XIX століття, чиє мистецтво запропонувало інші естетичні ідеї, тому оперний жанр тимчасово відійшов на другий план, поступившись місцем інструментальній музиці, і зазнав доволі суттєвого реформування. У XIX столітті оперне мистецтво стає більш демократичним, а сама опера переживає етап розквіту як один з провідних музичних жанрів епохи романтизму. Зв'язок із барковими операми на той час було втрачено, вони вважалися застарілими і давно вийшли з ужитку.

Відродження барокої опери починається у другій половині ХХ століття. Вона повертається у театри, однак не займає провідних позицій у репертуарі, поступаючись місцем іншим оперним виставам, що були написані протягом XIX–XX століть і здобули більшу популярність.

Баркові опери ставляться зараз зрідка, і на те є кілька причин. Першою причиною є обмежена доступність нотного матеріалу. Свого часу ці опери були власністю монарших осіб, які оплачували роботу композиторів й утримували штат виконавців. Тому партитури опер не публікувалися, а копіювалися вручну, і після прем'єрних вистав передавалися на зберігання у приватні архіви та закриті театральні бібліотеки. Зараз вони частково передані у державні архіви. Кожен архів, незалежно від форми власності, має юридичні права на ці музичні рукописи і на цілком законних підставах вимагає оплату за дозвіл на користування рукописом, за його

копіювання, за право на виконання опери та ін. Порушення будь-якої із цих умов веде до штрафних санкцій.

Друга причина полягає у *специфіці виконання* барокових опер, що потребує особливої виконавської манери – вокальних голосів, інструментів, звукоутворення, штрихової культури та ін. Ця манера була втрачена, однак виконувати опери так, як виконуються опери пізнішого часу, небажано, оскільки це є грубим стилістичним порушенням. Така вистава не буде відповідати аутентичному матеріалу, перетвориться на стилізацію під старовину і ніколи не стане повноцінним відтворенням традицій барокового музичного театру.

Останнім часом у музичному мистецтві розвивається напрямок історично інформованого виконавства, спрямований на відродження виконавських традицій і достовірність виконавської манери. Однак далеко не всі театри, що беруться за постановки барокових опер, дотримуються цих настанов.

Третя причина полягає у *сприйнятті та сучасній оцінці* старовинних оперних вистав. Сучасні постановки барокових опер вимагають значних матеріальних затрат і творчих зусиль великого колективу музикантів, а цікавляться ними, в основному, спеціалісти, які вивчають старовинну музичну культуру, сприймають барокову оперу як живий організм і добре розуміються на тому, яку роль вона відіграла у подальшій еволюції оперного мистецтва. Широку публіку ці постановки приваблюють набагато менше; її міркування – так, це цікаво, але дещо застаріло і не зовсім зрозуміло, тому виставу можна відвідати тільки один раз, піти, не дочекавшись кінця, і якнайскоріше забути про неї. З цієї причини театралізовані розвивати традиційний романтичний оперний репертуар, ніж братися за затратні і малоекективні постановки барокових опер, і такі твори ставляться, в основному, на тематичних музичних фестивалях.

Свого часу мода на італійську оперу-*seria* охопила усі європейські монарші двори. Дійшла вона і до країн Східної Європи, зокрема – до Російської імперії, де розвиток придворної опери залежав від смаків монарших осіб, активізувався у другій третині XVIII століття, у період правління Анни Іоанівни (1730 – 1740), і був пов’язаний із діяльністю запрошених італійських музикантів – композиторів, співаків, виконавців-інструменталістів. Водночас

відбувалося виховання нового покоління музикантів, народжених у Російській імперії. Серед них було чимало українців, вивезених у столицю у малолітньому віці і залишених там для продовження музичної кар'єри. Вони навчалися в італійців і могли замінити їх на сцені, в оркестрі чи на посаді капельмейстера. Останнє було найскладнішим: в обов'язки капельмейстера входило написання опер, і для того, щоб досконало опанувати композиторську майстерність, музикантам доводилося їхати на навчання в Італію.

Серед українських композиторів другої половини XVIII століття (Андрій Рачинський, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель і Степан Дегтярьов), відомих нам передусім своєю творчістю в жанрі хорового концерту, капельмейстерське мистецтво опанували два митця – Максим Березовський і Дмитро Бортнянський. Обидва вони протягом тривалого часу перебували в Італії (М. Березовський – 4 роки, Д. Бортнянський – 11 років), обидва навчалися композиції у відомих італійських педагогів (М. Березовський – у Дж. Б. Мартіні, Д. Бортнянський – у Б. Галуппі), обидва близькуче опанували італійську манеру написання світської інструментальної музики. Однак творча доля обох музикантів склалася по-різному, тому у творчому доробку кожного з них наявна різна кількість італійських опер: у М. Березовського – тільки одна («Демофонт»), у Д. Бортнянського – три («Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій»). Обидва композитори написали їх під час перебування в Італії. Опера «Демофонт» М. Березовського була написана на замовлення графа Олексія Орлова і в 1773 році поставлена в італійському місті Ліворно під час щорічного карнавалу. Опера «Креонт» і «Алкід» Д. Бортнянського були поставлені у театрах Венеції у 1776 і 1778 роках, опера «Квінт Фабій» прозвучала у Модені вв сезоні 1778/1779 років.

Надалі ці опери розділили долю багатьох інших італійських барокових опер: прозвучавши кілька разів, вони більше не виконувалися і невдовзі були забуті. Немає відомостей про те, що ці опери виконувалися у Петербурзі, після повернення обох митців з професійної подорожі містами Італії. Музичні рукописи повних оперних партитур або окремих фрагментів (переважно, завершених арій) та примірники друкованих лібрето знаходяться в європейських (переважно італійських) та американських архівах, рецензії на вистави публікувалися тільки в італійській пресі. Не всі опери збереглися у

повному вигляді: від опери «Демофонт» М. Березовського залишилися тільки чотири арії та увертюра, а партитура опери «Креонт» Д. Бортнянського була знайдена зовсім недавно. Незважаючи на складності, у сучасному українському музичному театрі зараз почався процес поступового відродження італійських опер, написаних нашими талановитими співвітчизниками у 70-их роках XVIII століття.

Одразу вкажемо, що оперні театри України не поспішають включати у свій репертуар барокові опери ані українських авторів, ані інших європейських композиторів. Провідними виконавськими майданчиками таких творів стають фестивальні або концертні сцени. Цим опери відрізняються від іншого жанру, наявного у творчій спадщині М.Березовського і Д.Бортнянського – хорових концертів, чия виконавська доля є значно кращою. Виняток складає театр Львівської опери, репертуар якого у 2021 році поповнився постановкою опер Д. Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» як єдиної вистави¹.

Опера «Демофонт» М. Березовського, написана на античний сюжет за лібрето відомого італійського драматурга П'єтро Метастазіо (1733), з цілком зрозумілих причин не ставилася жодного разу. Головною причиною є відсутність повної партитури цієї опери. Збережені арії було знайдено у бібліотеці Флорентійської консерваторії й опубліковано в Києві. Вони доволі часто звучать у концертному виконанні. Рукописну партитуру увертюри, що за тогочасними традиціями має назву симфонії, виявлено в одному з Римських архівів; останнім часом вона доволі активно виконується в Україні як симфонія C-dur М. Березовського. Пошуки повної партитури поки що не дають позитивних результатів, і це гальмує вирішення питання постановки цієї опери.

З італійськими операми Д.Бортнянського таких проблем не виникає, оскільки в архівах збереглися їхні повні рукописні партитури.

¹ Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 207–212.

Тривалий час не вдавалося розшукати оперу «Креонт» (1776), написану для театру Сан Бенедетто у Венеції на сюжет античної трагедії Софокла «Антігона» (автор лібрето – італійський драматург Марко Колтьелліні, який у той час працював у Петербурзі). Однак нещодавно з'ясувалося, що її рукописна партитура знаходиться в Португалії¹. Копію віднайденої партитури замовив відомий петербурзький музикант, керівник ансамблю старовинної музики «Pratum intrgrum» Павел Сербін, і після тривалого періоду підготовки, 1 вересня 2012 року опера «Креонт» прозвучала у Великому залі Катерининського палацу у Петергофі.

Опера «Квінт Фабій» (1778) була написана для «Teatro Ducale» у Модені, де вона вперше прозвучала. В її основі – сюжет з історії Давнього Риму, перероблений в оперне лібрето італійським драматургом Антоніо Дзено. Рукописна партитура знаходиться у Російському національному музеї музики (Москва). У кінці 80-х років ХХ століття її готували до видання у серії «Памятники русского музыкального искусства», однак публікацію було відкладено. Сучасна прем’єра (концертне виконання) відбулася 14 травня 2006 року у Малому залі Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (ансамбль старовинної музики «Мадригал» під орудою К. Науменка).

Найкращу сучасну видавничу і сценічну долю мала опера «Алкід» (1778), свого часу поставлена у Венеції. Вона написана на міфологічний сюжет про Алкіда (Геракла), перетворений на оперне лібрето відомим італійським драматургом П’єтро Метастазіо. Рукописну партитуру опери було виявлено у Бібліотеці Конгресу США й опубліковано у Києві під редакцією М. Берденникова (1985)². Сучасна прем’єра відбулася 17 січня 1984 року в Києві (Національна філармонія України, концертне виконання). Надалі опера «Алкід» час від часу звучала у різних містах Росії та України,

¹ Biblioteca do Palacio National da Ajuda. Colection musica manuscrita, № 385.

² Бортнянський Д. Алкід : Опера в 3-х д. / либретто П. Метастазио; общ. ред. и предисл. М. Берденникова; партит. подгот. к печати В. Матюхин; переложение для ф.-п. Я. Верещагина; рус. пер. либретто В. Болдыревой. Киев: Муз. Украина, 1985. 256 с.

чому сприяла публікація нотного джерела. Доступність партитури відкриває широкі можливості для новітніх постановок цієї опери.

Опера «Демофонт» М. Березовського поки що не може бути поставлена на сучасній сцені, оскільки не знайдено її повної партитури, хоча інтерес до неї, як і до творчості композитора у цілому, останнім часом незмінно зростає. Наступний 2023 рік видається ювілейним – минає 250 років від першої постановки опери «Демофонт» М. Березовського в італійському місті Ліворно. Надзвичайно важливо відзначити цей ювілей цікавими прем'єрами. Однією з них може стати виконання опери «Демофонт». Якщо до того часу не буде виявлено повної рукописної партитури (сподіватися на це марно, оскільки активна фаза пошуків зараз припинилася), треба думати про інший спосіб відновлення цілісної оперної вистави, основою якої буде музика, написана М. Березовським (симфонія та збережені арії з опери «Демофонт»), а також, за необхідності, хорові твори й скрипкова соната.

Але усієї цієї музики замало, до того ж, не вся вона підійде. На наш погляд, компромісним рішенням може стати зауваження музичного матеріалу з інших опер «Демофонт», написаних композиторами XVIII століття за оперним лібрето П. Метастазіо. Цей сюжет здобув надзвичайну популярність, тому композитори звертались до нього неодноразово і до кінця XVIII століття було написано більш ніж 70 опер «Демофонт». Їх авторами є відомі тогоджасні музиканти Антоніо Кальдарі (перша опера, 1733, Віденський театр), Джованні Баттіста Феррандіні (1737, Мюнхен), Гаетано Латілла (1738, Венеція), Кристоф Віллібалльд Глюк (1743, Мілан), Карл Генріх Граун (1746, Берлін), Томазо Траетта (1758, Мантую), Нікколо Піччині (1761, Реджо-нель-Емілія), Паскуале Анфоссі (1773, Рим), Джованні Паїзіелло (1775, Венеція), Луджи Керубіні (1788, Париж) та ін. Деякі композитори робили по кілька редакцій, щоб поставити оперу в різних театрах, наприклад, Нікколо Йомеллі (4 редакції: 1743, Падуя; 1753, Мілан; 1764, Штутгарт; 1770, Неаполь), Йоган Арнольд Хассе (2 редакції: 1748, Дрезден; 1758, Неаполь), Бальтасаре Галуппі (2 редакції: 1749, Мадрид, із видатним співаком-кастратом Фарінеллі у головній партії; 1758, Падуя), Йозеф Мислівечек (2 редакції: 1769, Венеція; 1775, Неаполь), Джузеппе Сарті (3 редакції: 1755, 1771, Копенгаген; 1782, Рим).

Із деякими композиторами, що написали своїх «Демофонтів», М. Березовський тісно контактував. Наприклад, разом із Б. Галуппі, Т. Траеттою і Дж. Паізіелло він перебував і працював у Петербурзі, разом із Й. Мислівечеком здавав іспит на звання академіка Болонської філармонічної академії. Симфонії М. Березовського, Н. Йомеллі та П. Анфоссі знаходяться в одному рукописному збірнику (у двох останніх композиторів вони є увертюрами до опер), що може вказувати на творчий зв'язок між цими композиторами.

Вказані опери збереглися в європейських архівах і останнім часом все частішають їхні постановки. У 1995 році на XII Festival de Cremona im Teatro Ponchielli була показана опера «Демофонт» Н. Йомеллі. У 2009 році на Salzburger Pfingstfestspielen, in der Opera Garnier in Paris und im Teatro Alighieri in Ravenna прозвучала опера «Демофонт» Л. Керубіні. 23 листопада 2014 року у Theater an der Wien відбулося концертне виконання опери «Демофонт» К. В. Глюка. Цю тенденцію варто продовжити постановкою опери «Демофонт» М. Березовського.

Враховуючи відсутність повної партитури опери М. Березовського, можна пропонувати додати до збереженого матеріалу сольні й інструментальні музичні номери з інших «Демофонтів», написаних сучасниками українського митця, в першу чергу тими, з ким М. Березовський у той чи інший спосіб пересікався на своєму творчому шляху (Б. Галуппі, Й. Мислівечек, Н. Йомеллі, П. Анфоссі, Т. Траетта, Дж. Паізіелло). Деякі з них можна одержати, навіть не звертаючись в архіви. Так, повні рукописні партитури усіх чотирьох редакцій опери «Демофонт» Н. Йомеллі і другої редакції опери «Демофонт» Й. Мислівечека (1775) зараз наявні у вільному доступі на сайті віртуальної бібліотеки нотних матеріалів International Music Score Library Project (IMSLP). До речі, за часів бароко існувала тенденція колективного написання музики до оперного лібрето. У такий спосіб можна було суттєво скоротити час, потрібний для створення нової опери, а результат колективного авторства одержав називу opera-pasticcio. Отже, додання музики, написаної іншими авторами, не стане стилістичним порушенням, а відповідатиме одній з тенденцій, що існувала за часів М. Березовського в європейському музичному театрі. Тільки після узгодження музичної частини опери «Демофонт» можна братися за виконавські і постановчі питання.

Специфіку вказаних питань доречно розглянути на прикладі однієї з нещодавніх постановок опери «Алкід» Д. Бортнянського, яка відбулася в рамках проведення Другого міжнародного музичного фестивалю «LvivMozArt» у липні 2018 року. Опера «Алкід» прозвучала не в концертному виконанні, як зазвичай відбувається на фестивальних подіях, а була поставлена у декораціях, із костюмами і сценографією. Щоправда, останнього було не так багато, як у давніх, історичних постановках, про що можна дізнатися за тогочасними гравюрами, на яких зображені декорації та сцени з оперних вистав.

Щодо нашої події, слід вказати, що вистава опери «Алкід» відбулася не на театральній сцені. Декораціями слугувало внутрішнє подвір'я Свірзького замку – мурованої споруди, зведеній у XV столітті з оборонною метою на східних кордонах Галичини. Аскетичний вигляд замку, кам'яне убранство й архітектура внутрішнього подвір'я якнайкраще відповідали уяві про те, яким має бути місце, де відбуваються описані в опері міфологічні події. Створювалося враження, що Алкід насправді перебуває на роздоріжжі й має обрати для себе правильний шлях.

У центрі подвір'я знаходилося коло із невисоким бортиком, а навпроти імпровізованої глядацької зали, зробленої розставленими рядами стільців, впритул до стіни були кам'яні сходи. І коло, що нагадувало циркову арену і символізувало безкінечність буття та неможливість вирватися за межі того, що призначено долею, і сходи, що вели у праведний світ або у пекло (залежно від вибору головного героя), стали важливими елементами природних декорацій. У межах кола, центр якого було засипано піском, а покрайні бортики вкрито тканиною, відбувалося розгортання основних подій. Саме там постійно перебували і головні герої, і хористи, при тому останні не просто статично співали, а весь час доволі складно рухалися, брали активну участь у дії, виконуючи функцію і хору, і балету, і масовки.

Природних декорацій було б замало, і їх доповнили яскравими костюмами і спеціальним освітленням¹. Важливим став хореог-

¹ Фотогалерею вистави див. на сайті фестивалю «LvivMozArt». URL: <https://lvivmozart.com/gallery/prem-yera-postanovki-operi-alkid-dmitra-bortnjanskogo>

рафічний компонент, пластика і сценічні рухи героїв. Але на першому місті – музика, це першокласний вокал і якісне звучання оркестру. Партия Алкіда була написана для співака-кастрата, і в постановці 2018 року її співав контратенор. Обидві жіночі партії співали сопрано.

Оркестр знаходився праворуч від майданчика, на якому розгорталася основна сценічна дія опера, тобто музикант-інструменталісти фактично перебували на сцені разом зі співаками. Склад оркестру був меншим, ніж у сучасній опері, однак цього було абсолютно достатньо.

Опера виконувалася мовою оригіналу, і це органічно вписувалося у концепцію вистави. Про зміст опери було повідомлено у вступному слові, виголошенному до того, як публіку, що приглашалася кавою, почали запрошувати в імпровізовану глядацьку залу. Публіка виявила інтерес до вистави і сприймала оперу із надзвичайною зацікавленістю, відкриваючи для себе нового Д. Бортнянського, що блискуче оволодів італійською манерою написання світської музики і чия опера не поступається творам найвідоміших європейських композиторів XVIII століття. Інтерес до вистави з боку публіки свідчить про перспективність постановок барокових опер в Україні.

Отже, на прикладі італійських опер, написаних видатними українськими композиторами другої половини XVIII століття М. Березовським і Д. Бортнянським, можна окреслити головні ідеї щодо постановок старовинних оперних вистав на сучасній українській сцені.

По-перше, слід вирішити питання повноти й доступності нотного матеріалу. Потрібно відновити партитуру за рахунок інших оперних творів, написаних на те саме лібрето, і зробити оперу-пастіччо («Демофонт» М. Березовського), або отримати права на тимчасове користування рукописним матеріалом (неопубліковані опери Д. Бортнянського).

По-друге, необхідно визначити місце постановки і спосіб виконання. Для концертного виконання підіде будь-яка зала, однак набагато цікавіше зробити повноцінну виставу із сценографією та усіма іншими атрибутиами. Для цього потрібні декорації, і, як показав досвід постановки опери «Алкід» Д. Бортнянського, дуже добре обрати природні декорації у вигляді інтер'єру старовинного

замку. Це переносить нас у давні часи, що є історично достовірним, оскільки дія в усіх виставах відбувається в античну епоху. Недоліком постановок у природних декораціях стає залежність від сезонних умов – виставу можна показати тільки в теплу пору року, переважно влітку. Якщо ставити в театрі, треба робити історичні декорації і брати за основу збережені гравюри та інші тогочасні зображення декорацій до однайменних оперних вистав.

По-третє, важливим питанням має стати виконавський склад. В італійських барокових операх партії головних героїв були написані для кастратів, і зараз для виконання бажано запрошувати контратенорів, особливо у випадку фестивальної постановки опери. Якщо за постановку опера візьметься театр, кастрата доведеться замінити на тенора, оскільки не кожен театр має у своєму складі солістів-контратенорів.

По-четверте, потрібно вирішити питання щодо дотримання музикантами барокового стилю, запобігання виконавського осучаснення музики. Тут не йдеться про спеціальну, особливу манеру виконання старовинної музики, що одержала назву історично інформованого виконавства. Щоб оволодіти цією манерою, музикантам потрібно додатково вчитися, відвідувати майстер-класи у Європі, що зараз є доволі складним завданням, яке потрібно залишити на майбутнє. Головний акцент у сучасних постановках слід зробити на інтонаційній природності виконання, на збалансованості і врівноваженості співу та звучання оркестру. Слід уникати надмірних емоцій, зайвого драматизму і всього того, що переключає нас із зовнішньої дії на внутрішню і переносить у світ сучасного театру.

1. Березовський М. Ариї з опери «Демофон». Партитура, клавір / заг. ред. В. Белякова, М. Юрченка ; вст. ст. М. Юрченка. Київ: Музична Україна, 1988. 88 с.

2. Бортнянський Д. Алкід : Опера в 3-х д. / Либретто П. Метастазіо; Общ. ред. и предисл. М. Берденникова; Партит. подгот. к печати В. Матюхин; Переложение для ф.-п. Я. Верещагина; Рус. пер. либретто В. Болдыревой. Київ: Муз. Україна, 1985. 256 с.

3. Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 207–212.

4. Козирєва Т. На фестиваль LvivMozArt представили прем'єру опери Д. Бортнянського «Алкід». *День*. 2018. 15 липня. URL:

<https://day.kyiv.ua/uk/news/150718-na-festyvali-lvivmozart-predstavyly-premyeru-opery-bortnyanskogo-alkid>

5. Малинина Г. «Антигона» Т. Траэтты в России (1772) – «Креонт» Д. Бортнянского в Италии (1776): две оперы на одно либретто. *Старинная музыка*. 2011. № 3–4. С. 2–15.

6. Рыцарева М. Г. Дмитрий Бортнянский: жизнь и творчество композитора. Изд. второе, перераб. и доп. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 416 с.

7. Рыцарева М. Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. Изд. второе, перераб. и доп. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 253 с.

8. Сусидко И. П. Итальянская старинная опера на сцене: три века назад и сегодня. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Susidko-2014.pdf>

9. Шуміліна О. Симфонія C-dur Максима Березовського у контексті нового біографічного сценарію життєтворчості митця. *Наукові записки ЛНМА імені М.В.Лисенка*. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 13–25.

Любов КИЯНОВСЬКА

МУЗИЧНО-РИТОРИЧНІ ФІГУРИ В АРІЯХ З ОПЕРИ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО «ДЕМОФОНТ» (у світлі еволюції західноєвропейського оперного стилю другої половини XVIII століття)

Обрана тема може видатися на перший погляд не зовсім до цільною і дещо штучною. По-перше, з опери «Демофонт» збереглося лише чотири арії, отже, не можна робити висновків про драматургію цілої вистави. По-друге, важко навіть уявити, як ця опера виглядала. Ймовірно, це була опера-пастіччо, написана спільно декількома композиторами з використанням популярних арій (або окремих інтонаційних зворотів) з попередніх творів, проте не збереглися навіть імена співавторів. По-третє, музично-риторичні фігури, в основному, розглядаються відносно духовних жанрів XVI – першої половини XVIII століття, а у творчості композиторів кінця XVIII століття, тим більше в театральному жанрі, можуть здатися вкрай неактуальними. І все-таки розкриття цієї теми допоможе виявити певні важливі аспекти індивідуального стилю однієї з найбільш загадкових постатей української культури – Максима Березовського, а саме: аспект стилової атрибуції його спадщини, що включає в себе як певні ознаки давнішого барокового типу художнього мислення, так і новішого, класицистичного, як це підкреслює, зокрема, В. Витвицький; органічність творчості Березовського у рамках тогочасної західноєвропейської мистецької еволюції, поєднання в ній як елементів національного походження, так і засвоєних під час навчання у падре Мартіні норм музичної виразовості, більшою чи меншою мірою притаманних представникам різних національних шкіл.

Концентруючись передовсім навколо духовної спадщини Березовського, музикознавці менше уваги приділяють його справді нечисленних здобуткам у світських жанрах. У порівнянні з духовними концертами, причасними та іншими духовними опусами світські твори виявляють й опосередкованішу близькість до джерел української національної культури (в них вже не виявиш тих численних інтонаційних аналогій з українським пісенним фольклором, котрі так виразно проступають у тематизмі концертів, хоча б най-

більш популярного з них «Не отвержи мене во время старости»). Однак світські твори дозволяють нам судити про Березовського дещо в іншому ракурсі, оцінити природність і досконалість опанування ним загальноприйнятих норм західноєвропейської оперної та інструментальної стилістики, власне ті якості, котрі так високо оцінив його учитель падре Мартіні (згадаймо його листи до директора Імператорських театрів I. Слагіна, де він характеризує композиторські здобутки свого учня). Та й на дошку кращих учнів Болонської академії, поруч з іменем Моцарта, його ім'я занесли також насамперед через вправність володіння «ремеслом», вищукану палітру музично-виразових засобів, застосовану в цих творах.

Перш, ніж детальніше зупинитися на виразових засобах арії Березовського, варто коротко окреслити суть еволюційного процесу в італійській оперній школі того часу. Очевидно, давно вже ні в кого не викликає сумнівів, що драматизація оперних вистав, подолання закостенілості «концерту в костюмах» і пошуки нових барв інтонаційної палітри, спізвзвучної духові часу й естетиці класицизму, який саме тоді (70-ті роки XVIII ст.) виявився найактуальнішим стилем епохи, – досягнення не одного тільки реформатора Глюка, і що аналогічна модифікація оперної драматургії відбувалась (відповідно до національних традицій кожної школи) і в інших європейських музичних культурах, зокрема в італійській, котра відігравала таку важливу роль у становленні стилю Березовського і Бортнянського.

Окреслимо детальніше італійську школу не лише тому, що вона слушно вважається центральною і найбільш численною в той час, а й тому, що саме супроти італійської школи, як супроти найбільш консервативної і поверхової щодо художнього вираження, підкореної примхам примадонн, випускалось найбільше критичних стріл. Але вже в 1750 р., наступає істотний злам у засадах італійської, зокрема неаполітанської, оперної естетики, підготовлений теоретиками й лібретистами, серед яких, зокрема, Ф. Агальротті постулює тісний зв’язок лібрето і музики. А. Зено і П. Метастазіо здійснюють реформу оперного лібрето, акцентуючи яскравість характерів і тяжіючи до конфліктних зіткнень у драматичній дії. Власне на лібрето Метастазіо і написав Березовський свою єдину оперу.

Наприклад, один з більш давніх учнів падре Мартіні, Ніколо Йомеллі (1714 – 1774), котрий в час перебування в Болоньї Бере-

зовського вже завершував свій життєвий і творчих шлях, ще в 40–50-х роках у своїх численних операх («Іфігенія в Авліді», «Аттіла Регул», «Еней») прагнув до збагачення опери ораторіальними прийомами через збільшення і диференціацію функцій хору, усамостійнення партії оркестру, а також виразність речитативів, чим підготував реформу Глюка. «Суперник» Березовського в Петербурзі Джузеппе Сарті (1729 – 1802) (Василь Витвицький вважав, що це твердження безпідставне, оскільки в ті роки, коли український митець перебував у Петербурзі, Сарті жив в Італії) тяжів до певної камернізації вокальної партії за рахунок зовнішньої віртуозності, більшої драматичної виразності і рельєфності мелодичної лінії («Джулю Сабіно», «Арміда і Рінальдо»). Учитель Бортнянського, Бальдасаре Галуппі (1706 – 1785) збагатив оперу-серія буфонними прийомами, впроваджуючи також інтонації італійської народної пісенності («Олександр в Індії», «Олімпіада»). В італійській оперній практиці того часу поширилася арія *dal segno*, котра являла собою істотну видозміну арії *da capo* і наближалась (завдяки контрастним тематичним елементам, зіставленню тоніко-домінантової сфери, розвинутим зв'язуючим ходам) до сонатної форми («Фетонте» Н. Йомеллі, «Антігона» Т. Траетти).

На цьому фоні арії Березовського являють собою цікавий зразок стилістики періоду від барокових «арій афектів» до більш конструктивного класицистичного стилю, в якому характерні інтонаційні звороти, хоч почасти і зберігаються, проте набувають принципово відмінного образного сенсу, від конкретно-чуттєвих поступово перевтілюються в раціональні елементи виразової системи, модифікуються як формотворчі елементи завдяки розміщенню у певному контексті і повторенню на певних ділянках форми. Хотілося би нагадати тут, на підтвердження висловленої гіпотези, висновки авторки статей і праць про музично-риторичні фігури О. Захарової: «Незважаючи на зміну стилів і систем музичного мислення, в музиці наступних періодів нерідко можна спостерігати прийоми, що змушують згадати музично-риторичні фігури бароко»¹. Особливу увагу вона приділяє останньому віденському кла-

¹ Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 376.

сику – Бетховену. Справді, в класицистичному стилі зберігаються численні характерні «формули» попередньої доби – вони лише зазнають значного образного і смислового узагальнення.

Чотири відомі сьогодні арії з опери «Демофонт» відносяться до болонського періоду життя і творчості Березовського. Як вказує дослідник творчості композитора М. Юрченко, оперу було поставлено у лютому 1773 року в театрі «Сан Себастьяно» в Лівorno. Названі арії (вони були віднайдені швейцарським дослідником Р. Мозером) досить контрастні за характером, за типом афекту і дають можливість виявити різnobічність обдарування автора. Перша – арія Тіманта «Prudente mi chiedi» – конфліктно-драматична за образністю, акцентує стан непевності, душевного сум'яття, внутрішньої боротьби між коханням і обов'язком. Друга – «Misero pargoletto», теж Тіманта – тяжіє до стилістики арії *lamento* з її виразними півтоновими низхідними зітханнями наприкінці фраз, рельєфними патетичними ходами на зменшенні інтервали і характерною метрикою сіціліані. Третя – арія Демофonta «Per lei fra l'armi» – це типова героїчна арія або скоріше *aria bravura*, з пружним маршовим поступом і пунктирними ритмічними зворотами в кульмінаціях фраз. Нарешті, остання – «Mentre il cor con meste vosi», яка дослідниками класифікується як вставна арія, вирізняється більшою стриманістю, заспокоєністю почуттів.

За формою арії наближаються до канонів арії *dal segno*, з індивідуалізацією в кожному номері драматургічного розвитку відповідного поетичному змісту. Так, наприклад, в арії «Misero pargoletto» у кульмінації з'являється речитативний епізод, який за темпом контрастує до початкового (*Sostenuto – Allegro*); пізніше в темпі *Adagio* проходить видозмінена головна тема, котра почасті виконує функцію розробки, потім знову – речитативний епізод *Allegro*, що врешті підводить до репризи. Своєрідність драматургічного розгортання притаманна й іншим аріям. В усіх них звертає на себе увагу певна «інструменталізація» мелодичного первеня, опора на ходи по звуках основних тризвуків, а також посилення ролі інструментального супроводу, його відносне усамостійнення і яскравість тембральних барв.

Трактування тексту в аріях дуже диференційоване, інтонаційними засобами підкреслюється практично кожний важливий змістовний нюанс, і водночас це не «виключно» драматична мело-

дика зі стислим підпорядкуванням музики словесному тексту. Тут діє їй іманентна музична логіка з її специфічними законами, формотворчими функціями. Отже, хоч у кожній арії можна відзначити численні риторичні фігури, котрі застосовуються тільки у зв'язку з певним словесним поняттям, проте в подальшому процесі розгортання вони вже не узгоджуються з текстовим рядом, а «перетрансформовуються» у формотворчі елементи, повторюючись на певних ділянках структури, незалежно від словесного ряду, котрий у той момент розгортається.

Проаналізуємо з цієї точки зору першу арію «*Prudente mi chiedi*», враховуючи, що змістова концепція решти арій є аналогічною. Вона починається запитальною фразою («Мене ти питает»). Водночас у вокальній партії даетсяся фігура *interrogation*, тобто риторичного запитання, котра характеризується ходом мелодії на секунду вгору наприкінці речення. Ту саму фігуру застосовано щодо слів «вважаеш невинним», проте в репризну повторенні цієї фрази композитор звертається до іншої фігури, яка також підсилює зміст, а саме фігури «*passus durisculus*» – жорсткого ходу на збільшену секунду, що надає даному запитанню осудливого характеру. На слові «*dipende*», тобто «залежний», при різних повторах композитор використовує фігури, які вважаються придатними для посилення експресії, – за першим разом це «*saltus durisculus*», жорсткий стрібок на хроматичний інтервал, тритон, котрий вважався адекватним для вираження гостродраматичних почуттів; за третім – «*pathopolia*», тобто збудження пристрастей, введення «неправильного півтону» замість «правильного півтону», в даному випадку гостродисонантний хід а малу нону замість природно очікуваної октави. Водночас при деяких інших повтореннях цієї ж фрази композитор не використовує жодної відповідної її змісту фігури, натомість зберігаючи логічну цілісність музичної фрази. Зазначені фігури належать до групи *Sinnfiguren i*, мабуть, найчастіше вживаються в музиці ранньокласичного і класичного періодів. Однак і інші групи фігур застосовуються композитором доволі винахідливо. Так, наприклад, він звертається до так званих фігур повторення: коли в тексті повторюється фраза, то і в музиці спостерігаємо точну чи приблизну секвенційну повторність (слова «*lo senti, lo vedi*» – «ти чуєш, ти бачиш»); в репризі ця ж фраза «озвучується» через фігуру *suspiratio* – це групи пауз, часто вісімкових, що розривають

мелодичну лінію, імітуючи зітхання, в результаті чого фраза набуває більш схильованого, благального характеру.

Як бачимо, використання риторичних фігур в аріях Березовського ще частково пов'язане з конкретними поняттями, зазначеними в тексті, і в кожному окремому випадку утворює логічну «семантичну пару». Водночас не варто забувати, що ці ж фігури, по-перше, повторюються в інструментальних епізодах – вступі, програшах та заключенні, де вони позбавлені «поняттєвої надбудови»; по-друге, вони включаються у специфічний мелодичний контекст, котрий сприяє певній «конструктивізації» їх змісту. Наприклад, згадана фігура *interrogatio*, котра ідеально відповідає поняттю першої фрази, вдруге звучить – як секвентна ланка – на терцію вище, а потім у варіантно видозміненому вигляді, вже без заключної виходідні секунди, знову двічі. У результаті отримуємо ідеально квадратну (2+2+2+2+розширення періоду за рахунок заключної каденції) побудову. Аналогічне «конструктивне вирівнювання» можна знайти і по відношенню до інших риторичних фігур. Отож, риторичні фігури через їх багаторазове точне й видозмінене повторення, через підпорядкування їх функції еталонам інструментального розвитку набувають у музиці перехідного – від барокового до класицистичного – стилю іншого тлумачення: як узагальнена змістово-конструктивна одиниця, яка близько не пов'язана з поняттєвим рядом і володіє певним рівнем семантичного узагальнення.

Можна припустити, що утворення характерних для класиичної камерно-інструментальної та оркестрової музики семантичних зворотів, що сприймаються з перспективи часу як стабільна конструкція із закріпленим смисловим значенням, розпочинається саме в цей період і саме поступовим «перетіканням» з оперної в симфонічну музику.

СКРИПКОВА СОНАТА МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО: НОВИЙ ПОГЛЯД НА НОТНИЙ ТЕКСТ

Максим Березовський, один із найвидатніших українських музикантів XVIII ст., відомий насамперед як творець і реформатор національної духовної музики, як фундатор «нового», класичного хорового концерту, який прийшов на зміну партесному концертові барокової доби. Саме духовні твори митця – концерти та літургічні піснеспіви – уславили його ім’я. Водночас М. Березовський був одним із перших «універсальних» музичних геніїв у Східній Європі. Його нечисленні світські твори, що збереглися, – арії з опери «Демофонт», інструментальні композиції – так само позначені силою яскравого обдарування та майстерності.

Нині маємо лише два інструментальні твори, належність яких перу М. Березовського чітко зафіксована в нотних джерелах і не викликає сумнівів у музикознавців. Це Соната для скрипки та клавесина *до мажор* і Симфонія *до мажор*, виявлена в рукописах приватного архіву шляхетської родини Дорія Памфілі (*Doria Pamphilj*) в Римі.

Єдиним джерелом нотного тексту скрипкової Сонати є датований 1772-м роком рукопис італійського походження, який зберігається у фондах Національної бібліотеки Франції в Парижі¹. На титульному аркуші манускрипту зазначено називу композиції («*Sonata per Violino e Cimbalo*») та її автора – його ім’я і прізвище («*Del Sig[no]re Massimo Beresowskoy*»), підданство («*Russo*»), звання («*Accademico Filarmonico*») та офіційний статус («*al Servizio di S. M. L'Imperatrice di tutte Le Russie*»); нижче іншим почерком указано місто й рік («*Pisa 1772*»).

Рукопис Сонати було виявлено у ХХ ст. завдяки пошукам українського музикознавця і композитора Василя Витвицького, який після Другої світової війни емігрував на Захід. У 1974 р. він видав у Сполучених Штатах Америки монографію про М. Березовського, у якій повідомив місце збереження знахідки,

¹ Bibliothèque nationale de France (Paris), Département de la Musique, D 11688.

надав її джерелознавчу характеристику і здійснив спробу музикознавчого аналізу твору¹. За радянських часів в Україні ця книга була недоступною. Порівнявши знайдений манускрипт із автографом М. Березовського – писаною 1771 р. партитурою антифону (екзаменаційною роботою на здобуття звання академіка Болонської філармонічної академії), – дослідник дійшов висновку про те, що рукопис Сонати не є автографічним – його виготовив переписувач.

У 1983 р. піаніст, композитор і музикознавець Михайло Степаненко опублікував Сонату в Києві². У виданні подано факсиміле рукопису і текст твору в розшифровці та редакції дослідника. Невдовзі М. Степаненко сповістив громадськість про Сонату у статті в московському всесоюзному журналі (1984)³. Відтоді твір увійшов до виконавської практики та музикознавчої сфери, до навчальних програм та підручників з історії музики.

Майже одночасно з київською нотною публікацією в Ленінграді вийшла друком монографія Марини Рицаревої про М. Березовського (1983), у якій розглянуто й новознайдену тоді Сонату⁴. Згодом, уже за часів незалежної України, у Львові було перевидано монографію В. Витвицького (1995)⁵, а в Києві – статтю М. Степаненка (1995)⁶. Лариса Івченко використала Сонату як контрольний зразок інструментального тематизму митця, досліджуючи на предмет можливої належності його перу Симфонію *соль мажор «синьйора Березейоло»* (1996)⁷. У ХХІ ст. про Сонату нагадало

¹ Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Ситі: Вид-во М. П. Коць, 1974. С. 66–70.

² Березовський М. С. Соната для скрипки і чembalo / публ., розшифровка та ред. М. Степаненка. Київ: Музична Україна, 1983. 51 с., 1 партія (7 с.).

³ Степаненко М. Б. Скрипичная соната Максима Березовского. *Советская музыка*. 1984. № 1. С. 90–91.

⁴ Рицарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. С. 86–89.

⁵ Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість / [передм. Л. Кияновської]. Львів: Логос, 1995. С. 77–82.

⁶ Степаненко М. Б. Соната для скрипки і чembalo Максима Березовського. *Український музичний архів*. Вип. 1. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 6–8.

⁷ Івченко Л. В. Таємниця симфонії синьйора Березейоло. *Музика*. 1996. № 1. С. 6–9.

друге видання монографії М. Рицаревої в Санкт-Петербурзі (2013)¹. Зрештою Соната описилась у дослідницькому об'єктиві Ольги Шуміліної, яка порушила питання виконавського складу твору, аргументувавши участь віолончелі у групі інструментів *basso continuo* (2018)², і розглянула особливості сонатної форми в ньому (2020)³.

Скрипкова Соната М. Березовського є одним із перших відомих нині циклічних інструментальних творів у музиці Східної Європи. Водночас, як зазначають музикознавці, ця тричастинна композиція є класичною в широкому розумінні.

У манускрипті твір фігурує як «соната для скрипки та чембalo». Ця дефініція дещо неоднозначна. Вона асоціюється насамперед із сонатами, у яких клавішний інструмент є рівноправним ансамблевим партнером скрипки. Конкретніша назва такого різновиду жанру – «соната для скрипки та чембalo *obbligato*» (згодом – «соната для піанофорте з акомпанементом скрипки»). Клавірна партія в таких сонатах фіксується на двох нотоносцях. Натомість у рукопису розглядуваного твору повної партії клавіру не вписано – маємо лише один нотоносець із партією баса, яка за всіма характеристиками відповідає можливостям віолончелі. Отже, ця композиція належить до жанрової категорії «сонати для скрипки та *basso continuo*» (або скорочено – «для скрипки та баса»). У таких сонатах клавішний інструмент виконує супровідну функцію. Фіксований у їх нотах басовий голос зазвичай озвучували віолончель і клавесин в унісон. Решту голосів акомпанементу клавесиніст додавав самостійно, маючи для цього належну теоретичну і практичну підготовку.

¹ Рицарева М. Г. Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора ; изд. 2-е, пересмотр. и доп. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 114–118.

² Шуміліна О. А. Соната для скрипки і чембalo Максима Березовського: питання виконавського складу. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАККМ, 2018. С. 73–75.

³ Шуміліна О. А. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 6–16.

Басова партія Сонати М. Березовського в рукопису не цифрована. Таке явище було звичним для італійської традиції. Очевидно, автор твору не мав потреби в роз'ясненні його гармонічного плану: у XVIII ст. виконавці партії *continuo* на клавірі могли відтворити повноцінний супровід і без спеціальних позначок, маючи перед очима лише партії баса та мелодичного інструмента.

Соната постала в часи раннього класицизму в музиці. Використаний у творі тип супроводу – *basso continuo* – єrudimentом доби Бароко. У ньому закладено варіабельність фактурного оздоблення композиції. Нецифрований бас, крім того, зумовлює варіабельність деталей гармонії.

Публікація Сонати М. Березовського, здійснена 1983 р., стала важливою подією в музичному житті України та всього східноєвропейського простору: було презентовано не просто унікальну історичну пам'ятку, а видатний мистецький твір. Перед М. Степаненком як редактором першого видання Сонати постало відповідальне завдання – розшифрувати клавірний супровід відповідно до стилю композиції. Дослідник успішно виконав це завдання згідно з тогочасними запитами вітчизняної музичної спільноти.

Від часу першої публікації твору наші уявлення про музичне мистецтво XVIII ст. помітно збагатилися: упродовж минулих десятиліть музикознавство досягло значного поступу в дослідженнях спадщини Бароко та класицизму. Було введено до обігу чимало невідомих раніше нотних та літературних джерел. Завдяки новітнім інформаційним технологіям до нашого «звукового простору» увійшли цілі пласти старовинної музики, яка стала об'єктом особливої уваги та поглиблених вивчення. Стали доступними і трактати з теорії та практики *basso continuo* («генерал-баса») – праці Франческо Гаспаріні (Венеція, 1708)¹, Мішеля де Сен-Ламбера (Париж, 1707)², Йоганна Давіда Хайніхена (Гамбург, 1711)³ та ін. Усе це

¹ Gasparini F. The Practical Harmonist at the Harpsichord [L'Armonico Pratico al Cimbalo]; transl. by F. S. Stillings. New Haven: Yale School of Music, 1963. 102 p.

² Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments. Paris: Christophe Ballard, 1707. 64 p.

³ Heinichen J. D. Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses. Hamburg: Benjamin Schiller, 1711. 288 S.

актуалізувало оновлення підходів до опрацювання давніх нотних джерел. Крім того, було віднайдено Симфонію М. Березовського (твір уперше записано на компакт-диск 2004 р.¹, партитуру видано 2021 р.²). Отже, назріла потреба в новому прочитанні тексту його скрипкової Сонати.

Музиканти, які поглиблено вивчають старовинну музику і мають навички в реалізації *continuo*, – передусім клавесиністи – можуть відтворити супровід Сонати й без зафікованої в нотах розшифровки – самостійно за рукописом. Досвід такого прочитання твору закарбований в аудіозапису³. Однак побутування цієї композиції не обмежується сферою «автентичного» виконавства. Більше того, партнерами скрипалів у виконанні Сонати частіше виступають не клавесиністи, а піаністи – і в навчальній практиці, і на концертних майданчиках. Отже, нотна фіксація та публікація версій твору з альтернативним прочитанням акомпанементу є на часі. Одну з таких версій, яка належить Анні Станько, було видано 2020 р. у Львові⁴.

Автор цих рядків пропонує свій варіант розшифровки скрипкової Сонати М. Березовського⁵. У роботі над текстом твору було

¹ Berezovsky M. Secular Music. Pratum Integrum Orchestra; artistic director: Pavel Serbin; conductor: Teodor Currentzis. Recorded in 2004. Label: Caro Mitis – CM 0022003.

² Березовський М. С. [і Берешйолло (Beresciollo)]. Три симфонії / ред. К. Карабіця ; [вст. ст. Лар. Івченко]. Київ: Музична Україна, 2021. С. 29–51.

³ Berezovsky M. Secular Music. Pratum Integrum Orchestra; artistic director: Pavel Serbin; conductor: Teodor Currentzis. Recorded in 2004. Label: Caro Mitis – CM 0022003.

⁴ Березовський М. С. Соната для скрипки і чembalo / розшифровка цифрованого басу та ред. Анни Станько ; Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. 19 с., 1 партія (7 с.). Автор статті висловлює вдячність Ользі Шумілній за повідомлення про це видання, з яким, на жаль, не було змоги ознайомитися, та Олексію Макаренку за надання бібліографічних відомостей про нього.

⁵ Цю версію твору було презентовано на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Максиму Березовському присвячується... (до 275-річчя від дня народження)» (Львів, 2020). Аудіозапис наявний у мережі Інтернет (You-tube).

використано багаторічний слуховий, виконавський та аналітичний досвід у вивчені европейської музики відповідного історико-стильового періоду. Крім того, до уваги бралися правила, викладені у трактатах із питань *basso continuo*.

Першим, підготовчим етапом праці було вивірення текстів скрипкової та басової партій Сонати. У рукопису є чимало неточностей. Їх можна розподілити на дві категорії. До першої зараховуємо явні помилки – хибні ноти (описки копіїста), пропущені знаки альтерациї. В. Витвицький звернув увагу на ці хиби, а М. Степаненко виправив їх, готовуючи твір до публікації. До другої категорії належать такі місця, які самі по собі не викликають запитань, однак при порівнянні з аналогічними місцями можуть бути визначені як помилкові. М. Степаненко виправив лише деякі, найбільш очевидні з таких неточностей (скоригував окремі ритмічні формули, залігував кілька пар нот)¹.

Показовий приклад текстової неточності другого типу маємо на початку другого розділу другої частини Сонати, *Grave*. У такті 19 перші дві ноти в партії скрипки – *c''* і *b'*. Якщо розглядати поточну музичну фразу окремо, то в такому вигляді вона звучить цілком природно (приклад 1a). Якщо ж зіставити її з попередньою фразою (одним тактом раніше), то, згідно з логікою секвенції, дві зазначені ноти маємо підняти на один щабель – *d''* і *c''* відповідно (приклад 1b). Із тих же міркувань на третій долі такту 19 у партії скрипки слід відтворити форшлаг.



a)

¹ Усі коректури нотного тексту М. Степаненко обумовив у коментарях до видання Сонати.



Приклад 1.

М. Березовський. Скрипкова соната, II частина, такти 17–19:
а) рукопис, версія М. Степаненка¹; б) пропонована версія

Подібного роду неточність виявляємо в останній варіації третьої частини твору, *Minuetto con 6 variazioni*. У такті 105 перші чотири ноти в партії скрипки – *d''*, *c''*, *h'*, *c''* – мають цілком коректний вигляд (приклад 2а). Проте якщо враховувати інтонаційний контекст варіації, то на початку цього такту має бути послідовність нот *d''*, *c''*, *h'*, *a''* – за аналогією з початками тактів 101 і 107 (пр. 2б).

Приклад 2.

М. Березовський. Скрипкова соната, III частина, такти 105–108:
а) рукопис, версія М. Степаненка; б) пропонована версія

«Неочевидні» неточності знаходимо й у побічній темі першої частини Сонати, *Allegro*. В експозиції, на початку тактів 22 та 24 в партії скрипки наявна нота *fis'* (увідний тон тональності домінанти) – природна і доречна (див. приклад 12а)². На початку ж відпо-

¹ У рукопису в партії скрипки сполучної ліги між нотами *a''* на другій та третьій восьмих такту 18 немає. М. Степаненко відновив її з огляду на те, що в такті 19 ноти *g''* на відповідних долях заліговані.

² У рукопису в такті 22 наявна нота *fis'*, що є явною помилкою. Зрозуміло, що малась на увазі нота *fis'*, як у такті 24. В. Витвицький зауважив цю

відних тактів репризи в партії скрипки маємо не просто ноту *h'* (увідний тон основної тональності), а «подвійну» ноту – терцію *g'-h'*. Отже, і в експозиції має бути «подвійна» нота – терція *d'-fis'* (див. приклад 12b). Крім того, згадані ноти в експозиції та репризі різняться тривалістю. У зазначених тактах експозиції маємо половинну ноту, а в аналогічних тактах репризи – ноту-чвертку та четвертну паузу. Половинна тривалість видається логічнішою.

На початку репризи першої частини твору виявляємо текстову неоднозначність, яка може бути пов’язана зі скороченою формою запису в незнайденому первинному джерелі. У репризі головну тему відтворено лише в межах першого елемента, записаного до того ж коротше, ніж в експозиції, – без другого двотакту, який є повторенням першого (приклад 3a). Таке скорочення здається надмірним: музична думка постає ніби недомовленою. Згідно з традиціями нотного письма у XVIII ст., повторювані короткі фрагменти тексту не завжди виписували двічі, навіть у чистових манускриптах, – іноді їх просто відмічали горизонтальною дужкою з позначкою «двічі» над нотним рядком¹. Отже, цілком імовірно, що автор записав у репризі лише один із двох ідентичних двотактів, маючи на увазі його дворазове озвучення – як в експозиції (приклад 3b), – а копіст не помітив позначки повторення.

хибу (див.: Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість / [передм. Л. Кияновської]. Львів: Логос, 1995. С. 77); а М. Степаненко віправив її.

¹ Показовий приклад такого скорочення запису маємо в авторському рукопису фортепіанної сонати ля мінор KV 310 В. А. Моцарта. У її першій частині, *Allegro maestoso*, такти 76–77 не вписані, а над тактами 74–75 наявна дужка зі словом «*bis*». Факсиміле автографа цього твору опубліковано: Mozart W. A. Klaviersonate a-Moll KV 300 d (310) / Nach Autograph und Erstdruck herausgeg. von K. H. Füssl und H. Scholz. Wien: Wiener Urtext Edition, 1973. II S. + 18 S., Facsimile (11 S.).

Приклад 3.

М. Березовський. Скрипкова соната, І частина, такти 53–55 (53–57):
а) рукопис, версія М. Степаненка; б) пропонована версія

Неабиякє значення у відтворенні тексту скрипкової партії Сонати має розстановка ліг. У рукопису вони проставлені не в усіх місцях, у яких мали би бути. Ідеється насамперед про ліги не штрихові, а сполучні. М. Степаненко додавав такі ліги лише за умови, якщо вони зафіксовані в аналогічних місцях, та й то не завжди. У другій частині твору, у такті 21 згідно з рукописом ноти *e''* на другій та третій восьмих не заліговані, а перша з них об'єднана штриховою лігою з попередніми двома нотами (див. приклад 8а). Однак побудова в тактах 20–21 ритмічно споріднена з побудовами в тактах 17–18 і 18–19, відрізок побудови з другої восьмої до п'ятої в такті 21 споріднений з аналогічними відрізками в тактах 18 і 19 ще й інтонаційно, а відповідні пари нот у тих побудовах – *a''* в такті 18 і *g''* в такті 19 – заліговані (див. приклад 1). Отже, слід залігувати й ноти *e''* в такті 21 (див. приклад 8б), а згадану штрихову лігу на початку цього такту вважати не зовсім коректною. Імовірно, перевісуючи Сонату, копіїст випадково змістив сполучну лігу між нотами *e''* в такті 21 лівіше, і вона таким чином перетворилася на штрихову.

Трапляються й випадки, коли сполучної ліги немає ні в розглядуваному, ні в аналогічному місці, але логіка диктує її. У другій частині Сонати, у такті 14 ноти *f''* на шостій та сьомій восьмих раздеш за все мають бути заліговані (приклад 4), як і ноти *b''* на відпо-

відніх долях у такті 27. Це випливає насамперед із «вокального», аріозного характеру мелодики *Grave*. Аргументами на користь лігування зазначених нот є й заліговані ноти *c''* на другій та третій восьміх у такті 14 і *f''* на відповідних долях у такті 27 (відрізки мелодії у перших та других половинах названих тактів мають подібну ритмічну будову), а також заліговані ноти *a''* на шостій та сьомій восьміх у такті 15 (цей такт є варіантним повторенням такту 14).



Приклад 4.

М. Березовський. Скрипкова соната, II частина, такт 14
(пропоновану лігу позначенено пунктиром)

Другим, основним етапом праці над текстом скрипкової Сонати М. Березовського було відтворення багатоголосного клавірного акомпанементу. Його побудова має гармонічну та фактурну складові.

Як уже зазначалося, у рукопису бас не цифрований – це актуалізувало гармонічну складову розшифровки супроводу. Загалом ранньокласична музика порівняно з барокою характеризується більшою ясністю та яскравіше вираженою функціональністю гармонії. Це полегшує відтворення гармонічного плану Сонати. Водночас відсутність позначок співзвучу дає можливості вибору варіантів у деталях гармонізації. Ідеється про вибір акордових різновидів функції (тризвук або септакорд, секстакорд або квінтсекстакорд), про можливе застосування затримань тощо. Вибір того чи іншого варіанту зумовлювався прагненням збалансованості гармонії та розміреності гармонічного руху.

Уявлення про гармонічну мову світських творів М. Березовського дають його Симфонія та арії з опери «Демофон». Партитури цих композицій свідчать про те, що їх автор вільно оперував гармонічними засобами європейської музики свого часу, застосо-

вуючи їх згідно із зasadами відповідних жанрів. Митець добре володів технікою модуляції, використовував септакорди різних щаблів ладу, альтеровані акорди тощо. Отже, названі твори можуть слугувати стилюзовими орієнтирами в гармонізації Сонати. Симфонія подібна до Сонати і за композиційною будовою (кількість і темпове співвідношення частин циклу, форми перших та других частин), і за колом настроїв (святково-піднесені крайні частини в *до мажорі*, лірична середня частина у *фа мажорі*). Водночас маємо й суттєві відмінності між цими творами: Соната відзначається більш індивідуалізованим тематизмом та багатшою образною сферою. Останнє стосується насамперед повільних частин – *Grave* із Сонати є глибшим за змістом, ніж *Andante* із Симфонії.

Саме у другій частині Сонати зростає роль гармонії: вона має бути не лише формотворчим чинником, а й важливим виражальним засобом. Як зазначила М. Рицарева, у кантилені *Grave* чути лірико-драматичну експресію зрілого класицизму¹. Надзвичайно виразна мелодика потребує адекватної гармонізації, яка має виявляти «мочартівський» психологізм музики. У цьому контексті згадуються хорові твори М. Березовського з притаманною їм інтенсивністю тонального розвитку та гармонічним багатством². Природно, виражальні властивості гармонії найяскравіше виявляються в повільних піснеспівах та повільних частинах духовних концертів майстра.

У деяких місцях другої частини Сонати можливі варіанти гармонізації, досить істотно відмінні від варіантів, зафікованих у виданні 1983 р.

У такті 10 замість прямого переведення тризуку *f-a-c'* в секстакорд *f-a-d'* на третій четверті (приклад 5а) можна вжити акордову послідовність із прохідним хроматизмом на другій четверті – нотою *cis'* між нотами *c'* та *d'* (приклад 5б). Утворюваний збільшений три-

¹ Рицарева М. Г. Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора ; изд. 2-е, пересмотр. и доп. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 115.

² На майстерну гармонізацію духовних концертів М. Березовського звертали увагу його сучасники, зокрема Якоб фон Штелін. Див.: Штелін Я. фон [Stählin J. von]. Музыка и балет в России XVIII века / пер. с нем. и вст. ст. Б. И. Загурского ; под ред. и с предисл. проф. Б. В. Асаф'єва. Ленинград: Тритон, 1935. С. 59–60.

звук *f-a-cis' (f-cis'-a')* інтенсифікує гармонічний рух і сприяє органічності модуляції з *фа мажору* в *до мажор*.

Приклад 5.

М. Березовський. Скрипкова соната, ІІ частина, такти 10–11:
а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

У такті 16 замість допоміжного звороту з домінантовим септакордом на тонічному органному пункті (приклад 6a) можна застосувати повторення тризвуку тоніки з переміщенням (приклад 6b)¹. Непорушна тонічна функція *до мажору* в останньому такті першого розділу *Grave* дає ясніше відчуття межі форми. Така «зупинка» гармонічного руху видається доречною ще й тому, що другий розділ починається не в тональності завершення першого розділу, а в одноіменному мінорі.

¹ Мелодичні надбудови *continuo* не беремо до уваги.

b)

Приклад 6.

М. Березовський. Скрипкова соната, II частина, такти 15-16:
а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

У такті 17 на третій чверті замість малого септакорду зі зменшеною квінтою *a-c'-es'-g'* (приклад 7а) можна вжити зменшений квінтсекстакорд *a-c'-es'-fis'* (приклад 7б). Його загострене звучання динамізує тональний процес (у поточному фрагменті – рух від *до мінору* до *соль мінору*) і додає експресії, підкреслюючи схвильованість переривчастої мелодії.

a)

b)

Приклад 7.

М. Березовський. Скрипкова соната, II частина, такти 17–18:
а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

У такті 21 на першій чверті замість неповного терцквартакорду домінанти локального ре мінору (приклад 8а) можна застосовувати тризвук і септакорд другого щабля цієї тональності (приклад 8б) – так само заради посилення виразності, а також урізноманітнення гармонії в поточному епізоді.

a)

b)

Приклад 8.

М. Березовський. Скрипкова соната, II частина, такти 20–21:
а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

На межі тактів 28–29 можлива інша гармонізація басового ходу *des, c, H, / c*, а саме його перших трьох звуків: замість секстакорду мінорної субдомінанти, тонічного квартсекстакорду та квінтсекстакорду другого щабля з підвищеними примою і терцією (приклад 9а) – квінтсекстакорд четвертого щабля з підвищеною примою, зниженими терцією і септимою, квартсекстакорд мінорної тоніки та септакорд четвертого щабля з підвищеною примою і зниженою септимою (приклад 9б). Такий варіант узгоджується з

гармонічним лексиконом відомих світських творів М. Березовського. Півтонове оспіування п'ятого щабля в басу трапляється в повільних крайніх розділах арії «*Misero pargoletto*» з «Демофонта» (такти 33–34, 35–36, 91–92, 93–94)¹, і щоразу воно пов’язане з відхиленням із мажорної тональності в одноіменний мінор.

Приклад 9.

М. Березовський. Скрипкова соната, ІІ частина, такти 28–29:
а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

У першій частині Сонати найбільш суттєве з альтернативних гармонічних рішень стосується двох місць наприкінці експозиції та репризи відповідно. Ідеється про інше рішення басового ходу *d, e, fts, / g* у тактах 33–34 та *g, a, h, / c'* в аналогічних тактах репри-

¹ Березовський М. С. Арії з опери «Демофонт» ; партитура, клавір ; вірші П. Метастазіо / заг. ред. В. Белякова, М. Юрченка. Київ: Музична Україна, 1988. С. 29–42.

зи, а саме про перші два співзвуччя в послідовності: замість септакорду домінанти та тризвуку шостого щабля (приклад 10a) – тризвук домінанти та септакорд шостого щабля (приклад 10b). Такий варіант більше відповідає манері композитора. Подібні приклади гармонізації висхідного верхнього тетрахорду в басу, так само в темпі *Allegro*, виявляємо в арії «*Per lei fra l'armi*» з «Демофонта» (такти 31–32, 90–91)¹.

Приклад 10.

М. Березовський. Скрипкова соната, І частина, такти 33–34:
а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

Нагода для альтернативної гармонізації трапляється й у третьій частині Сонати – і в темі, і у варіаціях. У рукопису партію баса записано лише в темі. Після закінчення теми під басовим нотоносцем наявна позначка «*D[ai] c[apo] 6 volte*». Отже, в усіх шести варіаціях бас повторюється без змін. Відповідно незмінною протягом усього фіналу залишається і гармонічна основа теми, як зауважив В. Витвицький². М. Степаненко гармонізував тему та всі варіації ідентично. Можливе й інше рішення. Іноді у варіаціях маємо змогу змінювати деталі гармонічного плану теми. Ідеться зокрема про перше речення четвертої варіації. У такті 69 замість тонічного тризвуку та секстакорду домінанти на другій та третій чвертях відповідно (приклад 11a) можна вжити секундакорд подвійної домінанти та домінантовий квінтсекстакорд (приклад 11b). Підказка цих спів-

¹ Там само, с. 45–64.

² Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість / [передм. Л. Кияновської]. Львів: Логос, 1995. С. 81.

звуч дається в партії скрипки (ноти *fis''* та *f'*). Така гармонізація підкреслює винахідливо-гумористичний характер варіації.

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing measures 69-70 of M. Beresovsky's Violin Sonata, Part III. Staff 'a)' shows the original version by Stepanenko, while staff 'b)' shows his proposed revision. Both staves include a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 69 begins with a melodic line in the violin part consisting of eighth-note pairs (e.g., fis-fis, fis-fis) followed by sixteenth-note pairs. The piano part consists of eighth-note chords. Measure 70 continues with similar patterns. The piano part in staff 'b)' includes a dynamic marking 'ff' (fortissimo).

Приклад 11.

М. Березовський. Скрипкова соната, III частина, такти 69–70:

а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

Реалізація фактурної складової супроводу Сонати має узгоджуватися з жанровою природою її частин, а також зі специфікою клавішного інструмента. Останнє стосується насамперед ритмічного компонента фактури.

М. Степаненко зазначив, що його розшифровка *basso continuo* в Сонаті розрахована передусім на фортепіанний супровід¹. Свідченням цього є фактурний виклад акомпанементу у другій частині твору, зафікований у виданні 1983 р. Упродовж майже всього *Grave* маємо акордову пульсацію вісімками (див. приклади 5а, 7а, 8а). При виконанні на фортепіано дискретність такого супроводу приховується (за допомогою педалізації та нюансування), тоді як при озвученні на клавесині вона оголюється, вступаючи в суперечність із кантиленним характером скрипкової партії. Арпеджування акордів на клавесині дещо пом'якшує їх ударність, але не розв'язує суперечності принципово. Автор цих рядків намагався розшифрувати супровідну партію Сонати так, щоб вона була однаково придатною для відтворення на різних клавішних інструментах. Цим було продиктоване інше фактурне рішення другої частини циклу. За основу було взято акордову пульсацію чвертками з періодичним лігуванням повторюваних звуків (див. приклади 5б, 7б, 8б).

¹ Степаненко М. Б. Соната для скрипки і чembalo Максима Березовського. Український музичний архів. Вип. 1. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 8.

Суттєво інакше можна реалізувати фактуру *continuo* й у третьій частині Сонати. Як уже зазначалося, протягом усього фіналу гармонічний каркас теми залишається незмінним (або майже незмінним). Чи означає це, що незмінною має бути й фактура супроводу? М. Степаненко відповів на це питання ствердно – у його розшифровці акордовий акомпанемент теми повторюється в усіх варіаціях. Можлива й інша відповідь. Зміни клавірної фактури дають змогу підкреслити індивідуальні риси кожної варіації, що має сприяти більшій цілісності форми фіналу.

В основу композиції третьої частини Сонати покладено традиційний принцип побудови класичних варіацій – поступове ритмічне дроблення теми. Якщо розглядати наявні в рукопису партії скрипки та баса, то цей принцип утілено не зовсім послідовно. М. Рицарева вбачає в цьому своєрідний прояв гумору митця¹. Відхилення від звичної послідовності дроблення може бути зумовлене й тим, що із двох виписаних партій варіюється лише одна – скрипкова (якби варіювались обидві партії, то можна було би згрупувати варіації парами й досягти рівномірної періодичності дроблення). Незмінність ритмічного рисунка баса можна частково «компенсувати» дробленням ритму у верхньому шарі клавірної фактури. Це дає змогу послідовніше втілити означений принцип розгортання варіацій. Пропонована схема має такий вигляд:

- | | |
|-------------|--|
| Тема: | у партії скрипки – рух чвертками та вісімками; |
| | у партії супроводу – рух чвертками; |
| Варіація 1: | у партії скрипки – рух вісімками; |
| | у партії супроводу – рух чвертками та вісімками; |
| Варіація 2: | у партії скрипки – рух вісімками-тріолями; |
| | у партії супроводу – рух чвертками та вісімками-тріолями |
| Варіація 3: | у партії скрипки – рух вісімками та чвертками (синкопи), |
| | у партії супроводу – рух шістнадцятками; |
| Варіація 4: | у партії скрипки – рух вісімками; |
| | у партії супроводу – рух чвертками; |
| Варіація 5: | у партії скрипки – рух чвертками та вісімками, |
| | у партії супроводу – рух вісімками-тріолями; |

¹ Рицарева М. Г. Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора ; изд. 2-е, пересмотр. и доп. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 117–118.

Варіація 6: у партії скрипки – рух шістьнадцятками;
у партії супроводу – рух чвертками.

За такої схеми ритмічне дроблення теми відбувається у два етапи. Після третьої варіації маємо своєрідну розрядку. Вона видається доречною саме в четвертій варіації, яка вирізняється гумористичним колоритом. У наступних варіаціях відновлюється поступове «прискорення» ритму. Повторення теми після шостої варіації є необов’язковим.

Співвідношення партій скрипки та баса в Сонаті свідчить про переважання в ній гомофонно-гармонічної фактури, що є типовим для європейської камерно-інструментальної музики другої половини XVIII ст. Однак панування такої фактури у творах цього жанрового пласта не було безроздільним: подеколи в них застосовувались поліфонічні прийоми – вони органічно доповнювали гомофонну основу музичної тканини.

У розшифровці Сонати, опублікованій 1983 р., цілковито домінує акордово-гармонічний супровід. Це домінування є абсолютноним у третій частині циклу і майже абсолютноним у другій (виняток становить мелодична репліка в такті 16 – див. приклад ба); у першій частині акордові вертикали зрідка доповнено терцієвими вторами, підголосками та гамоподібними пасажами. Водночас рисунок скрипкової партії твору дає змогу іноді утворювати імітації в акомпанементі. Ідеється про першу та другу частини композиції. Помірне застосування цього прийому видається цілком можливим, тим більше, що М. Березовський чудово володів засобами імітаційної поліфонії (свідченням цього є його духовно-музична спадщина).

Наочною ілюстрацією двох різних підходів є оформлення побічної теми першої частини Сонати. М. Степаненко використав акордово-гармонічний акомпанемент, доповнивши його елементами ритмічної імітації (приклад 12а). Автор цих рядків додає до гармонічної основи супроводу імітаційний голос, який вступає в діалог із голосом скрипки (приклад 12б). Така діалогічність теми має сприяти її чіткішому окресленню на загальному гомофонному тлі.

Приклад 12.

М. Березовський. Скрипкова соната, I частина, такти 20–24:
а) версія М. Степаненка; б) пропонована версія

Можливим видається й ширше застосування комплементарної ритміки – згідно із засадами реалізації *continuo*, викладеними в давніх трактатах. Це стосується насамперед третьої та другої частин циклу. У другій частині комплементарний ритм утворюється в імітаційних побудовах (див. приклад 5b).

Якщо твір виконується за участю віолончелі, то наявні в його першій та другій частинах повторювані ноти-вісімки в партії баса (репетиційні баси) на клавішному інструменті можна лігувати, об’єднуючи в ноти крупнішої тривалості. Це допоможе уникнути підкресленої дисkreтності басової партії та досягти крашої динамічної збалансованості фактурної вертикалі.

Праця над текстом скрипкової Сонати Максима Березовського відкриває широке поле для роздумів та ідей. Звертаючись до рукописного джерела, ми ніби заново відкриваємо для себе відому нам музику, відчуваємо дух її часу й осягаємо її позачасову сутність. Обравши *basso continuo* як тип акомпанементу в Сонаті, композитор зумовив множинність варіантів відтворення її супрові-

дної партії – розшифровка генерал-баса як така належала до сфери виконавської інтерпретації твору. Можливість по-різному зодягати двоголосний остов композиції в гармонічно-фактурні шати – це можливість висвітлювати її в різних ракурсах, немов коштовний камінь, який виблискує щоразу іншими гранями.

1. Березовський М. С. Арії з опери «Демофон» ; партитура, клавір ; вірші П. Метастазіо / заг. ред. В. Белякова, М. Юрченка. Київ: Музична Україна, 1988. 88 с.
2. Березовський М. С. Соната для скрипки і чembalo / публ., розшифровка та ред. М. Степаненка. Київ: Музична Україна, 1983. 51 с., 1 партія (7 с.).
3. Березовський М. С. [і Берешйолло (Beresciollo)]. Три симфонії / ред. К. Карабиця ; [вст. ст. Лар. Івченко]. Київ: Музична Україна, 2021. 104 с., 9 партій (172 с., розд. пагінація).
4. Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Ситі: Вид-во М. П. Коць, 1974. 94 с.
5. Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість / [предм. Л. Кияновської]. Львів: Логос, 1995. 111 с.
6. Івченко Л. В. Таємниця симфонії синьйора Березейоло. *Музика*. 1996. № 1. С. 6–9.
7. Рищарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
8. Рищарева М. Г. Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора ; изд. 2-е, пересмотр. и доп. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 228 с.
9. Степаненко М. Б. Скрипичная соната Максима Березовского. *Советская музыка*. 1984. № 1. С. 90–91.
10. Степаненко М. Б. Соната для скрипки і чembalo Максима Березовського. *Український музичний архів*. Вип. 1. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 6–8.
11. Штелин Я. фон [Stählin J. von]. Музыка и балет в России XVIII века / пер. с нем. и вст. ст. Б. И. Загурского ; под ред. и с предисл. проф. Б. В. Асафьева. Ленинград: Тритон, 1935. 191 с.
12. Шуміліна О. А. Соната для скрипки і чembalo Максима Березовського: питання виконавського складу. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАККМ, 2018. С. 73–75.
13. Шуміліна О. А. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. Часопис *Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 6–16.

14. Berezovsky M. Secular Music. Pratum Integrum Orchestra; artistic director: Pavel Serbin; conductor: Teodor Currentzis. Recorded in 2004. Label: Caro Mitis – CM 0022003.
15. Gasparini F. The Practical Harmonist at the Harpsichord [L'Armonico Pratico al Cimbalo] ; transl. by F. S. Stillings. New Haven: Yale School of Music, 1963. 102 p.
16. Heinichen J. D. Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses. Hamburg: Benjamin Schiller, 1711. 288 S.
17. Mozart W. A. Klaviersonate a-Moll KV 300 d (310) / Nach Autograph und Erstdruck herausgeg. von K. H. Füssl und H. Scholz. Wien: Wiener Urtext Edition, 1973. II S. + 18 S., Facsimile (11 S.).
18. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments. Paris: Christophe Ballard, 1707. 64 p.

Лариса ІВЧЕНКО

ПРО ІТАЛІЙСЬКИЙ РУКОПИС СИМФОНІЇ ДО МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Доля творчої спадщини Максима Березовського виявилася щасливою і нещасливою водночас – деякі твори не знайдено й досі, відомими залишилися тільки їхні назви. Більшість творів М. Березовського належать до духовної музики (хорові концерти, літургія та літургійні піснеспіви, причасні вірші). Однак цікаво, що ще у 1901 р. у музичному словнику Рімана зазначено, що Березовським в Італії написані не тільки «опера “Демофон” [...]», а також інші світські твори [підкреслено мною. – Л. І.]¹. Проте, на час видання ріманівського словника, крім опери, не було відомо жодного нецерковного твору композитора! Звідки ж узялися ці «інші світські твори», чи було щось відомо дослідникам початку ХХ ст.? Різні довідники, статті й монографії про Березовського аж до кінця ХХ століття не давали інформації про написання ним хоча б одного твору світських жанрів. Однак, кінець ХХ століття повернув з минулого до нас його Сонату для скрипки і чембала², що зберігається у Національній бібліотеці Франції у Парижі (опубліковано Михайлом Степаненком у 1983 р.), чотири уривки з опери «Демофон» з бібліотеки Флорентійської консерваторії (опубліковано М. Юрченком і А. Беляковим у 1988 р.). У 2001 році знайдено більшість духовних хорових композицій Березовського, здавалося, також втрачених назавжди³. Зберігалися вони від кінця Другої світової війни

¹ Ріман Г. Музикальный словарь / пер. Б. Юргенсона; под ред. Ю. Энгеля. Москва ; Лейпциг, 1901.

² Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Сіті : М. П. Коць, 1974. С. 66–70.

³ Івченко Л. Справа № 907. *Музика*. 2001. № 4–5. С. 28–30; № 6. С. 25, 26; Карабиць І. До питання вивчення нотної колекції з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України. *Київське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 71–75; Шуміліна О. Максим Березовский: возвращение утраченного наследия. *Старинная музыка*. 2010. № 4. С. 14–18; Шуміліна О. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та

у Києві, зовсім поруч, спочатку у бібліотеці Київської консерваторії, згодом у Фонді 441 ЦДАМЛМ України «Матеріали діячів західноєвропейського мистецтва і літератури XVI–XIX ст. Колекція»¹. У 2002 році колекцію повернули з України до Німеччини, оскільки це були документи бібліотеки Берлінської півчої академії (Sing-Academie zu Berlin), але у Києві залишилися мікрофільми та частина документів, так званого українського блоку, у т. ч. твори М. Березовського, в оригіналі (на паперових носіях XVIII століття).

Про існування Симфонії До мажор М. Березовського в Україні стало відомо на початку ХХІ ст., і за цей час до сьогодні вже з'явилися численні статті дослідників-музикознавців про твір², опубліковано й симфонію у редакції Івана Карабиця³.

Спробуємо подати інформацію про симфонію Березовського з точки зору достовірності відомого на цей час джерела, з'ясувати його походження, відповідність часу створення тощо, з'ясувати де і як зберігалася копія симфонії, прослідкувати її шлях до українських музикантів, подати інформацію про архів і його власників, а у

їх стильова еволюція. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2011. № 2 (11). С. 90–97.

¹ 2001 року було ухвалено рішення про реституцію нотної бібліотеки, її передано до Берлінської державної бібліотеки.

² Див.: Алєшина М. Н. Русско-итальянские стилевые диалоги в симфонии C-dur Максима Березовского. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства*. 2015. № 33. С. 114–119; Ракочі В. О. Рукописи не горять, або Симфонія до мажор Максима Березовського. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Ч. 1. С. 45–54; Шуміліна О. Симфонія C-dur Максима Березовського у контексті нового біографічного сценарію життетворчості митця. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2018. С. 13–15; Шуміліна О. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 6–13. Івченко Л. Березовський і Берешьоло : про джерела трьох симфоній XVIII століття. *Три симфонії / Максим Березовський [і Берешьоло]*. С. 3–14. Данна стаття є її переробленою версією.

³ Березовський М. Три симфонії / Максим Березовський [і Берешьоло] ; ред. К. Карабиця; літ ред. О. Голинської ; переклад Л Лисенко. Київ : Муз. Україна, 2021. 104 с. + 9 партій (172 с., розд. пагінація). ISMN 979-0-707540-31-2

пошуках відповіді до низки питань про походження і місце зберігання симфонії звернутися за допомогою та аналізу праць колег, що безпосередньо брали участь у дослідженні фонду. Деякі відповіді на питання можуть залишитися поки що відтермінованими, через неможливість у даний час обстежити паперовий оригінал копії саме симфонії Березовського, зокрема перевірити філіграні для встановлення року створення рукопису.



Рис. 1. Титульний аркуш рукопису Симфонії до мажор
М. Березовського

Місцем зберігання Симфонії до мажор Березовського є нотне зібрання архіву Дорія-Памфілі у Римі. Найважливіші музичні довідники минулого, так само як і сучасні каталоги і бази даних, подавали загальну інформацію про зібрання. У вигідному становищі знаходилася тільки ті джерела, що стосувалася доробку загальновизнаних світом композиторських імен, зокрема, досліджено було твори Йоганна Крістіана Баха, Йозефа Гайдна та Вольфганга Амадея Моцарта. Доступ до архіву впродовж тривалого часу був суvero обмежений, і тому, вивчення архіву може принести несподівані сюрпризи, що вже сталося у випадку з симфонією Березовського.

Доріа-Памфілі, вірніше Доріа-Ланде-Памфілі – римська княжа родина генуезького походження, генеалогія якої прослідовується починаючи з XII століття. Серед найбільш видатних представників цього італійського аристократичного роду: Андреа Доріа (1466–1560) — князь Мелфі, генуезький державний діяч, адмірал, реформатор генуезької Конституції, що діяла до 1797 р.; Джованні Баттіста Памфілі – папа римський Інокентій X (1574–1655) та ін. У Римі знаходиться чудовий монументальний комплекс Палаццо Доріа-Памфілі – результат архітектурної та художньої гармонії, що охоплює п’ять століть, який є бажаним місцем для туристів, оскільки там розташована одна з найцінніших приватних колекцій картин у світі – Галерея Доріа Памфілі.

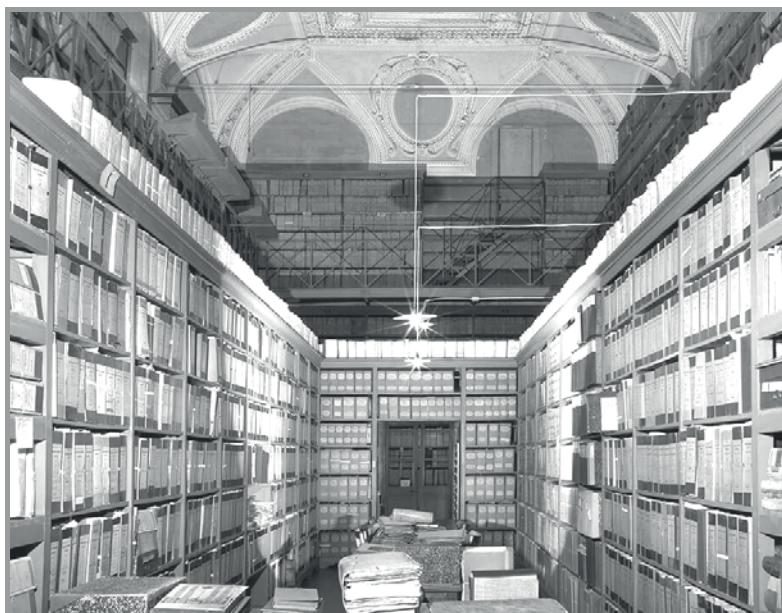


Рис. 2. Архів Доріа-Памфілі

А для істориків – найважливішим є Архів Доріа-Памфілі, який за думкою дослідників презентує не просто історію окремої родини, а і частину європейської історії. В архіві зберігаються по-

над 10000 документів. Для музикантів величезний інтерес представляє її складова – нотна колекція¹.

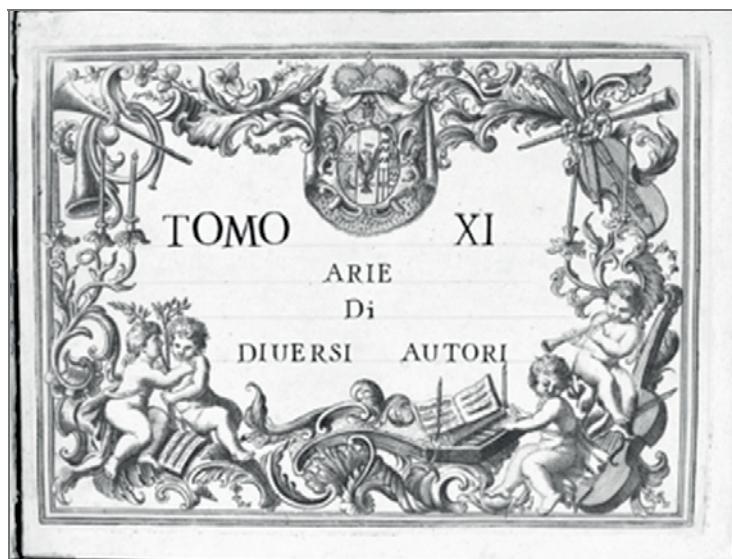


Рис. 3. Обкладинка нотного видання з фонду архіву Доріа-Памфілі

Архів Доріа-Памфілі є одним з найважливіших нотосховищ у Римі, хоча, порівняно з іншими нотними бібліотеками, фонд музиичного архіву Доріа-Памфілі не дуже великий за обсягом. Він розподілений на три частини за хронологічним принципом. Найдавніша з них – містить друковані ноти духовної музики XVI та XVII століття, друга і найбільша за обсягом – складається з рукописів вокальної та інструментальної музики переважно другої половини XVIII століття (саме там знаходиться партитура симфонії М. Березовського), третя – із видань і рукописів початку XIX сто-

¹ У середині 1980-х років бібліотека з площині Навона (там була окрема кімната) переїхала до родинного комплексу будівель поруч із Палацом і Галереєю Доріа-Памфілі у середмісті зі спеціальним входом із площині Грациолі, 5. Адреса: Piazza Grazioli 5 – 00100 – Рим (RM). Тел.: +39 066794365. Електронна адреса: archivi@doriapamphilj.it

ліття. Але, за спостереженнями вчених, тільки ноти XVIII століття містять ознаки раціональної побудови фонду і за висновками італійського історика і музикознавця Клаудіо Аннібальді, автора ґрунтовного дослідження про музичний фонд архіву Доріа-Памфілі¹, це свідчить про «безпрецедентну художню компетентність» її власника, що не знає рівних в Італії кінця XVIII століття.

Усі томи XVIII століття мають на верхній кришці оправи або палітурки зображення герба Ланді-Памфілі. Власником і збирачем колекції був принц Джованні Андреа IV Доріа-Ланді-Памфілі (1747–1820), також відомий як IX-й принц Мелфі (після смерті батька у 1764 році).

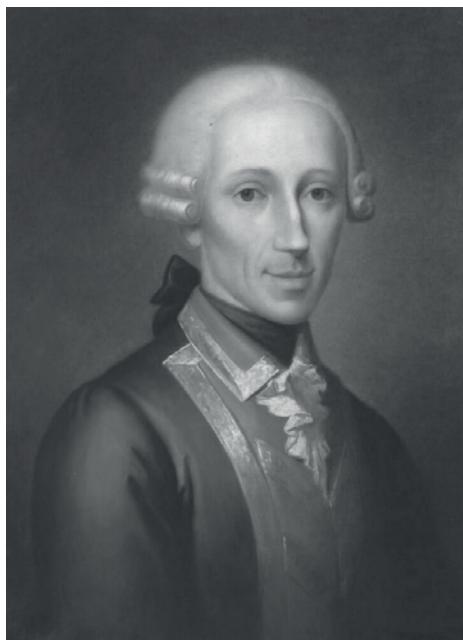


Рис. 4. Принц Джованні Андреа IV Доріа-Памфілі (1747–1820)
Портрет невідомого художника XVIII ст.

¹ Annibaldi Claudio. L'archivio musicale Doria Pamphilj: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra XVI e XIX secolo. *Studi Musicali*, 11 (1982). P. 91–120; 12 (1982). P. 277–344.

Джованні Андреа був першим із родини Доріа-Ланді-Памфілі, хто переїхав до Рима (1760), де продовжив навчання, захоплювався музикою, співом, грав на клавесині, був членом літературної «Академії Арка» та об'єднання римських художників «Академія Св. Луки», спонсорував архітекторів, відновив римський палац, отриманий у спадок, а також коштовну картинну галерею. Завдяки пристрасті до музики мав велику нотну бібліотеку зі штатом переписувачів, що спеціалізувалися на копіюванні відомих партитур, витратив багато енергії і коштів на її процвітання, починаючи від відбору репертуару й аж до обов'язкового оправлення рукописів. Художня компетентність молодого аристократа була непересічною, адже колекцію він почав збирати з підлітковим за-палом ще у 17 років, а закінчив, коли йому не було й 30-ти. У 1776 році Джованні Андреа вимушено позбувся копіїстів, урізав свої витрати, частково й у музичній сфері, через економічні потреби сім'ї (восьмеро дітей), а ще – через релігійність дружини Леопольдині, яка змушувала його все більше відмовлятися від мирського життя¹.

Нотне зібрання Джованні Андреа складається з 258 окремих творів, Дослідники відзначають у нотному зібранні раціональність упорядкування за жанрами, функціональність розміщення томів на полицях таким чином, щоб підтримувати зручне сусідство між партитурами та партіями, вищукане використання різnobарвних паперів для диференціації оправи партитур від обкладинок партій та уривків.

Клаудіо Аннібалді відзначив, що у виборі оперної музики Джованні Андреа наслідував смаки римської аристократії, а у комплектуванні репертуару інструментальних творів проявилися його власні уподобання. У фонді зібрано переважно твори італійських композиторів, але не тільки вони цікавили власника бібліотеки. Тут знаходиться ціла низка творів іноземних для Італії авторів, як зауважив дослідник: «від Вагензейля до Мислівечека, від Березовського до Стабінгера, від Каммеля до Вангаля»².

¹ Annibaldi Claudio. L'archivio musicale Doria Pamphilj... *Studi Musicali*. 12 (1982). P. 309.

² Annibaldi Claudio. Там само. Р. 311.

Очевидно, що більшість музичних рукописів копіювалося з автографів або рукописних копій, що було звичним для того періоду. Копіювання для бібліотеки Джованні Андреа здійснювалося п'ятьма римськими переписувачами: Джованні Баттіста Каффесі, Луїджі Гаетано, Де Россі, Франческо Тості, Леопольдо Варасконі. Інколи ноти переписувалися анонімними помічниками штатних копіїстів. Оправи виконувалися у книготорговців Джузеппе Монті й Джованні Антоніо Сеттарі, в основному між 1764 і 1776 роками, а цей факт може вважатися непрямим аргументом для датування рукописів, що входять до складу нотної бібліотеки. Рукописи інструментальної музики в основному копіювалися анонімним помічником головного копіїста Каффесі. Однак, Клаудіо Аннібалді підмітив, що ноти, копійовані Кафессі, мають мало прикмет використання, а ще й інколи переписані зі значними помилками, навіть у змісті томів чи авторстві композицій. Трапляється плутанина у титульних аркушах, а двічі скопійований квартет одним і тим самим писарем-анонімом, позначено як твір Гаетано Пуньяні в однуму випадку, а в іншому – Йоганна Крістіана Баха.

Як зазначено у каталогі Клаудіо Аннібалді¹, симфонії у фонді зберігаються у партитурах і комплектах голосів під шифрами від 148-го до 187-го номеру – 31 нумерований і один ненумерований том з партитурами симфоній² і 7 комплектів інструментальних партій до них. У кожному томі з партитурами знаходяться від 4 до 11 симфоній, але найчастіше 6. Ще шість симфоній під шифром 186 без зазначеного номеру тому. Останній номер-шифр 187 містить одну партитуру³. Загальна кількість симфоній налічує близько 200 творів. Розташування авторів у томах довільне, не за алфавітом. Можна припустити, що їх оправляли поступово, по мірі накопичування, хоча інколи симфонії одного автора і сплетено разом у

¹ Annibaldi, Claudio. L'archivio musicale Doria Pamphilj... *Studi Musicali*. 11 (1982). P. 111, 112.

² Ще одним серйозним доказом, що підвищує цінність зібрання і підтверджує факт того, що вони копіювалися з автографів – є саме партитури, а не голоси, оскільки переважна більшість друкованих (тиражованих) симфоній у XVIII столітті видавалася у партіях.

³ Це увертюра до «Еней у Лаціо» італійського композитора Бороні. Зазначимо, що єдиний твір серед симфоній, позначений як увертюра.

томі, що складає враження про спеціальний відбір нот для оправлення. Наприклад, об'єднано симфонії Кріспі (Crispi) у томи №№ 1, 25¹, Стаміца (Stamitz) – томи №№ 9, 10, 11, Пуньяні (Pugnani) – том № 12, Баха (Bach) – томи №№ 16, 17, 20, 21, 22, Тоескі – том № 18, Гретрі (Gretry) – том № 23, але найчастіше томи є конволютами з симфоніями різних композиторів.



Рис. 5. Рукопис симфонії М. Березовського, початок І частини

Рукопис Симфонії до мажор Максима Березовського зберігається під шифром 183 у 30-му томі (конволюті). Це пояснює, чому на титульном аркуші Симфонії зазначений номер «XXX», що не є порядковим номером симфонії у композитора. До Симфонії Березовського, що розпочинає том – приплетені ще 5 симфоній. Це твори Шміда (Schmid), Анфоссі (Anfossi), Йоммеллі (Jommelli), Радіккі (Radicchi) і Бертоні (Bertoni ?). Складається з 25 аркушів (48 сторінок із нотним текстом і титулом).

¹ Номери томів в оригіналі зазначалися римськими цифрами.

177. Crispi (6), idem. *Tomo XXV*: партитура
 178/A-F. Particelle di 172-177: 1^o vl, 2^o vl, vla, 1^o e 2^o ob, 1^o cr, 2^o cr
 179. Sacchini (1) - Bach (1) - Porta (1) - Borghi (1) - Accorimboni (1), *Sinfonie diverse. Tomo XXVI*: партитура (3^o tempo di 179/1 = 3^o tempo di 180/2)
 180. Paisiello (1) - Sacchini (1) - Anfossi (1) - Traetta (1) - Guglielmi (1), idem. *Tomo XXVII*: партитура
 181. Borghi (2) - Guglielmi (1) - Boroni (1) - Anfossi (1) - Felici (1), idem. *Tomo XXVIII*: партитура
 182. Piccinni (1) - Mysliveček (1) - Capua (4), idem. *Tomo XXIX*: партитура (1^o tempo di 182/5 = 1^o tempo di 184/3)
 183. Berezovskij (1) - Schmid (1) - Anfossi (1) - Jommelli (1) - Radicchi (1) - Bertoni (?) (1), idem. *Tomo XXX*: партитура
 184. Anfossi (2) - Capua (3) - Paisiello (1) - Piccini (1), idem. *Tomo XXXI*: партитура (1^o tempo di 184/3 = 1^o tempo di 182/5)
 185/A-G. Particelle di 179-184: 1^o vl, 2^o vl, vla, 1^o e 2^o ob, 1^o cr, 2^o cr, basso

Листівка від Windows. Чтобы активировать Windows, перейдите в п

Рис. 6. Каталог музичної колекції архіву Доріа-Памфілі (фрагмент сторінки)

Отже, рукописна партитура-копія Симфонії до мажор М. Березовського насправді походить із XVIII століття, оскільки музична колекція принца Джованні Андреа формувалася у 1764–1777 роках, що, за свідченням дослідників, підтверджено не тільки спостереженнями джерел, з'ясуванням років написання творів різними авторами, а ще й архівними фінансовими документами. Верхня межа – 1776 рік встановлена Клаудіо Аннібальді за документами з господарчої діяльності, пов’язаними з іменем головного копіста – Джованні Battistі Каффесі. Нижня межа – 1770 рік виникла як спроба реконструкції процесу впорядкування фонду. Зрозуміло, що вони отримані не одночасно, а конволют із Симфонією Максима Березовського має передостанній номер – том XXX із 31 нумерованих томів. Оскільки це не автограф, а рукописна копія, хотілось би дізнатися з автографа чи списку вона була скопійована переписувачами Джованні Андреа.

Колекція рукописів з архіву Доріа-Памфілі дійсно має і для українців, і для усіх музикантів світу непересічне значення не тільки тому, що саме там збережено унікальний твір М. Березовського, а й як свідчення активного функціонування жанру симфонії в Італії у другій половині XVIII століття поруч з операми.

На кінець, з'ясуємо коли і як з'явилася перша інформація про симфонію у музикознавчих джерелах.

Найпершим відомим дослідником фонду симфоній з римського архіву Доріа-Памфілі, де зберігається партитура симфонії, був Фрідріх Ліппманн (Friedrich Lippmann), але, на жаль, поки що не вдалося отримати копію його статті «Die Sinfonien-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj in Rom», опубліковану 1968 року у збірнику під його ж редакцією. Поки не знаємо що саме і чи писав він власне про симфонію М. Березовського¹.

У музичних енциклопедіях перша інформація про симфонію Березовського з'явилася 1980 року у статті Яна Лару, щоправда вона присвячена не композиторові, а жанру симфонії («Symphony»)². У параграфі про місцезнаходження джерел симфонії XVIII століття він писав: «...багато італійських увертюр потрапили до російських бібліотек; а російська симфонія/увертюра Березовського зберіглась в колекції Доріа-Памфілі в Римі» (переклад з англ. – Л. І.)³. На жаль, ще довгі роки після 1980 року про це було невідомо вітчизняним дослідникам⁴. Ян Лару (Jan LaRue, 1918–2004) – американський музикознавець і експерт із музики XVIII століття, випускник Гарварду і почесний професор Нью-Йоркського університету, був пристрасним дослідником симфоній XVIII століття. Він та його помічники протягом понад 50-ти років збирали дані у бібліотеках, архівах, приватних сховищах, розташованих будь-де – і в підвалах, і на горищах, і у будь-яких країнах. Ці енергійні зусилля ентузіастів привели до створення величезної бази даних творів великих і другорядних композиторів того періоду.

¹ Lippmann, Friedrich. Die Sinfonien-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj in Rom in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V, hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln/Graz, 1968 (=Analecta musicologica 5), S. 201–247.

² LaRue, Jan. Symphony: Sources. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. London, 1980. V. 18. P. 439.

³ Пізніше, у перевиданні енциклопедії у 2001 році у статті «Symphony» (автори Jan LaRue, Eugene K. Wolf) інформація повторилася. Див.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001. [29 vols.]. V. 24. P. 813.

⁴ Навіть якщо статтю читали, отримати ноти у той час з приватного італійського архіву було практично неможливим.

ду. Матеріали для задуманого тематичного каталогу симфоній, концертів та інших творів великих майстрів і їхніх сучасників за-писувалися з музичними інципітами, надписами, вказувалося міс-це знаходження джерел, здійснювалися експертиза та атрибуція. Використовуючи цю інформацію, Ян Лару виявив чимало нових джерел творів великих композиторів періоду 1700–1800 років, ви-правив тисячі (!) неправильних атрибуцій і надав імена компози-торів для багатьох раніше анонімних творів. Перший том його «Ка-талогу симфоній XVIII століття», що містив майже 17 000 записів, був опублікований у 1988 році¹.

Кожен із сучасних дослідників чи виконавців мав свій шлях до знаходження твору. Павло Сербін – віолончеліст, гамбіст, дири-гент, художній керівник оркестру старовинної музики «Pratum Integrum»², пригадує, що ще студентом під час конференції у 1997 р.³ дізнався про існування симфонії Березовського від італій-ської музикознавиці Агостини Дзекка-Латерца (Agostina Zecca-Laterza), члена Міжнародної асоціації музичних бібліотек (IAML), засновника італійського відділення IAML, досвідченої експертки зі старовинних рукописних нот і нотодруків, їх дослідниця і каталогі-затор⁴. Доповідь Дзекка-Латерци на конференції у рамках міжна-родного співробітництва з бібліотекою московської консерваторії, було підготовлено спеціально на прохання замовників за відібра-ними «російськими» нотними джерелами, що зберігаються у біблі-отеках Італії, звісно, що до «російських» джерел потрапили й українські. Агостина Дзекка-Латерца була першою, хто повідомив про

¹ LaRue, Jan. A catalogue of 18th-century symphonies. Vol.1, Thematic identifier. Bloomington, 1988. XVI, 352 s. : il. ; 25 cm.

² Павло Сербін (1978 р. н., нині проживає в Угорщині) – дослідник, та ініціатор виконання творів багатьох іноземних музикантів другої половини XVIII століття, які працювали у російській імперії, у тому числі в Україні, зокрема тих, чиї твори представлено у нотному зібранні родини Розумовських.

³ Сербин П. Максим Березовський URL: <https://pratum.ru/xviii/berezovski.html> (дата звернення: 27.08.2021).

⁴ Агостина Дзекка-Латерца (1935 р. н.) у 1964–2004 – керівниця бібліотеки Міланської консерваторії, викладачка бібліотечної та архівної справи для музикознавців.

симфонію М. Березовського на теренах уже неіснуючої радянської держави. П. Сербін загорівся бажанням виконати твір і згодом, у 2001 р. — зумів отримати омріяну партитуру з-за кордону, оскільки йому пощастило захотити до пошуків, однолітку, молодого іноземного музиканта, який цікавився призабутим репертуаром петербурзького двору, зараз відомого видатного американського диригента і композитора Стівена Фокса, триразового номінанта найпрестижнішої музичної премії Греммі (2017, 2019, 2021)¹.

Отже, копії партитури твору М. Березовського у С. Фокса і П. Сербіна були від 2001 р., але спочатку вони не мали згоди «на набір нот і виконання» від правовласників архіву. Лише після кількарічного листування, «залучення осіб королівської крові, дипломатів і відомих музикантів» Стівену Фоксу вдалося нарешті отримати згоду². 2003 року одна за одною, майже одночасно відбулися сучасні прем'єри симфонії. Під орудою Стівена Фокса, вірогідно, що він був першим, — у Лондонській консерваторії (Королівській академії музики = Royal Academy of Music), і у виконанні оркестру «Pratum Integrum», художнім керівником якого був (і є зараз) Павло Сербін. Як зазначено у біографії Стівена з Вікіпедії: «Список прем'єрних творів цього періоду [роки не вказано. — Л. І.] включає найранішу симфонію українського композитора — Симфонію До мажор Максима Березовського (бл. 1770), якою він диригував у Лондоні, Санкт-Петербурзі та Нью-Йорку...». Документально встановити час виконання симфонії М. Березовського у зазначених містах наразі не вдалося.

¹ Невдовзі після закінчення Дартмутського коледжу, Стівен Фокс поїхав до Росії, де заснував оркестр «Musica Antiqua St. Petersburg», перший російський оркестр з історично відповідно XVIII століттю манерою звучання. У 2004 р. отримав ступінь Магістра музики Королівської академії музики, а восени того самого року здійснив виконання фіналу опери Д.Бортнянського «Le fils rival» («Син-суперник») у театрі Ермітаж оркестром.

Див.:

<https://archive.dartmouthalmnimagazine.com/article/2004/9/class-of-2000>
(дата звернення 27.08.2021)

² Ракочі В.О. Рукописи не горять, або Симфонія до мажор Максима Березовського. *Студії мистецтвознавчі*. К., 2018. Ч. 1. С. 45.

Прем'єра від ансамблю «Pratum Integrum» сталася у Тарусі на Ріхтерівському фестивалі, який традиційно проводився наприкінці липня, і, трохи пізніше, 16 серпня 2003 року на «Шереметевських сезонах в Останкіне»¹. Перший запис До-мажорної симфонії на компакт-диск здійснено оркестром старовинної музики «Pratum Integrum» (диригент Теодор Курентзіс) влітку, в липні і серпні 2003 року фірмою «Caro Mitis»², автором статті для буклету була добре відома в Україні музичний історик Маргарита Пряшникова³.

Після цього про симфонію дізналися українські дослідники, записи симфонії з'явилися і в Інтернеті. Перше сучасне виконання в Україні відбулося у перекладі для квартету у 2005 р., а перше оркестрове виконання першої частини симфонії – під час святкування 25-ї річниці у 2016 році під керуванням Кирила Карабиця.

Пізніше, вже у 2020 році, у зв'язку з підготовкою концерту до 275-ї річниці від дня народження Максима Березовського, і виконанням До мажорної симфонії, з подачі К. Карабиця стали писати, що оригінал партитури твору, знайдений Стівеном Фоксом, зберігається в архіві Ватикану. З'явилася ймовірність наявності двох джерел – у приватному римському архіві й Ватикані. Однак зауважимо, що потрібно було отримати згоду-дозвіл «на набір нот і

¹ Классическая музыка в московских усадьбах. Банк. Приложение № 139 от 07.08.2003. С. 22.

² Berezovsky M. Secular Music / Pratum Integrum Orchestra ; artistic director: Pavel Serbin; conductor: Teodor Currentzis. [Москва] : Caro Mitis, [записано: 6.07 и 17-22.08.2003]. СМ 0022003. Описано за відомостями компакт-диску. Зауважимо, що інколи у спогадах пишуть інший рік випуску – 2004 (наприклад тут: <https://pratum.ru/xviii/berezovski.html>), що, ймовірно, є помилкою.

³ Пряшникова М. Максим Березовский и его светские сочинения. Буклет диска «Maxim Berezovsky. Secular music». [Описано за електронним ресурсом]. <http://www.caromitis.com/catalogue/booklets/cm0022003.html>

Пряшникова Маргарита (1941 р. н.) знайшла і опублікувала 1983 р. у видавництві «Музична Україна» голоси симфонії Ернста Ванжури, у т. ч. Симфонії на українські теми (це так званна «Українська симфонія невідомого автора XVIII століття»), що раніше, до симфонії До мажор Березовського, вважалася першою українською симфонією.

виконання» від сучасного представника аристократичної родини Джонатана Доріа-Памфілі, а не від представників Ватикану¹.

Отже, шлях симфонії Березовського до нас був імовірно таким: опублікована інформація від Яна Лару (каталог симфоній Х–VIII століття або стаття 1980 року в енциклопедії «The New Grove Dictionary of Music and Musicians») або стаття про бібліотеку Доріа-Памфілі *Клаудіо Аннібалльє* [1982], з яких про симфонію Березовського дізналася Агостина Дзекка-Латерца [1997], а після того і Павло Сербін, який передав інформацію про місцезнаходження партитури *Стівену Фоксу*, котрий отримав копію партитури [бл. 2001], а пізніше і дозвіл на її виконання від власників архіву. Далі відбулися прем'єри [2003] симфонії під керуванням *Стівена Фокса*, і майже одночасно – ансамблем *Павла Сербіна* (диригував Теодор Курентзіс), і, нарешті, знову таки від *Стівена Фокса*, вони попали до *Кирила Карабиця*.

Чи зможемо отримати корисний висновок з простеження долі доробку композитора у ХХ та ХXI століттях? Чому так пізно побачили в Україні посилання на джерело в архіві Доріа-Памфілі, хоча енциклопедії були у фондах НБУВ? Чи можна припиняти пошуки і вважати, що вже світські твори М. Березовського знайдені? Про які світські композиції йшлося у статті про композитора у ріманівському словнику? Питань, а разом з тим і проблем виникає чимало. Безсумнівно пошуки продовжаться, не обійтеться і без нових гіпотез і, сподіваємося, відкриттів.

1. Алешіна М. Н. Русско-итальянские стилевые диалоги в симфонии C-dur Максима Березовского. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 33. С. 114–119.

2. Березовський М. Три симфонії / Максим Березовський [і Берешшольо] ; ред. К. Карабиця; літ ред. О. Голінської ; переклад Л. Лисенко. Київ : Муз. Україна, 2021. 104 с. + 9 партій (172 с., розд. пагінація). ISMN 979-0-707540-31-2

3. Витвицький В. В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Ситі : М. П. Коць, 1974. 95 с.

4. Івченко Л. Справа № 907. *Музика*. 2001. № 4–5. С. 28–30; № 6. С. 25–26.

¹ Ракочі В. О. Рукописи не горять, або Симфонія до мажор Максима Березовського. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2018. Ч. 1. С. 45.

5. Карабиць І. До питання вивчення нотної колекції з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України. *Київське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 71–75.
5. Классическая музыка в московских усадьбах. Банк. Приложение № 139 от 07.08.2003. С. 22.
7. Пряшникова М. Максим Березовский и его светские сочинения. Буклет диска «*Maxim Berezovsky. Secular music*». [Описано за електронним ресурсом]. <http://www.caromitis.com/catalogue/booklets/cm0022003.html>
8. Ракочі В. О. Рукописи не горять, або Симфонія до мажор Максима Березовського. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2018. Ч. 1. С. 45–54.
9. Риман Г. Музикальный словарь / пер. Б. Юргенсона; под ред. Ю. Энгеля. Москва ; Лейпциг, 1901–1904. 1531 с.
10. Сербин П. Максим Березовський URL: <https://pratum.ru/xviii/berezovski.html> (дата звернення: 27.08.2021).
11. Шуміліна О. Максим Березовский: возвращение утраченного наследия. *Старинная музыка*. 2010. № 4. С. 14–18.
12. Шуміліна О. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стилева еволюція. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2011. № 2 (11). С. 90–97.
13. Шуміліна О. Симфонія C-dur Максима Березовського у контексті нового біографічного сценарію життетворчості митця. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2018. С. 13–15.
14. Шуміліна О. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 6–16.
15. Annibaldi Claudio. L'archivio musicale Doria Pamphilj: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra XVI e XIX secolo. *Studi Musicali*, 11 (1982). P. 91–120; 12 (1982). P. 277–344.
16. Berezovsky M. Secular Music / Pratum Integrum Orchestra ; artistic director: Pavel Serbin; conductor: Teodor Currentzis. [Москва] : Caro Mitis, [записано: 6.07 и 17-22.08.2003]. CM 0022003.
17. LaRue J. A catalogue of 18th-century symphonies. Vol.1, Thematic identifier. Bloomington, 1988. XVI, 352 s. : il. ; 25 cm.
18. LaRue J. Symphony: Sources. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. London, 1980. V. 18. P. 439.
19. Lippmann F. Die Sinfonien-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj in Rom in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V, hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln/Graz, 1968 (=Analecta musicologica 5), S. 201–247.

ЧИ ПИСАВ МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ СИМФОНІЙ СИНЬЙОРА BERESCIOLLO?

31 грудня 2020 року в Андріївській церкві м. Києва відбулася презентація двох симфоній Максима Березовського, організована відомим українським диригентом Кирилом Карабицем. Подію було представлено як сенсацію, із широким висвітленням в українських інформаційних ресурсах та потужною науковою підтримкою з боку відомих львівських музикознавиць Аделіни Єфіменко та Любові Кияновської¹. Невдовзі після презентації в Український культурний фонд від Київської організації Національної спілки композиторів України було подано проект публікування й запису симфоній Максима Березовського із подальшим поширенням бібліотеками України (автор проекту – директор видавництва «Музична Україна» Богдан Кривопуст). Проект було підтримано та профінансовано і 17 жовтня 2021 року в Українському домі (м. Київ) відбулася презентація видання, яке отримало заявлену у проекті назву «Три симфонії Максима Березовського»².

Усе сталося без публічного наукового обговорення питання авторства, а воно було конче потрібне, адже джерелом нотного тексту обох сенсаційно презентованих і близьковично опублікованих творів та їхніх аудіо-записів на компакт-диску стали дві симфонії синьйора Beresciollo (в українській транскрипції – Бересчолло), надруковані в Парижі 1760 року³. У цьому можна було переконатися в власні очі, тому що ноти обох цих симфоній перебували

¹ Див. інтернет-журнал «Музика» від 29.12.2020 і 03.01.2021.

² Березовський М. С. Три симфонії / ред. К. Карабиця ; вст. ст. Л. Івченко. Київ: Музична Україна, 2021. 104 с.

³ У 1760 році в Парижі було розпочато видавничу серію «Періодичні симфонії» і надруковано 15 симфоній різних авторів, переважно мангаймців: Тоескі (Toueschi, № 1), Фільт (Filtz, № 2, 4, 6, 8, 10), Каннабіх (Cannabich, № 5), Хольцауер (Holzbauer, № 7), Абел (Abel, № 9, 14), Beresciollo (№ 11, 13), Стаміц Ян (Stamitz, № 12), Боде (Bode, № 15). Наступного року серію було продовжено (№ 16 і далі).

(і перебувають дотепер) у вільному доступі на сайті Національної бібліотеки Франції¹.

Слід нагадати, що в рік публікації обох симфоній Beresciollo (1760) Максим Березовський був 15-річним підлітком, і що у той час він професійно займався не компонуванням симфоній, а оперним співом, і що надалі його прізвище ніколи не мінялося настільки радикально.

Звідки тоді взялася інформація щодо авторства українського митця?

Організатори прем'єри (а слідом за тим – і презентації) визначили авторство обох симфоній за матеріалами статті Лариси Івченко «Таємниця симфонії синьйора Березейолло»². У цій статті, опублікованій у 1996 році, йдеться про одну з двох симфоній синьйора Beresciollo, ноти якої перебувають у нотній колекції родини Розумовських. Авторка статті зробила припущення, що Березовський міг написати цю симфонію, але для того він мав раніше народитися... Аргумент не дуже переконливий, однак і того було цілком достатньо, щоб через 25 років, без урахування результатів нових досліджень життєтворчості митця, оголосити Beresciollo Березовським, симфонії Beresciollo – симфоніями Березовського, і в після-прем'єрній статті-рецензії вкотре закликати до перегляду дати народження українського митця: «Якщо 1760-й, вписаний на паризьких партитурах, – не механічна помилка, то дослідникам доведеться дуже серйозно зайнятись уточненням дати народження композитора»³.

¹ Simphonie periodique a piu stromenti. Composte del Signor Beresciollo. № XI. A Paris : Mr. de la Chevardiere, [1760]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90830436?rk=21459>; Simphonie periodique a piu stromenti. Composte del Signor Beresciollo. № 13. A Paris: Mr. de la Chevardiere, [1760]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90829964>

² Івченко Л. Таємниця симфонії синьйора Березейолло. *Музика*. 1996. № 1. С. 6–8.

³ Кияновська Л. Сенсаційна презентація симфоній Максима Березовського: післяпрем'єрні рефлексії. *Музика*. Інтернет-журнал. 03.01.2021. URL: <http://mus.art.co.ua/sensatsiyna-prezentatsiia-symfoniy-maksyma-berezovskoho-pisliaprem-ierni-refleksii/>

Організатори концерту-презентації в особистих розмовах з авторкою цього матеріалу надали кілька додаткових аргументів, які, на їхню думку, підтверджують авторство Березовського:

- 1) відсутність метрики про народження Березовського (означає, що Березовський міг народитися раніше і написати ці симфонії у зрілому віці);
- 2) наявність нот однієї з симфоній синьйора Beresciollo у колекції Розумовських (може свідчити, що К. Розумовському належав примірник твору його музиканта);
- 3) подібність обох симфоній до т.зв. італійської симфонії Березовського, виявленої в архівному зібрannі римського палацу родини італійських аристократів Доріо Памфілі¹ (може свідчити, що всі три симфонії написані одним автором);
- 4) наявність слов'янської теми у тріо третьої частини симфонії G-dur (означає, що симфонію написав хтось з українців);
- 5) відсутність інформації про композитора Beresciollo (означає, що це саме Березовський!).

Усі ці аргументи (і навіть останній!) доволі легко спростовуються.

1) Стосовно документів про народження Березовського слід зазначити, що станом на сьогоднішній день не виявлено метрик про народження жодного з українських композиторів другої половини XVIII століття. Але заклики щодо перегляду дати народження чомусь лунають лише стосовно Березовського. Першою це пропонувала зробити М. Рицарева: дослідниця вирішила, що в 14 років він не міг співати оперні партії і мав бути старшим за віком. З того часу у багатьох виданнях біля дати народження Березовського у дужках ставиться 1740 або 1741 рік. Вважаю за потрібне нагадати, що в 14-річному віці на оперній сцені дебютували Дмитро Бортнянський і Степан Дехтярев, однак жоден з дослідників не пропонує переглянути рік народження цих митців, незважаючи на відсутність метрик про їхнє народження.

Аргумент про більш ранню дату народження Березовського, потрібний для того, щоб прив'язати вік митця до написання симфоній Beresciollo, спростовується відомостями з інших прижиттє-

¹ Biblioteca privata e Archivio Doria Pamphili, Roma.

вих документальних джерел, згідно з якими у рік публікації симфоній Березовський служив на посаді оперного співака при Малому імператорському дворі в Ораніенбаумі, виходив на сцену в італійських операх і мав педагога з вокалу – італійську співачку-сопраністку Нунциату Гарані (Nunziata Garani). Вік Березовського легко встановити, якщо дізнатися, для якого голосу були написані співані ним партії. За тогочасною традицією голоси вказувалися в оперних лібрето. Ознайомлення з лібрето опер, у яких співав Березовський¹, доводить, що його партії були написані для високого чоловічого голосу. За відсутності в оперній трупі співаків-кастратів такі партії виконували жінки або підлітки. Це означає, що в рік видання симфоній Beresciollo Березовський був підлітком і загальнозвизнана дата народження Березовського є правильною. Компонуванням інструментальної музики у той час він не займався, оскільки це, по-перше, потребувало додаткового професійного вишколу і, по-друге, входило у службові обов’язки не співака, а капельмейстера великої інструментальної капели – цю посаду обіймав італієць Вінченцо Манфредіні.

2) Наявність однієї з двох симфоній синьйора Beresciollo у колекції Розумовських пояснюється тим, що граф Кирило Розумовський купив ці ноти для своєї капели разом з іншими друкованими європейськими оркестровими новинками.

3) Подібність симфоній Beresciollo до симфонії C-dur Максима Березовського приводить нас до з’ясування питання стилю інструментальної музики середини XVIII століття, часового й регіонального поширення його меж.

Симфонії Beresciollo репрезентують стиль композиторів Мангаймської школи періоду Яна Стамиця (1717–1757), який дослідники визначають як ранній Мангайм або перший мангаймський період². Творчі пошуки Я. Стамиця та його колег охопили галузь

¹ Alessandro nell’Indie. Dramma per musica. Libretto di Pietro Metastasio. URL: <http://www.librettidopera.it/alessindie/alessindie.html>; Semiramide riconosciuta. Dramma per musica. Libretto di Pietro Metastasio. URL: <http://www.librettidopera.it/semiric/semiric.html>

² Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme* / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberg 210

колективного інструментального виконавства і не оминули жанрову систему інструментальної музики. Створивши першокласний оркестр, Я. Стаміць відважився на реформування жанру симфонії шляхом перетворення оперної увертури (*sinfonia*) доби бароко на самостійний твір, незалежний від оперної дії, з масштабною композицією, ефектними драматургічними контрастами та різноплановими образами. Із цією метою в оперну симфонію, скомпоновану за принципом «швидко – повільно – швидко», було введено *додаткову серединну частину – менует* (із тріо), запозичений з барокової інструментальної сюїти.

Включення у склад циклу ще однієї частини позбавило структуру симфонії ознак композиційної симетрії. Розімкнену модель із ознаками «відкритої системи» (за М. Арановським) сприйняли не всі мангаймці і протягом наступного десятиліття після смерті Я. Стаміця (кінець 1750-х – 1760-ті роки) представники Мангаймської школи почали масово відмовлятися від менуетів і повернулися до традиційної тричастинної симфонії, зосередивши увагу на новаціях у галузі тематизму, динаміки та форми окремих частин.

Обидві симфонії синьйора Beresciollo є чотиричастинними і мають у своєму складі менует (із тріо).

Аналіз інших симфоній, надрукованих у Парижі в рік публікування симфонії Beresciollo, показав, що:

1) симфонії відомих капельмейстерів, концертмейстерів і музикантів мангаймського оркестру кінця 1750-х років Яна Стаміця (№ 12), Ігнаца Хольцбауера (№ 7), Крістіана Каннабіха (№ 5) та

Akademie der Wissenschaften. S. 302–330; Schneider H. Das Menuett in der Mannheimer Sinfonie. *Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / Finscher...* Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 287–307; Дворницкая А. В. Мангеймская симфония и ее роль в истории жанра *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2017. № 2 (44). С. 10–16; Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров : Дис. ... канд. искусствоведения. Спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / РАМ имени Гнесиных. Москва, 2018. 283 с.; Гумерова О. А. Творческие позиции Мангеймской школы в свете идей «Бури и натиска». *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства*. 2009. № 4 (20). С. 54–60.

Антона Філса (№ 2, 4, 6, 8, 10) мають у своєму складі менует (із тріо), а їхні цикли є чотиричастинними;

2) симфонія тогочасного скрипаля мангаймської капели Йоганнеса Тоескі (№ 1) має традиційну для оперної симфонії тричастинну структуру без менуету;

3) симфонії музикантів, не пов'язаних із мангаймським оркестром, – лондонського гамбіста Карла Фрідріха Абеля (№ 9, 14) і німецького гобоїста Йоганна Йоахима Боде (№ 15) – теж мають тричастинну структуру, однак в одній з симфоній Абеля (№ 14) фіналом циклу є менует (без тріо).

Тож виходячи зі структурних особливостей симфоній Beresciollo можемо зробити висновок, що їхній автор мав безпосереднє відношення до Мангаймської школи періоду Яна Стамиця, і знав про новаційні тенденції формотворення на рівні організації циклу.

Музикантам, які працювали в той час у Петербурзі та Оранієнбаумі на капельмейстерських посадах (Ф. Арайя, Й. Старцер, Г. Раупах, В. Манфредіні), не були відомі формотворчі новації композиторів інструментальної капели пфальцького курфюрста і вони продовжували дотримувати ся італійських традицій компонування світських інструментальних творів, ґрунтуючись на особливостях тогочасної італійської оперної увертури, і не писали чотиричастинних симфоній з менуетами. Це означає, що в 1760 році у Березовського не було навіть взірця для наслідування чотиричастинної моделі циклу і способів дізнатися про її існування, а стиль симфоній Beresciollo є занадто зрілим для 15-річного підлітка.

Ще однією важливою рисою, яка вказує на зв'язок автора обох симфоній із традиціями мангаймського оркестру, є *трактування гобоїв як сольних інструментів*, що полягає у дорученні дuetам гобоїв наспівного тематизму ліричного характеру, виконанні ними теми тріо в менуетах тощо. Виникнення цієї тенденції було безпосередньо пов'язане із високим рівнем виконавської майстерності музикантів-духовиків, які працювали у Мангаймі, унаслідок чого сталося суттєве ускладнення партії гобоя в оркестрових партитурах і почав активно розвиватися жанр сольного інструментального концерту для гобоя (див. творчий доробок Франца Ксавера Рихтера, Людвига Августа Леберна, Карла Стамиця та ін.).

Виконавські можливості музикантів-гобоїстів, які працювали в той час у придворних інструментальних капелах Російської імперії, були набагато скромнішими й тому запрошені італійські капельмейстери писали для них значно простіші партії, практично повністю оминаючи гобойні соло. У штаті інструментальної капели Малого імператорського двору в Ораніенбаумі (за часів перебування в ній Березовського) взагалі не було жодного гобоїста, і капельмейстер Вінченцо Манфредіні писав для цієї капели оркестрові твори з партіями флейт. Прикладом може бути партитура тричастинної сінfonії до вітальної канти на честь великого князя Петра Федоровича¹, із двома флейтами у складі оркестру (див. рис. 1).



Рис. 1. Sinfonia B. Манфредіні [1760]. I частина

¹ ОР РНБ, ф. 1021, оп. 3, од. 3б. 26, л. 3–18.

Тож у 1760 році Березовському були невідомі виконавські можливості гобоя як оркестрового і сольного інструмента, і це означає, що він не міг написати ті розлогі гобойні соло і дуети, які трапляються в обох симфоніях Beresciollo.

Те саме можна сказати і про трактування старовинної сонатної форми у перших частинах симфоній Beresciollo, яка в обох творах є абсолютно ідентичною. Якщо порівняти її з формою першої частини італійської симфонії М. Березовського, можна зробити висновок про застосування українським композитором іншої моделі старовинної сонатної форми – такої самої, як у скрипковій сонаті¹ (див. схему).

**Схема старовинної сонатної форми
в І частині симфонії C-dur М.Березовського**

I розділ (експозиція)		II розділ (реприза)		
T	D	D	T	
перша тема	друга тема	розвиток іントонаційних елементів першої теми	скорочений виклад першої теми в основній тональності	друга тема

Схема старовинної сонатної форми в І частинах симфоній Beresciollo

I розділ (експозиція)		II розділ (реприза)		доповнення
T	D	D – мінор	мінор	T
перша тема	друга тема	перша тема (скорочено)	друга тема (із повною каденцією)	перша тема у скороченому викладі

4) Появу слов'янської пісенної теми у тріо третьої частини симфонії G-dur слід пояснити не належністю цього твору до спадку Березовського, а зв'язками її автора синьйора Beresciollo із манаймським оркестром, де працювали добре навчені музиканти чеського походження, змушенні унаслідок обставин політичного характеру емігрувати з Богемії у Пфальц. Лірична, написана у мінорній

¹ Шуміліна О. А. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. Вип. 1 (46). С. 6–16.

тональності тема має узагальнені риси, що вказують на зв'язки із мелодикою слов'янських духовних пісень – чеських, словацьких, польських, українських та ін. Прикладом такої теми є сучасний гімн Словакії «Nad Tatrou sa blyska», що має пісенну основу – це словацька народна пісня «Kopala studienku».

5) Наведені вище аргументи вказують на те, що Максим Березовський *не писав симфоній синьйора Beresciollo* і це означає, що *під прізвищем Beresciollo приховується не Березовський*, а інший композитор, який мав набагато більше досвіду в написанні музики для інструментальних капел, контактував із музикантами придворної капели Мангайма періоду Яна Стаміця і наслідував тогочасний стиль їхньої інструментальної музики.

Розпочавши пошуки цього композитора, ми розуміли, що його прізвище має розпочинатися на «Beres», і що під час видання симфоній це прізвище з певних і невідомих нам причин було перетворене на Beresciollo. Унаслідок довготривалих пошуків такий композитор знайшовся.

У кількох музичних архівах, та в каталогах творів XVIII століття¹ ми натрапили на твори композитора *Давида Береса (David Berez)* – це прізвище було вказане на титульних аркушах (рис. 2–3).

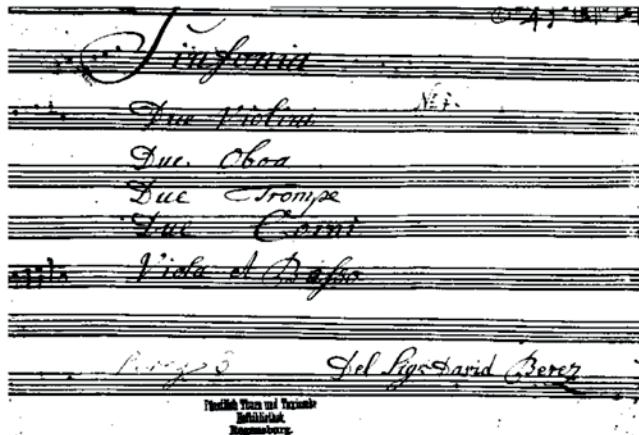


Рис. 2. Sinfonia Давида Береса (1760), титульний аркуш¹

¹ RISM OPAC; LaRue J. A Catalogue of 18th-Century Symphonies. Vol. 1. Bloomington: Indiana University Press, 1988. XVI + 352 p.



Рис. 3. Опера «Олімпіада» Давида Береса (1753), титульний аркуш²

У процесі пошуку інформації про цього композитора з'ясувалося, що автором творів є **Давид Перес** (*David Perez*, 1711–1778) – композитор італійського походження, придворний капельмейстер Португальського королівського двору, автор численних опер, інструментальної та духовної музики. З'ясувалося також, що він писав опери із розлогими інструментальними номерами, і що в рукописних копіях музичних творів графіка написання першої літери його прізвища іноді приводила до варіанту «Berez», у чому можна переконатися з наведених прикладів та інших рукописних манускриптів із творами митця.

Чи має Давид Перес відношення до синьйора Beresciollo, враховуючи, що автор обох симфоній мав бути обізнаним із діяльністю музикантів мангаймського оркестру періоду Яна Стаміця (помер у 1757 році), а Давид Перес у той час перебував на службі при дворі короля Португалії? Відповідь на це питання криється у

¹ Regensburg. Fürst Thurn und Taxis; RISM ID no.: 450010278.

² Biblioteca Nazionale Marciana. Venice, MSS. It. IV. 217–219.

деталях творчої біографії Давида Переса, пов'язаної із придворною службою. Після лісабонського землетрусу, який стався 1 листопада 1755 року і зруйнував практично всю португальську столицю, при дворі припинили ставити опери і композитор попросив творчу відпустку. Протягом наступних шести років (1756–1762), коли в Лісабоні не було поставлено жодної опери, Давид Перес розпочав триvalu подорож європейськими країнами. Достеменно відомо, що в 1761 році композитор відвідував Лондон, де згодом його було визнано членом Лондонської академії старовинної музики. Наступного року він повернувся у Лісабон і продовжив службу у королівській капелі, повністю переключившись на написання духовної музики.

Не виключено, що протягом 1756–1760 років Давид Перес відвідував Мангайм – музичну столицю тогочасної новітньої оркестрової музики і вивчав досвід мангаймських музикантів для вдосконалення власної манери письма, і робив це коштами, які виплачувалися йому як заробітна платня капельмейстера королівської капели. Надалі симфонії Давида Переса разом із симфоніями магаймців увійшли у паризьку видавничу серію 1760 року, а видавець зробив італізовану версію прізвища, щоб підкреслити італійське походження композитора.

Розуміючи, що аргументи на користь авторства Давида Переса не є остаточними, вкажемо на те, що в 50-річного композитора з великим досвідом написання інструментальної музики було набагато більше шансів стати автором цих симфоній, ніж у 15-річного підлітка Максима Березовського, який у рік їхнього видання лише розпочинав свій шлях у музичному мистецтві як оперний співак.

Підsumовуючи наші спостереження, вкажемо, що намагання видати гіпотезу за доведений факт з метою створення сенсації привело до протилежного ефекту і, нажаль, зачепило особу видатного українського митця Максима Березовського, життетворчість якого і без того зазнала втрат і дійшла до нашого часу у викривленому вигляді. Публікування двох симфоній синьйора Beresciollo, написаних не Березовським, а одним з композиторів, що мав творчі контакти із мангаймським оркестром у 50-ті роки XVIII століття (ймовірно – португальським композитором італійського походження Давидом Пересом), як перших українських симфоній, за рахунок коштів Українського культурного фонду є відвертою фальсифікацією.

єю і порушенням принципів академічної добродетелі, про які останнім часом ретельно дбає українська наукова громада в особі її контролюючих органів (НАЗЯВО, ДАК МОН України та ін.).

1. Березовський М. С. Три симфонії / ред. К. Карабиця ; вст. ст. Л. Івченко. Київ: Музична Україна, 2021. 104 с.
2. Гумерова О. А. Творческие позиции Мангеймской школы в свете идей «Бури и натиска». *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства*. 2009. № 4 (20). С. 54–60.
3. Дворницкая А. В. Мангеймская симфония и ее роль в истории жанра. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2017. № 2 (44). С. 10–16.
4. Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров : Дис. ... канд. искусств. Спец. 17.00.02; РАМ имени Гнесиных. Москва, 2018. 283 с.
5. Єфименко А. Максим Березовський і Кирило Карабиць. *Музика*. Інтернет-журнал 29.12.2020. URL: <http://mus.art.co.ua/maksym-berezovskyy-i-krylo-karabyts/>
6. Івченко Л. Таємниця симфонії синьйора Березейолло. *Музика*. 1996. № 1. С. 6–8.
7. Кияновська Л. Сенсаційна презентація симфонії Максима Березовського: післяпрем'єрні рефлексії. *Музика*. Інтернет-журнал. 03.01.2021. URL: <http://mus.art.co.ua/sensatsiyna-prezentatsiia-symfoniyi-maksyma-berezovs-koho-pisliaprem-ierni-refleksii/>
8. Шуміліна О. А. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 1 (46). С. 6–16.
9. Brito M. C. de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge, 1989. 272 p.
10. Dottor M. Perez, David. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (A – Z). In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
11. LaRue J. A Catalogue of 18th-Century Symphonies. Vol. 1. Bloomington: Indiana University Press, 1988. XVI + 352 p.
12. Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwerzingen (1720–1778). *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme* / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. S. 302–330.
13. Schneider H. Das Menuett in der Mannheimer Sinfonie. *Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991* / Finscher... Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 287–307.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- ГИМ – Государственный исторический музей
IP – Институт рукописей
НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
ОР – отдел рукописей
РГБ – Российская государственная библиотека
РГАДА – Российский государственный архив древних актов
РГИА – Российский государственный исторический архив
РНБ – Российская национальная библиотека
РНММ – Российский национальный музей музыки
Син. певч. – синодальное песческое собрание
Ф. – фонд
ЦГИА СПб – Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України
HK – Hofburgkapelle
ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek
RISM – Répertoire International des Sources Musicales

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Варакута Марина Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики імені М. І. Глінки
<https://orcid.org/0000-0003-0863-8829>

Гусарчук Тетяна Володимиріна – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-8067-4010>

Івченко Лариса Василівна – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу музичних фондів Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
<https://orcid.org/0000-0003-2562-3979>

Капліснко-Глюк Юлія Володимирівна – доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
<https://orcid.org/0000-0002-6114-9680>

Кияновська Любов Олександрівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

Корній Лідія Пилипівна – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України
<https://orcid.org/0000-0003-4988-7186>

Кутасевич Андрій Валентинович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-3990-7238>

Макаренко Олексій Володимирович – старший викладач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-3927-4442>

Петришина Тетяна Володимирівна – аспірантка кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-8891-2386>

Слупський Віктор Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів (клас туби та камерного ансамблю) Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-7249-4538>

Шуміліна Ольга Анатоліївна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

Юрченко Мстислав Сергійович – кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ)
<https://orcid.org/0000-0002-1145-066X>

SUMMARY

In 2020, the outstanding Ukrainian composer, one of the founders of musical classicism in Ukrainian church music Maksym Berezovsky (1745–1777), turned 275 years old. The name of this talented musician was illuminated with lifelong honor, and creativity reached the European level for the first time among Ukrainian composers.

Recently, in Ukraine, there has been a significant intensification of the study of Maksym Berezovsky's creativity. A large number of spiritual works of the artist, which were previously considered irretrievably lost, were discovered, prepared for performance and publication. Thanks to the search activity of Italian scientists, they managed to find out that Berezovsky wrote more secular works than was previously known. Thanks to the discoveries of Ukrainian musicologists, it was possible to clarify some important events of the composer's life and refute the widespread and false facts of his biography.

The collective monograph is the first thematic collection that is dedicated to Berezovsky himself and presents him as a Ukrainian composer. Before it, there was only a diaspora edition of Vasyl Vytyvtskyi's book "Maxim Berezovsky. Life and creativity" (1978, reprinted in 1995) and separate, albeit quite numerous, articles. Therefore, Ukrainian readers had to familiarize themselves with the composer's work through the publications of Russian authors, with the corresponding views and ideological accents.

The materials of the collective monograph cover four thematic sections:

- 1) a cultural and historical-biographical view of the figure of the artist;
- 2) professional development and training;
- 3) sacred and musical heritage;
- 4) secular music.

The authors of the articles are scientists from Lviv, Kyiv, Chernivtsi and Dnipro. The concepts of most of the articles are based on the updated version of Maksym Berezovsky's biography, which was formed on the basis of studying and summarizing information from documentary sources. According to the new biographical scenario, Berezovsky was not a church musician, but a secular musician and for almost 20 years (1758–1777) served in the Court Theater, successively

holding various positions: soloist of the Italian opera (1758–1765), instrumental musician (1766–1773) and theater composer (1774–1777). Writing music for the church was not one of Berezovsky's primary responsibilities, but initial church singing skills, experience in performing secular European music and learning counterpoint from J. B. Martin helped him master this creative work, and Berezovsky entered the history of Ukrainian musical culture precisely as a spiritual composer, the author of choral concerts written in the classical style.

The publication is addressed to specialists and all other persons interested in the Ukrainian musical culture of the 18th century.

ЗМІСТ

<i>Від упорядника</i>	3
Розділ 1. Культурологічний та історично-біографічний погляд на постать Максима Березовського	
<i>Лідія Корній</i>	
Творчість Максима Березовського і традиції української музичної культури XVIII століття	6
<i>Ольга Шуміліна</i>	
Постать Максима Березовського: відоме і невідоме	13
Розділ 2. Професійне становлення і навчання Максима Березовського	
<i>Тетяна Петришина</i>	
Максим Березовський – виконавець сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму (до питання спадковості традицій А. Рачинського)	28
<i>Тетяна Петришина, Ольга Шуміліна</i>	
Максим Березовський і Вінченцо Манфредіні: творчі контакти	39
<i>Олексій Макаренко</i>	
Музично-стильові паралелі у духовних концертах Бальдассаре Галуппі і Максима Березовського (на прикладі творів на псалмові тексти)	54
<i>Юлія Каплієнко-Ілюк</i>	
Дж. Б. Мартіні – педагог, композитор, науковець	76
Розділ 3. Духовно-музична спадщина Максима Березовського	
<i>Ольга Шуміліна</i>	
Хорові концерти Максима Березовського в партесній нотації	86

<i>Тетяна Гусарчук</i> Духовна музика Максима Березовського та Артемія Веделя: деякі аспекти спорідненості	101
<i>Мстислав Юрченко</i> Композиційно-виконавські особливості хорових концертів Максима Березовського	118
<i>Віктор Слупський</i> Хорові концерти Максима Березовського в інструментальних перекладах (на прикладі брас-квінту)	137
Розділ 4. Світська музика Максима Березовського	
<i>Марина Варакута</i> Опера «Демофонт» Максима Березовського на сучасній українській театральній сцені: ідеї та рішення	151
<i>Любов Кияновська</i> Музично-риторичні фігури в аріях з опери М. Березовського «Демофонт» (у світлі еволюції західноєвропейського оперного стилю другої половини XVIII століття)	163
<i>Андрій Кутасевич</i> Скрипкова соната Максима Березовського: новий погляд на нотний текст	169
<i>Лариса Івченко</i> Про італійський рукопис Симфонії До мажор Максима Березовського	191
<i>Ольга Шуміліна</i> Чи писав Максим Березовський симфонії синьйора Beresciollo?	207
<i>Умовні скорочення</i>	219
<i>Відомості про авторів</i>	220
<i>Summary</i>	223
	225

Наукове видання

Максиму Березовському присвячується

Колективна монографія

Редактор-упорядник О. А. Шуміліна

Підписано до друку 23.01.2023 р.

Формат 60x84/16. Гарнітура Times.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум.-друк. арк. 13,3. Наклад 100 прим.

Вид №6. Зам. №2.

Видавець і виготовлювач

ПП “Видавництво “БОНА”

вул. Наукова, 5, Львів, 79060

Свідоцтво держ. реєстру: ДК №4275.

тел.: (032) 234-04-12