

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПЕТРИШИНА ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 783.2:78.087.61]:7.035.2](477)

**ФЕНОМЕН СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА
В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ ДОБИ
КЛАСИЦИЗМУ**

Дисертація

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Т. В. Петришина

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Шуміліна О. А.

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Петришина Т. В. Феномен сольного вокального виконавства в українській хоровій духовній музиці доби класицизму. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023.

У дисертації визначається і вивчається комплекс питань, пов'язаних із виникненням і проявами феномену сольного вокального виконавства в хорових концертах доби класицизму. Ці питання дотепер є недостатньо дослідженими, оскільки духовні концерти доби класицизму цікавлять дослідників і виконавців передусім як твори, написані для хору.

Матеріалом дослідження обрано творчість українських композиторів другої половини XVIII століття Андрія Рачинського, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя і Степана Дехтярева. Увага до творчої спадщини кожного з українських представників доби класицизму надає підстави для утворення цілісної панорами розвитку феномену сольного вокального виконавства у межах досліджуваного періоду та визначення його індивідуальних проявів у творчості кожного з композиторів.

Методологію дисертації складає комплекс базових загальнонаукових і спеціальних методів: метод історизму і компаративного аналізу, що надає підстави для виявлення початкових імпульсів, які спричинили виникнення феномену сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму, а також для вивчення подальших шляхів розвитку цієї практики у творчості найвідоміших представників вказаного напрямку. Враховуючи специфіку музичного матеріалу, а також мету і завдання дослідження, долучено аналітичний підхід до вивчення вказаної

проблематики і деякі методи теоретичного дослідження (аналіз і синтез, розумове моделювання, сходження від абстрактного до конкретного та ін.).

Наукова новизна матеріалів дисертації полягає в тому, що хорові концерти доби класицизму вперше дістали наукове осмислення з позицій сольного вокального виконавства, виявлення причин появи сольних вокальних партій та мистецького значення в аспекті специфіки переломлення та синтезу національного й інонаціонального компонентів. На підставі аналізу хорових концертів та вивчення архівних матеріалів досліджено співацькі голоси та виконавську діяльність солістів, для яких були написані сольні партії у духовних концертах доби класицизму.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості використання матеріалів дисертації у навчальній та творчій діяльності вокалістів та хормейстерів під час підготовки сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму, під час підготовки матеріалів для читання лекційних курсів, пов'язаних із фаховою підготовкою студентів спеціалізації «Академічний спів», «Хорове диригування» та суміжних спеціальностей у вищих музичних навчальних закладах України («Історія вокального мистецтва», «Хорова література», «Історія української музики» та ін.), під час продовження роботи над вивченням української духовної музики доби класицизму, зокрема, феномену сольного вокального виконавства.

У першому розділі дисертації «Українська духовна музика доби класицизму: стан вивчення, систематика, жанрова і стильова специфіка» та трьох його підрозділах висвітлено традиції розвитку української духовної музики доби класицизму та роль у цьому процесі сольного вокального виконавства. Зроблено критичний огляд наявних наукових праць з питань виникнення і розвитку жанру хорового концерту доби класицизму, досліджено жанрово-стильові риси духовних концертів українських композиторів другої половини XVIII століття, порушено питання сольного

вокального виконавства в аспекті індивідуалізації музичного мислення. Розділ має загальнонаукову спрямованість і заснований на аналізі відомостей з наукової літератури, із зазначенням нерозв'язаної частини питання і наголошенням на основних дискусійних моментах вивчення проблеми сольного вокального виконавства в хорових концертах доби класицизму.

У другому розділі дисертації «Сольні вокальні партії у хорових концертах українських композиторів доби класицизму» висвітлено історичний аспект розвитку сольного вокального виконавства, пов'язаний із поступовим збільшенням значення сольного співу оперного типу у хоровій духовній музиці, визначенням напрямків, жанрів та стилів його прояву духовної творчості українських композиторів другої половини XVIII століття. У трьох підрозділах зроблено аналіз сольних вокальних партій у хорових партитурах духовних творів українських композиторів, написаних протягом різних етапів доби класицизму, виявлено індивідуальну специфіку таких партій у контексті творчості того чи іншого митця.

У третьому розділі дисертації «Вокальна підготовка і творчі портрети виконавців сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму» та двох його підрозділах вивчено питання вокальної підготовки виконавців сольних партій у духовних концертах українських композиторів доби класицизму та значення у цьому процесі вокальних класів, відкритих у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга. Також надано творчі портрети музикантів – найвідоміших виконавців сольних вокальних партій у духовних концертах доби класицизму, для яких ці партії були спеціально написані (М. Березовський, А. Ведель, П. Ковальова-Жемчугова). Питання здобуття спеціальної освіти порушено в аспекті втілення здобутих навичок у півчому репертуарі православного церковного богослужіння.

Головні висновки дослідження полягають у наступному:

1. Сольне вокальне виконавство в українській духовній музиці доби класицизму виникло на перетині двох стилеутворюючих констант – давньої церковної монодії, яка в окремих гімнографічних жанрах сягнула надзвичайно розвинених мелодичних проявів, та музики світського спрямування, пов'язаної з тогочасним італійським оперним мистецтвом, яке на рубежі XVI–XVII століть називали новою монодією.

2. Порівняно із партесними концертами кінця XVII – першої половини XVIII століть, заснованими на фактурних контрастах могутнього хорового *tutti* з більш камерними ансамблями кантового складу, сольні вокальні побудови хорових концертів другої половини XVIII століття контрастували тутійному звучанню не так за фактурними, як за мелодичними якостями. Цьому посприяла загальна орієнтація творів на класичний стиль та його головні ознаки – гомофонну фактуру, яскравість мелодичної лінії, ясний тональний розвиток, чіткі каденційні звороти тощо. Виразна мелодика сольних вокальних побудов поступово здобувала індивідуальних рис та поступово перетворювалася на одну з найважливіших ознак композиторської манери кожного з українських авторів духовних творів.

3. Поява сольних вокальних побудов у духовних концертах українських композиторів другої половини XVIII століття мала різновекторне спрямування. Протягом вказаного часу трапився стрімкий еволюційний перехід від початкових спроб збагатити стилістику духовних піснеспівів мелодикою італійського оперного стилю до надзвичайно розвиненого, насиченого вокальними складнощами концертно-віртуозного співу. Особливості втілення сольних вокальних побудов у духовних творах кожного з українських композиторів доби класицизму дістали індивідуального прояву:

а) у концертах А. Рачинського, написаних на стику бароко і класицизму, і в концертах М. Березовського, які належать до ранньокласичного етапу, сольні вокальні побудови трапляються переважно у повільних частинах і є мелодично увиразненими, а сама їхня мелодика ґрунтується на типово вокальних інтонаціях і здатна відтворити певний образно-емоційний стан;

б) у концертах Д. Бортнянського, які належать до зрілого етапу, виникає типова для європейського концертуючого стилю XVIII століття партія першого принципала (від італ. *principale* – головний), а сольні вокальні побудови трапляються і в повільних, і в швидких тутійних частинах; вони написані в такий спосіб, що з ними можуть впоратися добре підготовлені хористи, однак у виконанні солістів звучання стане більш глибоким і виразним;

в) у концертах А. Веделя і С. Дехтярева, які завершують добу класицизму, трактування сольних вокальних побудов здобуває яскравого вираженого індивідуального прояву, що пов'язане із персоніфікацією сольної партії, втіленням особистих переживань (А. Ведель) або бажанням підкреслити риси вокальної концертності у виконавській манері крупних духовних творів (С. Дехтярев).

4. Для відтворення сольних вокальних побудов у хорових концертах українських композиторів доби класицизму була потрібна спеціальна вокальна підготовка. Вона надавалася у вокальних класах Придворної півчої капели, де з учнями-капельянами займалися італійські педагоги, готуючи їх до сольних виступів на оперній сцені, або шляхом приватних занять. Деякі партії було написано спеціально для конкретних виконавців, з урахуванням виконавських можливостей їхніх голосів (ліричний тенор А. Веделя, колоратурне сопрано П. Ковальнової-Жемчугової).

5. Сольні вокальні партії у духовних концертах українських композиторів доби класицизму звучать набагато виразніше і справляють

значно сильніше враження, якщо їх виконують не хористи, а оперні солісти.

Дослідження питань сольного вокального виконавства у хорових (духовних) концертах українських композиторів доби класицизму дають розуміння того, що це явище виникло унаслідок професіоналізації композиторської творчості і виконавської діяльності, було пов'язане із вдосконаленням методів вокальної підготовки співаків і залученням конкретних виконавців, для яких створювалися складні і віртуозні сольні побудови, що могли б прикрасити оперну арію. Вивчення цієї суто виконавської проблеми має зайняти належне місце у розумінні національної специфіки жанру духовного концерту в українській музиці добу класицизму та пов'язаної із ним композиторської творчості.

Ключові слова: українська духовна музика другої половини XVIII століття, доба класицизму, хоровий концерт, сольне вокальне виконавство, художня особистість, сольні партії, А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дехтярев.

SUMMARY

Petryshyna T. V. The phenomenon of solo vocal performance in Ukrainian choral sacred music of the classicism era. Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – Musical art. Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko. Lviv, 2023.

The dissertation defines and studies a complex of issues related to the emergence and manifestations of the phenomenon of solo vocal performance in choral concerts of the era of classicism. These questions are not sufficiently researched until now, since sacred concerts of the era of classicism are of interest to researchers and performers primarily as works written for the choir.

The work of Ukrainian composers of the second half of the 18th century, A. Rachynsky, M. Berezovsky, D. Bortnyansky, A. Vedel and S. Dekhtyarev, was chosen as the research material. Attention to the creative heritage of each of the Ukrainian representatives of the era of classicism provides grounds for forming a holistic panorama of the development of the phenomenon of solo vocal performance within the studied period and determining its individual manifestations in the work of each of the composers.

The methodology of the dissertation consists of a complex of basic general scientific and special methods: the method of historicism and comparative analysis, which provides the basis for identifying the initial impulses that caused the emergence of the phenomenon of solo vocal performance in Ukrainian spiritual music of the era of classicism, as well as for studying the further ways of development of this practice in the works of the most famous representatives of the indicated direction. Taking into account the specifics of the musical material, as well as the purpose and task of the research, an analytical approach to the study of the indicated issues and some methods of

theoretical research (analysis and synthesis, mental modeling, ascent from the abstract to the concrete, etc.) are included.

The scientific novelty of the dissertation materials lies in the fact that choral concerts of the era of classicism for the first time received a scientific understanding from the standpoint of solo vocal performance, the identification of the reasons for the appearance of solo vocal parts and their artistic significance in terms of the specifics of refraction and synthesis of national and non-national components. On the basis of the analysis of choral concerts and the study of archival materials, the singing voices and performance of soloists, for whom solo parts were written in sacred concerts of the era of classicism, were investigated.

The practical significance of the research results lies in the possibility of using the dissertation materials in the educational and creative activities of vocalists and choirmasters during the preparation of solo vocal parts in choral concerts of the era of classicism, during the preparation of materials for reading lecture courses related to the professional training of students specializing in «Academic Singing», «Choir Conducting» and related specialties in higher musical educational institutions of Ukraine («History of Vocal Art», «Choral Literature», «History of Ukrainian Music», etc.), during the continuation of work on the study of Ukrainian sacred music of the classical era, in particular, the phenomenon of solo vocal performance.

In the first chapter of the dissertation «Ukrainian sacred music of the classicism era: the state of study, systematics, genre and stylistic specificity» and its three subsections, the traditions of the development of Ukrainian sacred music of the classicism era and the role of solo vocal performance in this process are highlighted. A critical review of the existing scientific works on the emergence and development of the choral concert genre of the era of classicism was made, the genre and style features of sacred concerts of Ukrainian composers of the second half of the 18th century were investigated, and the

issue of solo vocal performance in the aspect of individualization of musical thinking was raised. The chapter has a general scientific orientation and is based on the analysis of information from the scientific literature, with an indication of the unsolved part of the question and an emphasis on the main debatable points of the study of the problem of solo vocal performance in choral concerts of the era of classicism.

The second chapter of the thesis «Solo vocal parts in choral concerts of Ukrainian composers of the era of classicism» highlights the historical aspect of the development of solo vocal performance, which is connected with the gradual increase in the importance of opera-type solo singing in choral sacred music, the definition of directions, genres and styles of its manifestation of sacred creativity Ukrainian composers of the second half of the 18th century. In three subsections, the analysis of solo vocal parts in the choral scores of spiritual works of Ukrainian composers, written during different stages of the era of classicism, is made, and the individual specificity of such parts in the context of the work of this or that artist is revealed.

In the third chapter of the dissertation «Vocal training and creative portraits of performers of solo vocal parts in choral concerts of the era of classicism» and its two subsections, the issue of vocal training of performers of solo parts in spiritual concerts of Ukrainian composers of the era of classicism and the importance of vocal classes opened in the Court Singing Hall in this process is studied St. Petersburg chapel. Also provided are creative portraits of musicians – the most famous performers of solo vocal parts in sacred concerts of the era of classicism, for which these parts were specially written (M. Berezovsky, A. Vedel, P. Kovalova-Zhemchugova). The issue of obtaining a special education is raised in the aspect of implementing the acquired skills in the seminal repertoire of the Orthodox church service.

The main conclusions of the study are as follows:

1. Solo vocal performance in the Ukrainian sacred music of the classicism era arose at the intersection of two style-forming constants – the ancient church monody, which in certain hymnographic genres reached extremely developed melodic manifestations, and the music of a secular direction, connected with the Italian opera art of the time, which at the turn The 16th-17th centuries were called the new monody.

2. Compared to the partes concerts of the end of the 17th and the first half of the 18th centuries, based on the textural contrasts of the powerful choral tutti with more chamber ensembles of the canto composition, the solo vocal constructions of the choral concerts of the second half of the 18th century contrasted with the tutti sound not so much in terms of texture as in terms of melodic qualities. This was facilitated by the general orientation of the works to the classical style and its main features – homophonic texture, brightness of the melodic line, clear tonal development, clear cadence reversals, etc. The expressive melody of solo vocal constructions gradually acquired individual features and gradually turned into one of the most important features of the composer's manner of each of the Ukrainian authors of sacred works.

3. The appearance of solo vocal structures in sacred concerts of Ukrainian composers of the second half of the 18th century had a different direction. During the specified time, a rapid evolutionary transition took place from the initial attempts to enrich the style of sacred chants with the melody of the Italian operatic style to extremely developed concert-virtuoso singing, saturated with vocal complexities. The peculiarities of the embodiment of solo vocal constructions in the sacred works of each of the Ukrainian composers of the era of classicism received an individual manifestation:

a) in the concerts of A. Rachynsky, written at the junction of baroque and classicism, and in the concerts of M. Berezovsky, which belong to the early classical stage, solo vocal constructions occur mainly in slow parts and are

melodically pronounced, and their melody itself is based on typical vocal intonations and is able to reproduce a certain visual and emotional state;

b) in the concerts of D. Bortnyansky, which belong to the mature stage, there is a part of the first principal (from the Italian *principale* – main), typical for the European concert style of the 18th century, and solo vocal constructions occur in both slow and fast parts; they are written in such a way that well-trained choristers can handle them, but when performed by soloists, the sound will become deeper and more expressive;

c) in the concerts of A. Vedel and S. Dekhtyarev, which end the era of classicism, the interpretation of solo vocal constructions acquires a pronounced individual manifestation, which is connected with the personification of the solo part, the embodiment of personal experiences (A. Vedel) or the desire to emphasize the features of vocal concertness in the performance manner of large spiritual works (S. Dekhtyarev).

4. Special vocal preparation was required for the reproduction of solo vocal structures in choral concerts of Ukrainian composers of the classical era. It was provided in the vocal classes of the Court Chapel, where Italian teachers worked with student chaplains, preparing them for solo performances on the opera stage, or through private lessons. Some parts were written specifically for specific performers, taking into account the performance capabilities of their voices (lyric tenor of A. Vedel, coloratura soprano of P. Kovalova-Zhemchugova).

5. Solo vocal parts in sacred concerts of Ukrainian composers of the classical era sound much more expressive and make a much stronger impression if they are performed not by choristers, but by opera soloists.

The study of the issues of solo vocal performance in choral (sacred) concerts of Ukrainian composers of the classicism era gives an understanding that this phenomenon arose as a result of the professionalization of composer creativity and performing activity, was connected with the improvement of

methods of vocal training of singers and the involvement of specific performers for whom complex compositions were created and virtuosic solo constructions that could decorate an opera aria. The study of this purely performing problem should take its proper place in the understanding of the national specificity of the sacred concert genre in Ukrainian music during the era of classicism and the related composer's work.

Keywords: Ukrainian sacred music of the second half of the 18th century, the era of classicism, choral concert, solo vocal performance, artistic personality, solo parts, A. Rachynsky, M. Berezovsky, D. Bortnyansky, A. Vedel, S. Dekhtyarev.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у виданнях категорії «Б»

1. Петришина Т. В. Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 20. С. 289–301. DOI 10.33287/222124
2. Петришина Т. В. Віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2021. Вип. 45. С. 124–132. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247380
3. Петришина Т. В. Творчий тандем С. Дехтярев – П. Ковальова-Жемчугова і питання сольного вокального виконавства у хоровому концерті доби класицизму. *Імідж сучасного педагога* : електрон. наук. фах. журн. (категорія «Б»). 2022. № 2 (203). С. 69–73. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-2\(203\)-69-73](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-2(203)-69-73)
4. Петришина Т. Тенденції сольного вокального виконавства в українських духовних концертах доби класицизму. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 1 (58). С. 82–95. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284759

Розділи у колективних монографіях

5. Петришина Т. Максим Березовський – виконавець сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму (до питання спадковості традицій А. Рачинського). *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Львів : БОНА, 2023. С. 28–38.
6. Петришина Т., Шуміліна О. Максим Березовський і Вінченцо Манфредіні: творчі контакти. *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Львів : БОНА, 2023. С. 39–

53.

Матеріали конференцій

7. Петришина Т. В. Хоровий концерт доби класицизму: феномен сольного вокального виконавства. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Тези доповідей IV міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 5–7 листопада 2020 р.). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. С. 156–158.
8. Петришина Т. В. Оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова – виконавиця сопранових соло у хорових концертах С. Дехтярева. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : Матеріали міжнародної наукової конференції (Київ, 5–7 жовтня 2021 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. наук. б-к та інформ. центрів акад. наук – членів МААН; відп. за вип. М. В. Іванова. Київ : НБУВ, 2021. С. 617–620.
9. Петришина Т. В. Значення Придворної співацької капели у професійній підготовці вокалістів (середина і друга половина XVIII ст.). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг* : матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 4–6 жовт. 2022 р.) / НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, відп. ред. О. М. Василенко. Київ, 2022. С. 395–397.

ЗМІСТ

Анотація		2
Summary		8
Вступ		19
Розділ 1	Українська духовна музика доби класицизму: стан вивчення, систематика, жанрова і стильова специфіка	25
	1.1 Історіографія дослідження української духовної музики другої половини XVIII століття у контексті питань сольного вокального виконавства	25
	1.2 Жанрово-стильові риси духовних творів українських композиторів доби класицизму як об'єкт наукової інтерпретації	39
	1.3 Проблеми сольного вокального виконавства в аспекті індивідуалізації музичного мислення у творчості українських композиторів другої половини XVIII століття	46
	Висновки до першого розділу	56
Розділ 2	Сольні вокальні партії у хорових концертах українських композиторів доби класицизму	59
	2.1 Ранній класицизм: Андрій Рачинський, Максим Березовський	59
	2.2 Зрілий класицизм: Дмитро Бортнянський	72

2.3	Індивідуальні прояви стилю та сольного вокального виконавства у творчості Артемія Веделя та Степана Дехтярева	89
2.3.1	Втілення тенденцій сольного вокального виконавства у духовній творчості Артемія Веделя	90
2.3.2	Втілення тенденцій сольного вокального виконавства у духовних концертах Степана Дехтярева	109
	Висновки до другого розділу	120
Розділ 3	Вокальна підготовка і творчі портрети виконавців сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму	123
3.1	Спеціальна вокальна підготовка півчих – виконавців сольних партій у хорових концертах доби класицизму	123
3.1.1	Роль Придворної співацької капели Санкт-Петербурга у підготовці виконавців-вокалістів	123
3.1.2	Методичні настанови італійських педагогів сольного співу	132
3.2	Творчі біографії і характеристика голосу виконавців сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму	140
3.2.1	Максим Березовський	140
3.2.2	Артемій Ведель	147
3.2.3	Прасковія Ковальова-Жемчугова	157
	Висновки до третього розділу	162

Висновки	166
Список використаних джерел	171
Додаток А	185
Додаток Б	214

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Тема пропонованої дисертації пов'язана із вивченням питань сольного вокального виконавства у хорових (духовних) концертах українських композиторів доби класицизму.

Загальновідомо, що духовні концерти українських композиторів доби класицизму цікавлять дослідників і виконавців передусім як твори, написані для хору, і такий підхід є абсолютно природним.

Хоровий склад позначається на змістовному рівні твору і визначає специфічні риси музичного матеріалу у хорових партіях. Якщо розглядати виконавські можливості мішаного хору, можна зробити висновок про те, що кожна партія відрізняється універсальністю, зручністю і відносною простотою. У них дотримано діапазони і темпо-динамічні властивості голосів хору. Як наслідок, виникають природні умови для утворення балансу між партіями хору. Сукупність вказаних ознак проявляється у домінуванні загального над індивідуальним. Виконавська специфіка позначається на змістовному рівні і визначає особливості музичного матеріалу.

Гарне знання виконавських можливостей хору і специфіки окремих хорових партій сформувалося у композиторів доби класицизму унаслідок роботи із церковними хорами. Підготовка півчих була спрямована на професійне оволодіння навичками хорового співу.

В умовах відсутності інструментального супроводу, партіям хору надавалися функції оркестрових голосів, а самі духовні концерти за будовою циклу і типом тематизму нагадували барокові *concerto grosso*, тільки із текстом.

Подібно структурі інструментальних *concerto grosso*, хорові концерти були засновані на зіставленнях контрастних за фактурою

тутійних та ансамблевих побудов. Партії солістів, які утворювали співацький ансамбль, мали переважно наспівну природу, не були надмірно складними і не вимагали додаткової вокальної підготовки. Їх співали найкращі півчі хору, які називалися *принципалами* або *першими принципалами* (від італ. *principale* – головний).

Поява сольних партій принципово іншого типу, з якими могли впоратися лише співаки з оперними голосами, була пов'язана із залученням додаткових виконавських сил, зокрема, професійно підготовлених оперних солістів або співаків, яких спеціально готували для оперної сцени. Така підготовка надавалася у Придворній співацькій капелі, де були відкриті класи сольного співу. Відкриття класів сталося у другій половині XVIII століття і співпало із виникненням і розвитком хорového концерту доби класицизму, однак метою навчання була підготовка найкращих церковних півчих для виступів на оперній сцені.

Огляд великої кількості наукової літератури, у якій вивчено українську духовну музику доби класицизму, переконує у тому, що порушені нами питання сольного вокального виконавства у духовних хорových концертах є практично недослідженими. Цим визначається **актуальність** обраної теми.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Тема дисертації відповідає комплексній темі № 3 «Українська музика у контексті світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ЛНМА імені М. В. Лисенка на період 2020-2025 рр. Тема дисертації затверджена вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка (протокол № 8 від 13 листопада 2020 року).

Метою дослідження є вивчення феномену сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму.

Головні завдання:

- 1) зробити огляд наукових публікацій і довести, що обраний нами дослідницький аспект не дістав у них належного висвітлення;
- 2) дослідити вплив сольного вокального виконавства на стан та розвиток жанрово-стильової системи української духовної музики доби класицизму;
- 3) визначити взаємозв'язок сольного вокального виконавства із процесами формування індивідуалізації композиторського мислення у хоровій духовній музиці другої половини XVIII століття;
- 4) дослідити причини появи сольних вокальних партій у хорових творах українських композиторів доби класицизму та шляхи розвитку сольного вокального виконавства протягом кожного з етапів цієї доби;
- 5) зробити творчі портрети найвідоміших виконавців, з'ясувати процес здобуття ними професійної вокальної підготовки.

Об'єкт дослідження – українська духовна музика доби класицизму.

Предмет дослідження – процеси виникнення і формування сольного вокального виконавства у надрах української хорової традиції.

Матеріалом дослідження обрано духовні концерти українських композиторів другої половини XVIII століття Андрія Рачинського, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя і Степана Дехтярева.

Теоретичну основу дослідження складають чотири основні групи джерел:

- 1) наукові праці, у яких досліджується розвиток української духовної музики доби класицизму, творчість найвидатніших представників і розвиток жанру хорового концерту (С. Скребков, Є. Левашов, О. Шреєр-Ткаченко, В. Витвицький, І. Соневицький, Л. Корній, М. Рицарева, В. Іванов, М. Юрченко, Ю. Горайнов, Т. Гусарчук, О. Шуміліна, А. Кутасевич та ін.);

2) публікації, у яких досліджено питання сольного вокального виконавства, індивідуальної специфіки сольного співу та особливостей його викладання у Придворній півчій капелі та інших освітніх осередках (Ф. Ламперті, П. Козицький, К. Майбурова, О. Стахевич, В. Багадуров, О. Кравчук, А. Хоффман, Н. Дробишевська, А. Зингаренко та ін.);

3) наукові праці і різноманітні відомості другої половини XVIII – початку XIX століть (тогочасні публікації, друковані «Школи співу», документальні джерела, спогади сучасників та ін.), у яких висвітлюється діяльність професійних навчальних закладів з підготовки вокалістів, методи навчання, а також творча діяльність виконавців сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму (В. Манфредіні, Н. Горчаков, П. Євсєєв, О. Варламов, Ю. Барсов, А. Пружанський, Н. Єлизарова, Т. Решетнікова, Л. Заводнова та ін.);

4) наукові праці з питань жанру і стилю (І. Ляшенко, Н. Герасимова-Персидська, Н. Зейфас, К. Ручьєвська, М. Рицарева та ін.).

Методологічною базою дослідження обрано метод історизму і компаративного аналізу, що надає підстави для виявлення початкових імпульсів, які спричинили виникнення феномену сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму, та вивчення подальших шляхів розвитку цієї практики у творчості найвідоміших представників вказаного напрямку. Враховуючи специфіку музичного матеріалу, а також мету і завдання дослідження, долучено аналітичний підхід до вивчення вказаної проблематики і деякі методи теоретичного дослідження (аналіз і синтез, розумове моделювання, сходження від абстрактного до конкретного та ін.).

Наукова новизна матеріалів дисертаційного дослідження полягає в тому, що:

– хорові концерти вивчено під іншим кутом зору, з позицій сольного вокального виконавства;

– виявлено причини появи сольних вокальних партій у духовних концертах доби класицизму, встановлене їхнє мистецьке значення в аспекті специфіки переломлення та синтезу національного й інонаціонального компонентів;

– на підставі аналізу хорових концертів та вивчення архівних матеріалів досліджено співацькі голоси та виконавську діяльність солістів, для яких були написані сольні партії у духовних концертах доби класицизму.

Практичне значення результатів проведеного дослідження полягає в можливості використання матеріалів дисертації у навчальній та творчій діяльності вокалістів та хормейстерів:

– під час підготовки сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму;

– під час підготовки матеріалів для читання лекційних курсів, пов'язаних із фаховою підготовкою студентів спеціалізації «Академічний спів», «Хорове диригування» та суміжних спеціальностей у вищих музичних навчальних закладах України («Історія вокального мистецтва», «Хорова література», «Історія української музики» та ін.);

– під час продовження роботи над вивченням української духовної музики доби класицизму, зокрема, феномену сольного вокального виконавства.

Апробація результатів. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики, кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка та на аспірантських звітах. Основні положення дисертаційного дослідження оприлюднювалися у виступах на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: IV міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, НМАУ імені П.І.Чайковського, 5–6 листопада 2020 р.), всеукраїнській науково-практичній конференції

«Максиму Березовському присвячується... (до 275-річчя від дня народження)» (Львів, ЛНМА/Органний зал, 31 жовтня 2020 р.), міжнародній науково-практичній конференції «Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу» (Київ, НМАУ імені П.І.Чайковського, 22–23 лютого 2021 р.), міжнародній науково-творчій конференції «Захід – Схід: культура і мистецтво» (Одеса, ОНМА імені А.В. Нежданової, 25–26 вересня 2021 р.), міжнародній науковій конференції «Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями» (Київ, НБУВ, 5–7 жовтня 2021 р.), всеукраїнській науково-практичній конференції «Україна і світ: імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» (Суми, СДПУ імені А. С. Макаренка, 30 вересня 2022 р.), міжнародній науковій конференції «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг» (Київ, НБУВ, 4–6 жовтня 2022 р.). Тези трьох доповідей опубліковано.

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири одноосібні наукові статті у спеціалізованих фахових виданнях категорії «Б», затверджених ДАК МОН України.

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 216 сторінок, з них основного тексту – 170 сторінок.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА МУЗИКА ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ: СТАН ВИВЧЕННЯ, СИСТЕМАТИКА, ЖАНРОВА І СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА

У даному розділі висвітлено традиції розвитку української духовної музики доби класицизму та роль у цьому процесі сольного вокального виконавства. Розділ має загальнонаукову спрямованість і заснований на аналізі відомостей з наукової літератури, із зазначенням нерозв'язаної частини питання і наголошенням на основних дискусійних моментах вивчення проблеми сольного вокального виконавства (жанрово-стильова специфіка духовної спадщини другої половини XVIII століття, індивідуалізація музичного мислення та ін.).

1.1. Історіографія дослідження української духовної музики другої половини XVIII століття у контексті питань сольного вокального виконавства

Життєтворчість видатних українських композиторів –представників доби музичного класицизму Андрія Рачинського (1729 – 1800), Максима Березовського (1745 – 1777), Дмитра Бортнянського (1751 – 1825), Артемія Веделя (1767 – 1809) і Степана Дехтярева (1766 – 1813) вивчено достатньо глибоко. Дослідження спадщини цих митців у контексті української духовної музики другої половини XVIII століття триває здавна, однак суттєво активізувалося останнім часом, коли зросла увага до окремих персоналій. Творчість цих композиторів знаходяться на перетині музично-історичних епох і стилів, тому що доба класицизму не є однорідною і репрезентує щонайменш три етапи, протягом яких відбувається домінування певного стильового напрямку, що визначає специфіку і

сутність музичних явищ, в тому числі в аспекті зростання ролі сольного вокального виконавства (детальніше про етапи йтиметься у підрозділі 1.2. та у другому розділі дисертації).

Перші дослідження української духовної музики доби класицизму з'являються у ХІХ столітті. Це статті відомих музичних історіографів, написані для енциклопедичних видань (Є. Болховітінов, 1805¹), або для спеціальних видань певної тематичної спрямованості (В. Аскоченський, 1856²), або такі, що входили у курс лекцій (Д. Розумовський, 1867 – 1869³). Іншу групу тогочасних публікацій складають спеціальні статті, що не входили у тематичні видання і були написані як окремі дослідження по творчості конкретного композитора, переважно Д. Бортнянського і М. Березовського (П. Беликов, 1836⁴; П. Воротніков, 1851⁵; М. Лебедев, 1884⁶ та ін.).

Враховуючи, що це були перші наукові праці, присвячені творчості українських композиторів доби класицизму, автори підходили до вивчення питань біографії і творчості у широкому контексті, не вдаючись до дрібних деталей, у число яких входили питання сольного вокального виконавства. Тож слід констатувати, що у працях авторів ХІХ століття ці питання фактично не порушувалися.

У ХХ столітті ситуація практично не змінилася. Серед багатьох взятих до уваги напрямків дослідження, спрямованих на поглиблення знань про українських композиторів доби класицизму та їхню творчу спадщину, питання сольного вокального виконавства цікавили науковців

¹ Болховитинов Е. Березовский. *Друг просвещения*. Санкт-Петербург, 1805. Июнь. С. 224–225.

² Аскоченский В. Киев с его древнейшим училищем Академиею. Киев : Университетская тип-я, 1856. 370 с.; 566 с.

³ Разумовский Д. В. Церковное пение в России. (Опыт историко-технического изложения. Москва, 1867–1869. 380 с.

⁴ Беликов П. Березовский. *Энциклопедический лексикон*. Т. 5. Санкт-Петербург : Тип-я А. Плюшара, 1836. С. 359.

⁵ Воротников П. Березовский и Галуппи. *Библиотека для чтения*. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 109–115.

⁶ Лебедев Н.А. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. Санкт-Петербург, 1882.

найменшою мірою і вивчалися у контексті появи в хорових концертах ансамблевого складу, потрібного для утворення фактурних контрастів у масштабах усього концертного циклу. Типова для ансамблевих побудов фактура здобула визначення кантової (вперше – у працях Т. Ливанової⁷ та С. Скребкова⁸, далі – В. Протопопова⁹, Н. Герасимової-Персидської¹⁰, М. Рыцаревої¹¹ та ін.), тому що вона була утворена на зразок кантового триголосся – з мелодією у верхньому голосі, нижньою терцовою второю до неї та функціональною лінією басового голосу, який рухався тонами основних акордових співзвуч. Вивчаючи духовні концерти першої половини XVIII століття, Т. Ливанова прийшла до висновку, що ідея контрастності на рівні тутійних (багатохорних) і кантових (сольно-ансамблевих) побудов розуміється в них «лише як ідея колористичних зіставлень, менше – як ідея віртуозності і зовсім не сприймається як ідея *аріозного solo* (курсив наш. – Т. П.), своєрідного лірико-драматичного “ізліяння”» [66, с. 135].

Щодо детального вивчення творчості окремих представників епохи українського музичного класицизму, яке активізувалося протягом останнього часу, слід констатувати, що і тут спостерігається та сама тенденція. Слід вказати на кілька причин такої ситуації. По-перше, дослідники творчості українських композиторів більшою мірою розробляють не виконавські питання, до числа яких відноситься сольне вокальне виконавство, а суто теоретичні проблеми. По-друге, жанр духовного концерту та інші літургійні співи доби класицизму є

⁷ Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1938. 360 с.

⁸ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. Очерки. Москва : Музыка, 1969. 120 с.

⁹ Протопопов В. Про хорову багатоголосну композицію XVII – початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького. Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 73–100.

¹⁰ Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

¹¹ Рыцарева М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 244 с.

репрезентантами не сольної, а хорової музики. По-третє, дотепер нерозв'язаними залишаються важливі питання пошуку та ідентифікації невідомих духовних творів кожного з композиторів, збирання та цілісного дослідження їхньої спадщини. У контексті вказаного вище стає зрозумілим, що проблеми сольного вокального виконавства поки що залишаються поза увагою дослідників.

Якщо брати до уваги історіографію вивчення творчості окремих композиторів, слід констатувати більшу чи меншу міру дослідницького інтересу до нашого питання. Так, життєтворчість *Андрія Рачинського* – одного із засновників жанру духовного концерту доби класицизму у середині XVIII століття – вивчали відомі українські дослідники Л. Корній¹², М. Юрченко¹³ та О. Шуміліна¹⁴. У своїх наукових працях науковці писали про значення ансамблевих побудов, які містять сольні партії, однак робили це у контексті проблеми пошуку музично-рукописних джерел і реконструкції хорових партитур, а також досліджуючи питання кількості голосів у хорових концертах композитора. «Хорова партитура (фрагмента першої частини концерту “Не отвержи мене во время старости” А. Рачинського. – Т. II.), складена на основі київських рукописів, надає двоголосий варіант цього фрагмента, у якому виразно розспівана тема альтового голосу протиставляється витриманій лінії баса. Урахування варіанта альтової партії з московського рукопису утворює зовсім інший вигляд ансамблевої побудови, у якій легко розпізнається триголоса кантова фактура» [114, с. 51–52].

Аналіз ансамблевих побудов, в умовах поділу хорового складу на перші і другі партії, надав можливість з'ясувати, що концерти «Не отвержи мене во время старости» і «Скажи ми, Господи, кончину мою»

¹² Корній Л. Історія української музики. Ч. 2: Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. С. 124–125.

¹³ Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музика*. 1995. № 5. С. 20–21.

¹⁴ Шуміліна О. Духовна творчість Андрія Рачинського: текстологічні проблеми дослідження. *Музичне мистецтво*. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 47–55.

А. Рачинського, написані протягом другої половини 1750-х років, є восьмиголосими: «пошуки в рукописних архівах бібліотек, які знаходяться на території різних держав, допомогли знайти докази того, що концерт “Не отвержи мене во время старости” А. Рачинського був написаний для восьмиголосого хору. Про це свідчать як відомості з “Каталогу півчної ноти” (“Каталог”, укладений у січні 1793 року, є описом приватної нотної колекції хорових концертів другої половини XVIII століття. – *Т. П.*), що прямо вказують на восьмиголосий склад, так і знайдені нами партії, сукупність яких демонструє чітку диференціацію на перші й другі голоси» [114, с. 54].

Останніми роками до наукового осмислення творчості А. Рачинського звернулися виконавці, зокрема відомий український хоровий диригент М. Гобдич¹⁵. Однак і в його науковій статті питання сольного вокального виконавства не ставилися. Основну увагу було зосереджено на проблемах активізації пошуку потрібних для виконання повнотекстових рукописних версій партитур хорових концертів. На момент публікації статті М. Гобдича така постановка питання була актуальною, оскільки музично-рукописні джерела з усіма хоровими партіями духовних концертів А. Рачинського ще не були виявлені, а наявних матеріалів було достатньо лише для дослідницьких спостережень. Невдовзі ноти вдалося виявити і духовний концерт «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського прозвучав на концерті до 275-ї річниці від дня народження М. Березовського, а ми маємо нагоду проаналізувати його партитуру у контексті проблеми сольного вокального виконавства (це буде зроблене в одному з підрозділів другого розділу дисертації).

Життєтворчість *Максима Березовського*, якого справедливо вважають фундатором класичного хорового концерту нового стилю,

¹⁵ Гобдич М. М. Духовні концерти Андрія Рачинського: від наукової реконструкції до виконання. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 4 (187). С. 100–104.

вивчено набагато детальніше, тому що композиторський спадок цього митця є суттєво більшим і багатшим за жанровою основою, а біографія – значно цікавішою на події. Перші публікації з'явилися у ХІХ столітті (Є. Болховітінов, П. Беликов, П. Воротніков, В. Асоченський, Д. Розумовський, М. Лебедев, див. зноски 1–6). Викладені в них відомості стали основою для подальших досліджень, які хронологічно припадають на другу половину ХХ століття – це статті Ю. Келдиша (1965)¹⁶ та О. Шреєр-Ткаченко (1966)¹⁷, монографії В. Витвицького (1974)¹⁸ і М. Рицареві (1983)¹⁹, розділи навчальних посібників «Історія української музики» (1969)²⁰ та «Історія російської музики» (1985)²¹.

У той час дослідники мали обмежене коло матеріалів духовної музики М. Березовського – лише літургію у перекладі на чоловічий хор, два хорові концерти («Не отвержи мене во время старости» та «Господь воцарися») і чотири причасні вірші («В пам'ять вічну», «Во всю землю», «Твори ангели», «Чашу спасенія прииму»). Усі ці матеріали цікавили науковців як зразки хорової музики нового для тогочасної музичної творчості класичного стилю, у яких проявлялися автобіографічні мотиви життєтворчості митця (найбільш яскраво – у концерті «Не отвержи»). Питання сольного вокального виконавства автори публікацій не порушували, за винятком того, що у монографії М. Рицареві детально описано фактуру другої сольної-ансамблевої частини духовного концерту «Господь воцарися» і вказано на її пісенно-ліричний характер, па зв'язок

¹⁶ Келдыш Ю. В. Неизвестная опера русского композитора (Об опере М. С. Березовского «Демофонт»). Советская музыка. 1966. № 12. С. 39–50.

¹⁷ Шреєр-Ткаченко О. Развитие украинской музыки в XVI–XVIII ст. *Musica Antiqua Europae orientalis*. Acta scientifica. I. Wydgoszcz, 1966. С. 508–520.

¹⁸ Витвицький, В. Максим Березовський : життя і творчість. Джерзі Ситі : Вид-во М.П.Коць, 1974. 95 с.; перевидання: Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Львів : «Логос», 1995. 111 с.

¹⁹ Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1983. 144 с.

²⁰ Історія української доживотної музики / заг. ред. та упорядк. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 387 с.

²¹ Левашов Е., Полехин А. М. С. Березовский. *История русской музыки*. В 10 т. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. Москва : Музыка, 1985. С. 132–160.

тематизму зі світським музикуванням та російською побутовою піснею [98, с. 106–107].

Від кінця 1980-х років розпочався новий етап вивчення творчості М. Березовського. У цей час було виявлено нові, раніше невідомі матеріали духовної музики М. Березовського, в тому числі початкову редакцію літургії для мішаного хору і повний цикл причасних віршів (усього 10 композицій). Усі ці твори разом із двома відомими у той час концертами «Не отвержи мене во время старости» та «Господь воцарися» були опубліковані окремою збіркою (1989)²² та невдовзі перевидані (1995)²³ із доданням атрибутованого на початку 1990-років концерту М. Березовського «Бог ста в сонмі богів». Обидві збірки надають нам багатий матеріал для дослідження питань сольного вокального виконавства.

Стимулом для активізації інтересу до творчості М. Березовського в середині 1990-х років стали наукові конференції з приводу 250-річчя з дня народження митця, організовані та проведені у жовтні 1995 року в Києві, Москві й Санкт-Петербурзі. Дискусії вчених показали, що духовна творчість М. Березовського залишається недостатньо вивченою через втрату великої кількості нотних матеріалів. Ці матеріали знайшлися у ХХІ столітті, яке принесло нові важливі відкриття стосовно творчої спадщини М. Березовського.

У 2001 році в журналі «Музика» була опублікована стаття Л. Івченко «Справа № 907»²⁴, авторка якої повідомила про сенсаційну знахідку рукописної збірки духовних творів М. Березовського, більшість яких вважалася втраченою. У 2018 році більша частина віднайдених концертів, написана для мішаного хору, була опублікована окремою збіркою, яку

²² Березовский М. Хоровые произведения / сост., ред., вступ. ст. М. Юрченко. Київ : Музична Україна, 1989. 112 с.

²³ Березовський Максим. Хорові духовні твори / укладач, редактор М. С. Юрченко. Київ, 1995.

²⁴ Івченко Л. Справа № 907. *Музика*. 2001. № 4-5. С. 28–30; № 6. С. 25–26.

підготував відомий український хормейстер М. Юрченко²⁵. Ця збірка теж надає матеріал для дослідження питань сольного вокального виконавства.

Віднайдені концерти М. Березовського досліджувала О. Шуміліна²⁶, однак у її наукових працях проблеми, пов'язані з сольним вокальним виконавством, теж не були порушені.

Від 2015 року дослідниця переключилася на вивчення біографічних подій за прижиттєвими документальними матеріалами і встановила, що життєтворчість М. Березовського мала інший, відмінний від загальновідомого сценарій – більш світський і менш трагічний²⁷, що було враховано нами при дослідженні питань сольного вокального виконавства у духовній спадщині митця.

Про хорову спадщину *Дмитра Бортнянського* можна сказати, що її вивчено ретельно і багатогранно. Цьому посприяло виняткове положення митця, який протягом майже 30-ти років (1796 – 1825) обіймав високу посаду директора Придворної співацької капели, а до того часу – працював у капелі на посаді капельмейстера, завдяки чому митцю вдалося організувати велике прижиттєве видання власних духовних творів і тим самим зберегти для нащадків свою духовно-музичну спадщину практично в повному обсязі.

Протягом XIX століття духовні твори митця кілька разів перевидавалися. У 1880-х роках їх було видано у редакції П. Чайковського, яка зараз є найвідомішою. Це 35 духовних концертів для мішаного хору, 10 двохорних концертів, цикл пісень «Тебе Бога хвалим» і велика кількість одночастинних літургійних співів, які ґрунтуються на першому прижиттєвому виданні.

²⁵ Максим Березовський. Віднайдені хорові концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні. *Антологія української духовної музики*. Вип. V. Київ : Видавничий дім «Комора», ГО «Український фонд духовної музики», 2018. 160 с.

²⁶ Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Донецьк : «Браво», 2012. 299 с.

²⁷ Шуміліна О. А. Постать Максима Березовського: відоме і невідоме. *Καλοφωνία*: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2020. Число 10. С. 66–75.

Майже два століття по тому, у 2010 році було опубліковано збірку невідомих духовних концертів Д. Бортнянського²⁸, у яку увійшли твори, що свого часу не потрапили у прижиттєве видання і протягом усього цього часу зберігалися у рукописному вигляді. Збірку підготувала до видання відома російська дослідниця, укладачка каталогу хорової музики доби класицизму А. Лебедева-Ємеліна.

Висока оцінка духовної музики Д. Бортнянського була надана ще за життя, тоді ж був відзначений вагомий внесок митця у розвиток жанру хорового концерту доби класицизму. Непересічним є значення духовної творчості Д. Бортнянського для розбудови перемишльської композиторської школи у першій половині ХІХ століття та розвитку української хорової музики ХІХ-ХХ століть.

Високий рівень наукової зацікавленості творчістю Д. Бортнянського можна зрозуміти вже за тим фактом, що по його духовних концертах було захищено чотири дисертації, авторами яких є високоповажні дослідники М. Рицарева (1973), В. Іванов (1973), Т. Вихорева (2007) та М. Кузьма (2016).

Починаючи від 1970-х років, творча спадщина Д. Бортнянського детально вивчалася у кількох напрямках, серед яких слід відзначити історично-культурологічний, біографічний та музикознавчий. Історично-культурологічний аспект дослідження творчості Д. Бортнянського представлено у статтях збірника «Бортнянський та його час» (2003)²⁹, публікаціях К. Ковальова (1988)³⁰, Л. Корній (1998)³¹ та ін.; біографічний –

²⁸ Бортнянский Д. Неизвестные духовные концерты. Публикация, редакция нотного текста, исследование и комментарии А. В. Лебедевой-Емелиной. Москва : Музыка, 2010. 168 с.

²⁹ *Бортнянский и его время*. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского. Москва : МГК имени П. И. Чайковского, 2003. 263 с.

³⁰ Ковалев К. Бортнянский Серия ЖЗЛ. Изд 2-е дополн. и исправл. Москва : Молодая гвардия, 1988. 304 с.

³¹ Корній Л. Історія української музики. Частина 2: Друга половина ХVІІІ століття. Київ – Харків – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.

вивчено в наукових працях Л. Заводної (2002)³², А. Єфименко (2004)³³, М. Рицаревої (2015)³⁴ та ін., де висвітлюються різноманітні обставини життя і творчості митця. Найбільший блок складають публікації, у яких відображено музикознавчий аспект життєтворчості Д. Бортнянського – це праці Л. Хіврич (1971)³⁵, М. Рицаревої (1979)³⁶, В. Іванова (1980)³⁷, А. Михайленка (1985)³⁸, Л. Корній (1998, див. зноску 31), Н. Костюк (2003)³⁹, Т. Вихоревої (2010)⁴⁰ та ін. Головним об'єктом дослідження науковців в усіх цих напрямках є духовна музика Д. Бортнянського, написана для хору.

Ознайомлення із вказаними працями дає можливість зробити висновок про те, що сольний аспект виконавства залишився поза межами наукових інтересів фахівців, що досліджували творчість Д. Бортнянського. Водночас, збірки творів видатного українського митця, що містять і матеріал прижиттєвого видання, і віднайдені пізніше концерти, надають багатий матеріал для вивчення цієї проблеми.

Композиторська спадщина *Артемія Веделя*, на відміну від М. Березовського і Д. Бортнянського, цілком перебуває в межах написання духовної музики для церковних хорів. Творчість А. Веделя дістала вивчення у широкому колі наукової літератури – дисертаціях, статтях, навчальних посібниках та окремих одноосібних монографіях. Слід

³² Заводнова Л. А. Д. С. Бортнянський у спогадах сучасників та науковців. *Збереження історико-культурних надбань Глухівщини*. Глухів, 2002. С. 49–53.

³³ Єфименко А. Вольфганг Амадей Моцарт та Дмитро Бортнянський: художньо – філософські та стильові паралелі. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*. Том ССXLVII. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 185–198.

³⁴ Рыцарева М. Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 392 с.

³⁵ Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 201–215.

³⁶ Рыцарева М. Композитор Д. С. Бортнянский: Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1979. 256 с.

³⁷ Иванов В. Дмитрий Бортнянский. Монография. Київ : Музична Україна, 1980. 144 с.

³⁸ Михайленко А. Фугированные формы в творчестве Д. Бортнянского и их место в истории русской полифонии. *Вопросы музыкальной формы*. Москва : Музыка, 1985. Вып. 4. С. 3–18.

³⁹ Костюк Н. Дмитро Бортнянський і українська культово-релігійна традиція. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2003. № 1. С. 67–81.

зазначити, що перші публікації по творчості митця з'явилися лише на початку ХХ століття.

Провідним дослідником духовної творчості композитора на сьогоднішній день є київська музикознавиця Т. Гусарчук – авторка кандидатської дисертації «Хорова спадщина А. Веделя (стильові і текстологічні проблеми)» (1992) та монографії «Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох» (2017).

У кандидатській дисертації Т. Гусарчук творчість А. Веделя вперше стала об'єктом спеціального та всебічного вивчення. У першому розділі дисертації зроблено огляд всіх літературних і нотних джерел (друкованих і рукописних) для вивчення хорової спадщини митця. У другому розділі детально досліджено стильові риси хорових концертів А. Веделя з рукописного автографа – зачіпаються аспекти взаємодії словесного та музичного рядів, ритмічної організації, особливостей мелодики, гармонійної мови, тонального розвитку, фактурно-тембрового розгортання та композиційної будови. Третій розділ присвячено проблемам текстологічного аналізу хорової спадщини А. Веделя.

На підставі своїх досліджень Т. Гусарчук підготувала до публікації «Анотований покажчик творів А. Веделя» (1997) – музичний каталог, в якому було систематизовано інформацію про всі рукописні та опубліковані духовні твори А. Веделя, надано початкові такти (інципіти), вказано тональність, темпи, кількість частин і т.д.

У 1997 році Т. Гусарчук організувала та провела наукову конференцію, присвячену 230-літтю з дня народження А. Веделя, матеріали якої було опубліковано в збірці «Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті» (2001).

⁴⁰ Вихорева Т. Структура музыкальных текстов хоровых произведений Д. С. Бортнянского. *MUSICUS* : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2010. № 5. С. 21–25.

Дослідниця брала участь у підготовці канадської (2000) та київської (2007) публікацій збірки духовних творів А. Веделя і написала до обох цих видань вступні статті. Вивченню творчості А. Веделя також присвячені численні статті дослідниці, а узагальнюючі відомості про життєтворчість композитора у широкому культурно-мистецькому контексті надано у вже згадуваній монографії «Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох» (2017).

Велика увага постаті і творчості А. Веделя як представника української музичної культури приділялася у виданнях з історії української музики О. Шреєр-Ткаченко (див. зноску 20) та Л. Корній (див. зноску 31).

Дослідженнями духовних творів А. Веделя в українській діаспорі активно займався І. Соневицький, автор монографії «Артем Ведель і його музична спадщина» (1966), яка тривалий час була недоступною українським дослідникам.

Творчість А. Веделя розглядалася в одному з розділів докторської дисертації М. Рицаревої «Російський хоровий концерт другої половини XVIII століття: проблеми еволюції стилю» (1989).

Аналізу духовної музики А. Веделя в аспекті порівняння із духовно-музичною спадщиною С. Дехтярева у контексті проблеми встановлення авторства було присвячено кандидатську дисертацію А. Кутасевича «Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя : питання авторства творів суперечливої атрибуції» (2015).

Єдиною спеціальною публікацією, що присвячена питанням сольного вокального виконавства у творчості митця, є стаття Б. Бідюкової «Особливості ансамблів у хорових концертах А. Веделя» (2001), хоча більшу увагу в ній приділено саме ансамблям, а не сольному вокальному виконавству. Авторка вважає ансамблі носіями ліричних почуттів і

пов'язує їхню появу в хорових концертах А. Веделя із ліричними переживаннями, суб'єктивністю і глибоким психологізмом музичного мислення композитора [10, с. 110]. Проблема сольного вокального виконавства цією статтею не вичерпується.

Питання ансамблів у хорових концертах А. Веделя й особливостей їхньої мелодики також порушували й інші дослідники творчості українського митця (О. Шреєр-Ткаченко, Л. Корній, Т. Гусарчук та ін.). Вони зазначали, що у своїх ансамблях А. Ведель надавав перевагу тенорам і доволі часто писав для них віртуозні теми, позначені ознаками українського національного мелосу. Наведемо спостереження Л. Корній стосовно концерту № 3 «Доколі, Господи, забудеши мя»: «У другій частині композитор досяг яскравої виразовості мелодики. Основний тематичний матеріал концентрується в ансамблях з тенорів і басів. Спочатку ця частина звучить як глибокий роздум, що втілюється в лірико-епічному тематизмі з розспівною мелодикою імпровізаційного характеру, позначеною яскравими українськими національними рисами. <...> Поступово партія тенорів драматизується, набуває віртуозності. У ній помітні впливи інструментальної музики класичного стилю. <...> Мелодичну лінію ведуть тенори» [52, с. 318].

Тож дослідники, зазначаючи важливі ознаки сольного вокального виконавства у духовних концертах А. Веделя, не розвивають ці ідеї далі. Матеріалом для вивчення даного питання на прикладі творчості А. Веделя слугують дві вказані вище збірки творів митця (за винятком концертів, які належать до спадщини С. Дехтярева, наприклад, «Ти моя кріпость, Господи»).

Духовна музика українського композитора-кріпака **Степана Дехтярева**, як і творчість А. Веделя, не досліджувалася протягом ХІХ століття, однак від початку ХХ століття неодноразово ставала об'єктом

багатобічного вивчення. Ґрунтовні й багатоаспектні наукові праці Ю. Горяйнова⁴¹, Є. Левашова⁴², А. Лебедевої-Ємеліної⁴³, Л. Корній (див. зноску 31), А. Кутасевича⁴⁴, М. Гобдича⁴⁵ та ін., а також видання збірників хорових концертів та інших духовних творів С. Дехтярева⁴⁶ посприяли формуванню концепції творчості композитора як майстра хорової музики, плідного автора блискучих хорових шедеврів, прекрасного знавця виконавських можливостей хору, талановитого вокального педагога. Автори публікацій вказували на надзвичайну мелодичну розвиненість і віртуозне трактування партії сопрано-соло, однак проблеми сольного вокального виконавства порушені не були.

Тож огляд і аналіз досліджень української духовної музики другої половини XVIII століття показали, що питання сольного вокального виконавства у жанрі хорового концерту не дістали в них окремого, спеціального вивчення і потребують подальшого ретельного й багатобічного опрацювання.

⁴¹ Горяйнов Ю. России славу пел [Степан Дегтярев]. Воронеж : Центр-Чернозем. кн. изд-во, 1987. 151 с.

⁴² Левашев Е.М. С.А. Дегтярёв. *История русской музыки*. Т. 4: 1800–1825. Москва: Музыка, 1986. С. 184–208.

⁴³ Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. С. 353–457.

⁴⁴ Кутасевич А.В. Стильова диференціація дух-овно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя : питання авторства творів суперечливої атрибуції : дис. ... канд. мист., спец. 17.00.03; НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2015. 416 с.

⁴⁵ Гобдич М. Духовний концерт «Сей день радости» Степана Дегтярьова : походження, датування, особливості стилю. Нова педагогічна думка. 2019. № 1 (97). С. 158–161.

⁴⁶ Историческая хрестоматия церковного пения под ред. свящ. М. А. Лисицына. Санкт-Петербург : П. К. Селиверстов, [1903–1904]; Сборник концертов соч. А. Веделя и С. Дегтярёва. Для смешанного хора / под ред. И. В. С. Петроград : П. М. Киреев, Ценз. 1917; Дегтярёв С. А. Литургия до мажор / публ. партитуры, ред. нотного текста, перелож. для ф-но и науч. исслед. А. В. Лебедевой-Емелиной. *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность*. Вып. 2. Москва : Композитор, 2004. С. 108–161; Дегтярев С.А. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения / предисл., коммент. и науч. реконструкция концертов № 1–8 А.В.Лебедевой-Емелиной, № 9–12 Н.И.Тетериной. Москва: Живоносный источник, 2006. 196 с.

1.2 Жанрово-стильові риси духовних творів українських композиторів доби класицизму як об'єкт наукової інтерпретації

У даному підрозділі ми визначаємо *нові риси*, які виникли у духовному концерт доби класицизму порівняно із творчістю композиторів попереднього часу, у період українського бароко, і сформували його жанрово-стильову своєрідність, посприявши розвитку тенденцій сольного вокального виконавства.

Умовною датою початку нового етапу розвитку духовної музики, пов'язаного із виникненням та розвитком класичного стилю, вважається 1765 рік – час приїзду у столицю Російської імперії відомого італійського композитора Бальтасаре Галуппі, запрошеного на посаду першого придворного капельмейстера. Вже наступного 1766 року з'явилося повідомлення про прем'єрне виконання духовного концерту М. Березовського [98, с. 59]. До 1768 року були написані всі церковнослов'янські духовні твори Б. Галуппі для православного богослужіння, а також п'ять духовних концертів М. Березовського, про що в кінці 60-х років XVIII століття повідомив Я. Штелін [112, с. 59–60]. Враховуючи, що духовні твори обох цих композиторів репрезентують ознаки класичного стилю, можна зробити висновок про поширення цього стилю в церковноспівацькій творчості композиторів, які мешкали у столиці Російської імперії місті Петербурзі, починаючи від середини 1760-х років. Якщо враховувати творчість Андрія Рачинського, який від 1753 року був капельмейстером останнього українського гетьмана Кирила Розумовського і писав свої духовні концерти у столиці гетьманської України м. Глухові, появу духовних творів нового стилю у творчості українських композиторів слід розпочинати від 1750-х років, не прив'язуючи цю важливу подію до приїзду в Петербург європейського знавця і майстра цього стилю Б. Галуппі.

Доба музичного класицизму в українській духовній музиці не була стилістично однорідною і складалася з кількох етапів, кожен з яких був представлений творчістю того чи іншого композитора і відображав певні тенденції.

1) хронологічно першим був ранньокласичний етап, він тривав протягом 60–70-х років XVIII століття і був представлений творчістю А. Рачинського та М. Березовського;

2) етап зрілого класицизму припадає на період 1780 – початок 1790-х років і представлений творчістю Д. Бортнянського (за спостереженнями музикологів, основну масу своїх творів видатний український композитор написав саме в цей час);

3) композиторська творчість А. Веделя, у духовних творах якого дослідники вбачають риси романтизму і сентименталізму, припадає на 1790-і роки;

4) творчість С. Дехтярева, у хорових концертах якого проявляються риси стабілізації класичних ознак жанру у сукупності із суттєвими впливами оперної естетики, тривала від 90-х років XVIII століття до 1813 року [99].

Аналіз композиторського доробку представників українського музичного класицизму дає можливість виділити три основні жанрові різновиди у їхній творчості:

- 1) літургійні цикли;
- 2) окремі літургійні співи;
- 3) духовні концерти [61].

За спостереженнями дослідників, українська духовна музика другої половини XVIII століття, передусім твори концертного жанру, ґрунтувалася на традиціях барокового партесного концерту і партесної літургії. Дослідниця давньої української музики Л. Корній наголошувала

на тому, що зв'язок між бароковими (партесними) і класичними концертами проявлявся:

- у збереженні концертуючого стилю хорової фактури як характерної ознаки жанру (з колористичними зіставленнями хорового тутті з ансамблями та соло різних груп голосів);
- у поєднанні гармонічної та поліфонічної фактур;
- у використанні побудов мотетного типу (імітаційне проведення голосів, яке завершується гармонічним тутті);
- у нанизуванні ряду тематичних побудов у формі частин.

Усі ці особливості включалися у контекст музичної образності нової якості, у нову інтонаційну сферу і стилістику, що дає підстави вважати духовний концерт другої половини XVIII століття *новим стильовим явищем* (курсив наш. – Т. П.) [52, с. 127–128].

Ознаки старого мистецтва потрапили у благодатний ґрунт і проросли крізь нього, дали нові високохудожні прояви. «Хорове мистецтво в Росії другої половини XVIII століття, успадкувавши жанри попередньої епохи, привнесло і багато нового, що віддзеркалювало величезні зміни, які відбулися у країні та її культурі. Залишаючись музикою для церкви, воно стрімко розсувало свої межі і в жанровому, і в стильовому відношеннях. Стали виникати зразки світських кантат, визначилася суттєва роль хорової музики в оперній творчості <...> І все ж таки обличчям хорової музики цього часу став концерт – жанр універсальний і найбільш популярний. Стиль нового хорового концерту – одночасно високий і демократичний – виявився надзвичайно життєздатним, свідками чого ми стаємо під час кожного виконання його зразків» [96, с. 22–23].

Зміни, що сталися у духовній музиці другої половини XVIII століття, вплинули на підвищення статусу автора твору, що своєю чергою спричинило появу індивідуалізованого тематизму, яскравої образності, розвинених музичних форм і фактури. Водночас, авторська

індивідуальність творчості і характер змін у духовній музиці композиторів, які представляли цю епоху, були позначені згладженими переходами і відчутними взаємовпливами. Як зазначав один з дослідників творчої спадщини композиторів доби класицизму С. Скребков, хорова творчість Д. Бортнянського «не несе характеру рішучої реформи чи будь-яких дерзань на новому поприщі. Із зовнішнього боку вона є навіть дещо консервативною, вона начебто збагачує характерні риси стилю його вчителів і попередників – Б. Галуппі, Дж. Сарті, М. Березовського – й врівноважує властиві цим композиторам “галантні” перебільшення» [101, с. 188].

У духовних концертах доби класицизму спостерігається тенденція до оновлення текстового першоджерела і часткової зміни літературної основи. Композитори сміливіше поводитися з богослужбовими текстами, зверталися до їхніх оновлених варіантів. Порівняно з творчістю періоду бароко, у нових класичних концертах зросло значення контамінації як одного з важливих принципів компонування тексту, що стало основою для створення свого роду текстових лібрето духовних концертів. В якості текстової основи використовувалися молитви, які раніше не співалися, а читалися.

Доволі часто композитори повторно зверталися до того самого тексту і робили по декілька варіантів його музичного втілення. Так, наприклад, у М. Березовського є два концерти на текст «Вси язици» (пс. 45), три концерти на текст «Тебе Бога хвалим» (амвросіанська пісня) і три недільні причасні вірші «Хвалите Господа с небес». Дослідниця творчості М. Березовського О. Шуміліна вважає, що твори на той самий текст були написані у різні творчі періоди, під впливом процесів стильових перетворень та зміни індивідуальної манери письма. «Звернення композитора до одного тексту на різних етапах творчості та щоразу нова його музична інтерпретація безпосередньо відображає тенденцію до

поступових стильових перетворень, спрямованих від помітного впливу партесної традиції до її подолання унаслідок сприйняття стильових атрибутів сучасної західноєвропейської (передусім італійської) музичної культури і формування власного стилю на основі синтезу обох складників» [120, с. 192].

Через канонічні тексти українські композитори доби класицизму втілювали особисті думки і прагнення, відображали загальнодержавні події і загальнолюдські прохання, тощо. Так, наприклад, у духовних творах Д. Бортнянського була талановито втілена далека від суб'єктивізму ідея державницької величі, тоді як у духовних концертах А. Веделя на перший план виходив внутрішній конфлікт головного героя, який неодмінно розв'язувався перемогою ідеї справедливості, яка досягалася «не в результаті знищення злих сил, а в результаті свідомого вибору, зробленого ліричним героєм на користь сил добра. Тобто це є перемога моральна, що полягає в усвідомленні героєм своєї моральної переваги. У цьому – оптимістична сила веделівських концертів, але водночас і причина їх певної недосказаності» [31, с. 81].

Зміни у музичній стилістиці виявляються на рівні тематизму, гармонії, поліфонії та музичної форми. Тематизм нових духовних концертів стає більш індивідуалізованим, рельєфним та інтонаційно яскравим, що спостерігається на прикладі більшої частини тутійних розділів і практично всіх сольних-ансамблевих побудов.

В гармонії відбувається остаточне подолання ознак характерної для партесних концертів модально-ладової системи. Великого значення набуває драматургія тонального плану, модуляційний рух, гармонічні секвенції, органні пункти, підвищується роль гомофонної фактури. Функціональність виходить за межі гармонічних каденцій і проявляється у численних побудовах акордового складу – як тутійних, так і ансамблевих, а також в імітаційних побудовах, де відбувається зміна звуків теми у

ріспості (відповіді) з метою утворення гармонічно узгоджених акордових співзвуч.

У музичній формі духовних концертів класичного стилю спостерігається загальна тенденція до циклізації, із підвищенням ступеня самостійності частин та образним увиразненням їхніх окремих розділів. Ця тенденція виявилась, з одного боку, у наявності стабільної кількості частин – як правило трьох або чотирьох. З іншого боку, в класичних концертах наявне спрямування до збільшення кількості частин або до збільшення масштабів кожної частини, що призводить до розростання загальної циклічної композиції.

Спрямування до циклізації музичної форми і формування закономірностей багаточастинної циклічної композиції впливають на розподіл логічних акцентів між частинами циклу, розрізнення їх драматургічних функцій, тематичну контрастність частин та їхню самостійність і завершеність, а також загальну спрямованість до фіналу. Найбільш суттєва відмінність між партесними і хоровими концертами полягає у характері їхнього тематизму, тоді як засоби розвитку доволі часто виявляються подібними.

Відмітною ознакою хорових концертів доби класицизму є поліфонічні фінали, у яких контрапунктична техніка сягає надзвичайно високого рівня. Фінали духовних концертів є масштабними, майстерно написаними хоровими фугами, побудованими за принципом суміщення імітаційно-контрапунктичного та акордово-гармонічного типів фактури. Важливого значення в них здобуває кореляція лінійного голосоведення функціональною гармонією, що є ознакою західноєвропейської поліфонії вільного стилю.

У духовному концерті нового стилю стабілізувався виконавський склад – ним став мішаний чотириголосий хор, у якому в той час співали малолітні і дорослі півчі. Значно рідше, в особливо урочистих випадках,

траплявся восьмиголосий склад, у якому хорові партії діставали подвоєння. Зменшення кількості голосів, у сукупності із класичним спрощенням фактури, сприяло створенню більш камерного звучання і відкривало можливості написання мелодично розвиненіших партій для солістів.

Усі вказані вище риси нового стилю яскраво проявилися вже в хорових концертах А. Рачинського, творчість якого знаходиться у витоків доби музичного класицизму в українській духовній музиці. Так, зокрема, щодо концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського, українськими науковцями зроблено наступні спостереження: «Проведений дослідниками аналіз концерту цілком підтвердив його стилістичну новизну і безсумнівну належність до перехідної епохи в розвитку української духовної музики XVIII століття. У творі, написаному у 50–60-ті роки XVIII століття, яскраво виявлені ознаки нового стилю: індивідуалізація тематизму, збільшення ролі сольних побудов, опора на функціонально-гармонічну ладову основу, використання тричастинної циклічної форми з фінальною фугою тощо» [114, с. 48]. Надалі вказані ознаки нового стилю проявилися у творчості кожного з українських композиторів, що представляли музичний класицизм.

Духовні концерти доби класицизму справляли на слухачів враження естетичної насолоди, у чому можна переконатися, читаючи спогади відомого французького композитора Г. Берліоза після відвідування у Петербурзі православної літургії і прослуховування одного з духовних концертів Д. Бортнянського у виконанні хору Придворної співацької капели. «Після абсолютно не помітного для присутніх знака, поза сумнівами, поданого кимось із заспівачів, але без вказівки на тон і темп, вони (капеляни. – *Т. П.*) почали співати величезний восьмиголосий концерт Д. Бортнянського. У цій гармонічній тканині відчувалися такі переплетення голосів, які представлялися чимось неймовірним; то чулися

зітхання і якісь невизначені ніжні звуки, подібні звукам, які можуть наснитися; час від часу роздавалися інтонації, які за своєю напруженістю нагадували крик душі, здатний поранити серце і перервати затиснуте дихання у грудях. А далі за цим все завмирало у безмежному повітряному *decrescendo*; здавалось, хор ангелів залишав землю і поступово зникав у небесній височині» [9, с. 323–324].

Тож за своїми жанрово-стильовими рисами духовна творчість українських композиторів доби класицизму являє собою цілком унікальне явище та, водночас, вписується у європейську музичне практику другої половини XVIII століття, пов'язану з богослужбовими музичними жанрами, на яку вплинули ідеї просвітництва та гуманістичного світосприйняття.

1.3. Проблеми сольного вокального виконавства в аспекті індивідуалізації музичного мислення у творчості українських композиторів другої половини XVIII століття

Мистецтво сольного співу зародилось у надрах європейської середньовічної хорової монодії, пов'язаної з християнським богослужбовим культом, і було продовжене у творчості представників ренесансної а'капельної поліфонічної музики.

Передтечею сольного співу у монодії дослідники вважають традицію *калофонного співу*, що має греко-візайтійське походження і представляє богослужіння східно-християнської церкви. Калофонний спів зберігся у грецькій церкві до сьогодення. Він записувався невменою нотацією і мав надзвичайно розвинену мелодичну лінію, з великою кількістю прикрас та інтонаційних складнощів. Мелодії калофонного співу виконувалися і хоровими капелами, і одноосібно [20].

У хоровій музиці композиторів франко-фламандської школи XV – першої половини XVI століть (Г. Дюфаї, Я. Обрехт, Й. Окегем) та їхніх італійських послідовників другої половини XVI століття (Дж. Палестрина, О. Ласо) партії, призначені для співу, були розраховані не на індивідуальне, а на масове виконання. Вони були нескладними за своєю інтонаційною будовою і ритмікою, вкладалися у стандартний робочий діапазон голосу, який не перевищував півтори октави, і тому були доволі зручними для виконання хоровими групами.

Поступове ускладнення співу привело до виділення з суцільного хорового моноліту сольних партій. Як зазначають дослідники [103, с. 26], цей процес почався ще на рубежі XV–XVI століть і завершився до кінця XVI століття, коли сольний спів остаточно відокремився від хорового. Це сприяло появі в 1600 році жанру опери, призначеного безпосередньо для сольного вокального виконання. Народження опери обумовило подальшу еволюцію європейської музики і привело до реформи усієї системи професійного співу.

Крім того, у надрах самої церковної музики, як протилежність хоровому виконавству, формується новий напрямок – соло з інструментальним акомпанементом. За свідченням сучасників, сольний спів з інструментальним супроводом створював значно більший ефект і набагато сильніше вражав своїми естетичними якостями, ніж традиційне хорове звучання. Так, на початку XVII століття керівник церковного хору Дон Северо Боніні відзначав, що «... новий сольний спів приносив насолоду слухачам і впливав на них більше, ніж безліч голосів, виконуваних разом» [75, с. 84].

Ця нова форма співу згодом відокремилася від основного «вокального» дерева і стала самостійною, камерною галуззю виконавської діяльності співака.

На початковому етапі формування сольного вокального виконавства й у період його становлення в ньому використовувалися вокально-технічні прийоми хорового виконавства, що згодом були перетворені в дещо іншу систему. Відзначимо деякі з основних якостей сольного виконавства, які укорінюються в середньовічну хорову традицію, але перетворюються під впливом об'єктивних чинників.

Насамперед, сольне вокальне виконавство вимагало розширення *індивідуальних тембрових і динамічних можливостей* голосу вокаліста, у той час як для хорового співу було необхідним підстроювання голосів у кожній партії під звуковий еталон або під окремого, конкретного співака, завдяки чому виникала однорідність звучання окремих хорових партій і хору в цілому, але, водночас, нівелювалися тембральні якості кожного виконавця.

Сольне вокальне виконавство вимагало розвитку *вокальної техніки* співака. В епоху становлення сольного вокального виконавства (XVII – XVIII ст.) вокальна техніка співака-соліста і хорового півчого була досить близькою. Як відзначають дослідники, що аналізували хорові й ансамблеві твори західноєвропейської музики першої половини XVII століття, рівень технічних прийомів і ступінь складності вокальних партій у них практично однаковий і які-небудь істотні відмінності знайти досить складно. Надалі, починаючи з другої половини XVII століття, розходжень у вокальній техніці хорового співака і соліста стає все більше. Це, насамперед, елементи, що підкреслюють індивідуальні якості вокаліста – *вібрато, тембр, дихання*. Повільні темпи, плавні кантиленні мелодії вимагали від виконавців красивого вібрато, тривалого дихання, що, в результаті, сприяло формуванню співу на опорі. Такий спосіб вокального дихання є характерним і для хорового, і для сольного співу. Але в хоровому виконавстві є й інший спосіб керування диханням – т. зв. ланцюговий

подих, який не може бути використаний під час індивідуального сольного співу.

Ще однією найважливішою якістю сольного вокального виконавства є *діапазон голосу*. Якщо хорова традиція не потребувала необхідності великих діапазонів співацьких голосів, тому що загальний діапазон усіх партій був досить значним, то практика одноосібного сольного виконавства вимагала суттєвого розширення діапазону. Головна вимога полягала в тому, що обсяг голосу співака-соліста повинен бути досить великим й охоплювати не менш двох октав. Необхідно також, щоб протягом усього свого діапазону голос давав однаково красивий, рівний і сильний звук.

Величезну роль у сольному співі грають *регістри* голосу – грудний, змішаний (мікст) і головний (фальцет). Різниця між звуками грудного і головного регістрів є настільки суттєвою, що при переході з одного регістра в інший кардинально змінюється темброве забарвлення голосу. Тому на початковому етапі формування сольного вокального виконавства співаки використовували можливості тільки одного регістра – або грудного, або головного, не використовуючи прийомів переходу з регістра в регістр, на що вказують, зокрема, перші італійські опери представників флорентійської камерати Я. Пери і Д. Каччіні, а також оперна творчість західноєвропейських композиторів XVII століття К. Монтеверді, А. Скарлатті, Г. Персела. Вокальні партії в операх цих та інших тогочасних композиторів мають невеликий діапазон і призначені для виконання тільки одним регістром – грудним для чоловічих партій або головним для жіночих партій. Ця особливість бере свій початок від практики поліфонічної хорової музики строгого стилю, у якій також використовувався однорегістровий спів (грудний регістр – для тенорових і басових партій, фальцет – для партій альтів і дискантів).

Надалі, розвиток сольного виконавства призводить до засвоєння головного регістра і використання його одночасно з грудним. Зокрема, вже в опері «Коронація Поппеї» К. Монтеверді деякі партії (Оттона, Арнальті і годувальниці) потребують від виконавців навичок переходу з одного регістра в інший.

Розкриття й засвоєння нових можливостей співацького голосу висунуло на передній план проблему *виховання співаків*, розвитку їхнього голосу в такій мірі, щоб професійна і технічна підготовка відповідала естетичним вимогам нового оперного мистецтва і сольного виконавства. З'являється необхідність у певній системі навчання, із урахуванням би регістрової природи співацького голосу і способів його постановки. Це призвело до формування і розвитку в Італії у XVII столітті *вокальних шкіл*, найбільш відомою з яких стала Болонська школа, заснована італійським співаком, вокальним педагогом і композитором Ф. Пистоккі наприкінці XVII століття. У педагогічній практиці цієї школи було винайдено і сформульовано основний принцип виховання вокалістів і формування їхніх голосів, який полягав у максимальному розвитку обох регістрів звукотворення з метою їхнього об'єднання в єдиний співацький діапазон. На основі цього принципу згодом утворилась ціла вокально-педагогічна система навчання, в якій була врахована природа голосу і вказувались методи його розвитку.

Болонська вокальна школа суттєво вплинула на становлення європейського вокального мистецтва і заклала основні традиції подальшої підготовки співаків. У XVIII столітті на основі розвитку її традицій, пов'язаних з навчанням дворегістровому співу, формується новий вокально-виконавський стиль, названий згодом «бельканто». Він вимагає від виконавців максимальної рівності голосу і тембрального вирівнювання звучання голосових регістрів, володіння філіруванням звуку і діапазоном

більше двох октав, здатністю витримувати високу теситуру оперних партій.

Тож сольне вокальне виконавство, зароджене у надрах західноєвропейської церковної музики періоду середньовіччя та ренесансу, надалі одержало самостійний розвиток, що привело до формування та утвердження нової системи співу і підготовки вокалістів у XVII – XVIII столітті, появи нових жанрів – опери і сольного співу з інструментальним акомпанементом, пов'язаних з орієнтацією на сольне вокальне виконавство.

Проблема сольного вокального виконавства в українській музиці вперше постає у зв'язку із творчістю композиторів другої половини XVIII століття та є безпосереднім наслідком процесів індивідуалізації музичного мислення. Поява розвинених форм сольного вокального виконавства стала продовженням тенденцій, розпочатих у партесному багатоголоссі концертного типу, що розвивалося в Україні протягом XVII – першої половини XVIII століть [21] і мало різноманітні прояви, від духовної музики до шкільної драми. Якщо в духовній музиці спостерігалася більша типізація викладу із диференціацією переважно за хоровими складами (наприклад, твори для подійного і потрійного хору), то в музичній частині шкільної драми можна прослідкувати формування виконавських ансамблів, характерних для музичного театру – соло, дуетів та ін. [53]. Ремарки у текстах шкільних драм вказували на те, що всі співаючі персонажі були переважно біблійними або античними. Л. Корній пише, що «Йосиф з Никодимом *співають дуетом* (курсив наш. – Т. П.) у трагикомедії С. Ляскоронського; Давид – у різдвяній драмі (без назви) XVIII ст. невідомого автора; Соломон – у “Слові о збуренню пекла”. Іноді зустрічаються співи і давньогрецьких міфологічних героїв: співають Орфей – у трагикомедії С. Ляскоронського, Муза і Аполон – в історичній драмі “Милость Божія”. Дуетом виступають і такі персонажі, як Смерть і

Диявол у драмі про царя Ахаву» [53, с. 14]. Соло й дуети співали найтипівіші для шкільної драми персонажі (Адам і Єва, Христос, Душа та ін.), які іноді заміщалися алегоричними постатями. «Замість Адама і Єви виступає “Єстество Человѣческое”, “Натура Людська”, “Душа грішна”; замість Бога – “Всемогуца сила”, “Мудрість”, “Гнів Божий”, замість Христа – “Милість Божа”; крім того, зустрічаються такі алегоричні особи, як “Ворожнеча”, “Прелесть”, “Розкіш”, “Віра”, “Надія”, “Любов” та ін. <...> У драмі Михайла Козачинського “Трагедія, сирѣч печальная повѣсть” у IV дії звучав спів Матері. <...> Отже, в українських шкільних драмах знаходимо *сольні номери, дуети, ансамблі* (курсив наш. – Т. П.), хоча перевага надається хоровому співу» [53, с. 14–15].

Сольно-ансамблеві виступи у шкільних драмах були засновані переважно на мелодіях кантів і народних пісень. У сольних номерах відбувалося формування виконавських принципів, які стануть характерними для української опери ХІХ століття («Запорожець за Дунаєм», «Наталка-Полтавка» та ін.).

Дещо інший шлях формування сольного-ансамблевого виконавства, а саме – унаслідок ускладнення та збагачення традицій духовного співу, спостерігаємо у хоровій творчості українських композиторів другої половини ХVІІІ століття, де на особливостях музичної мови позначилися процеси індивідуалізації музичного мислення. Ці процеси у творчості кожного з композиторів мали спільні та відмінні риси. Згідно із загальною класицистичною тенденцією, якій слідували усі автори українських духовних концертів доби класицизму, музична мова у частинах концертних циклів, написаних у рухливих темпах, мала більшу типізацію, тоді як частини, написані в помірних та повільних темпах, були позначені більшою індивідуалізацією. Тенденція, пов’язана з індивідуалізацією музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів, найбільш яскраво проявилася у духовних концертах А. Веделя і С. Дехтярева, у тому числі

через посилення ролі сольного вокального виконавства, тоді як у концертах їхніх старших сучасників (А. Рачинський – М. Березовський – Д. Бортнянський) ця тенденція перебуває у стадії формування, а сольні вокальні побудови ще у значній мірі залежать від хорového *tutti* і застосовуються з метою створення фактурно-динамічних контрастів, як це було в партесному концерті доби українського бароко, але з більш виразним тематизмом. У загальному плані тенденція поступової індивідуалізації музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів вказує на динаміку стильових перетворень української духовної музики доби бароко і класицизму.

Індивідуальна жанрово-стильова специфіка сольного-ансамблевого матеріалу формувалася під впливом кількох чинників, кожен з яких мав власну інтонаційну природу, історичне значення та виконавські традиції. Складовими виступали народнопісенний і духовний спів – народні і духовні пісні українського народу як національна основа композиторської творчості українських митців другої половини XVIII століття і традиційний пласт співацької культури, а також світське оперне та, почасти, інструментальне виконавство, поширене в придворному побуті російського імператорського двору та приближених до нього осіб, де протікала творча діяльність творців українського духовного концерту доби класицизму. Виразальним засобом індивідуалізованих музичних побудов стала мелодія, музична тема. У ліричній кантилені, особливо в мінорних тональностях, можна почути інтонації українських ліричних пісень, дум, церковних розспівів (у такий спосіб проявляється національне коріння авторів), в побудовах, написаних у мажорних тональностях, втілено інтонації духовних пісень (кантів), інструментальних тем, оперних арій.

Виникнення в духовних концертах індивідуалізованого музичного матеріалу та його виразне втілення у сольних (сольно-ансамблевих) вокальних побудовах посприяло формуванню самостійного виконавського

напрямку, пов'язаного з відтворенням таких побудов у тогочасному хоровому співі.

Для виконання розвинених сольних партій співакам була потрібна спеціальна вокальна підготовка, яка надавалася у вокальних класах навчальних закладів Російської імперії, в тому числі у Придворній співацькій капелі та Київській духовній академії. Надія Дробішевська [39], дослідниця діяльності вокальних класів та індивідуальної вокальної підготовки співаків у Придворній співацькій капелі, зазначає, що до середини 70-х років XVIII століття навчання вокальної майстерності доручалося придворним капельмейстерам. У той час ними були запрошені у Петербург італійські композитори – Франческо Арайя, Вінченцо Манфредіні, Балтазарє Галуппі і Томмазо Траєтта. До навчання півчих також долучався Анджело Вакари – обізнаний у співі скрипаль Італійської придворної оперної трупи, або «Італійської компанії», як вона називалася у той час. Надалі вокальні класи було закрито, а після поновлення їхньої роботи, вже у XIX столітті, вокал так само викладали переважно італійські фахівці.

У такий спосіб придворних півчих навчали італійській манері співу. Навчали не всіх, а лише самих обдарованих. Підготовлені хористи могли співати і партії в італійських операх, і складні вокальні соло у духовних концертах.

Найчастіше сольні вокальні партії писалися для конкретних виконавців у певних хорових капелах. Огляд хорових концертів доби класицизму [61] переконує у тому, що такі партії найчастіше трапляються у концертах Степана Дехтярева. Цей композитор був керівником хорової капели графа Ніколая Петровича Шереметєва і протягом певного часу, від 1797 до 1802 рік, до капели долучалася дружина графа, оперна співачка Прасковія Ковальова-Жемчугова [27]. У той час родина Шереметєвих жила у Петербурзі і Ковальова-Жемчугова припинила свої виступи на

оперній сцені. Тож, С. Дехтярев писав сопранові соло у розрахунку на голос і виконавські можливості цієї співачки.

Ще одним українським композитором доби класицизму, у концертах якого наявні сольні вокальні побудови, був Артемій Ведель. У повільні частини своїх концертів А. Ведель вмщував багато прекрасних, розлогих, а подекуди неабияк віртуозних тенорових соло. Розвинені і занадто складні для звичайних хористів сольні тенорові партії у своїх духовних концертах композитор писав для самого себе. За спогадами сучасників та учнів, передусім протоієрея П. Турчанінова, він мав ліричний тенор широкого діапазону із розвиненою колоратурною технікою, надзвичайно рухливий і виразний [29].

Концерти М. Березовського і Д. Бортнянського у більшості випадків не мають таких вокально розвинених партій. Їхні виразні й емоційно насичені сольні-ансамблеві епізоди побудовано простіше, у розрахунку на виконавські можливості професійно підготовлених церковних півчих.

Сольні вокальні побудови виникають у духовних концертах доби класицизму у зв'язку із ліричною образністю, яка доволі часто здобуває виразно драматичного характеру. Крім того, «духовному концертові другої половини XVIII століття властива психологізація ліричної сфери, а іноді виділяються підкреслено “чуттєві” інтонації, що свідчать про вплив сентименталізму на українську духовну музику (особливо виразно це простежується у творчості А. Веделя)» [52, с. 128]. Драматизація і сентименталізація ліричної сфери стають двома напрямками втілення ліричної образності та пов'язаної з нею тенденції розвитку сольного вокального виконавства.

Ще одним важливим чинником появи і формування в духовній музиці українських композиторів доби класицизму сольних вокальних побудов стає позначення творчості кожного композитора індивідуальними стильовими рисами та пов'язана із цим проблема авторства. Саме через

сольні вокальні побудови митці намагалися передати особисте бачення специфіки індивідуального розуміння і трактування жанру духовного концерту. За особливостями сольних вокальних побудов дослідники намагаються встановити авторство хорових творів сумнівної або суперечливої атрибуції.

Тож студіювання великої кількості матеріалів щодо української духовної музики доби класицизму та аналіз музичних текстів духовних творів концертного жанру, написаних українськими композиторами другої половини XVIII століття, показали, що питання сольного вокального виконавства, які постають у контексті специфіки утворення композиторами сольного-ансамблевих побудов, дотепер не дістали належного висвітлення і що існує дисбаланс між наявною науковою проблемою та ступенем її вивчення.

Висновки до першого розділу

Українська духовна музика доби класицизму, відома нам за творчістю плеяди видатних українських композиторів другої половини XVIII століття (А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дехтярев), дістала ґрунтовного наукового осмислення у працях великої кількості дослідників. Історіографічний огляд досліджень української духовної музики вказаного періоду та ознайомлення з основними положеннями численних наукових публікацій показали недостатню увагу до вивчення питань сольного вокального виконавства в українській церковно-півчій традиції другої половини XVIII століття, передусім у жанрі хорового (духовного) концерту. В аналізі творів, написаних для хору *a cappella*, ці питання зазвичай оминалися як другорядні, унаслідок чого не дістали детального і багатобічного висвітлення, якого вони потребують.

Появі тенденції сольного вокального виконавства посприяла жанрова-стильова своєрідність української духовної музики доби класицизму, етапність її розвитку, спадкоємний зв'язок із традиціями українського партесного концерту кінця XVII – першої половини XVIII століття. Потреба у появі розвинених сольних побудов виникла у зв'язку з оновленням інтонаційної сфери класичних духовних концертів та виникненням в них музичної образності нової якості. Зміни, що сталися в українській духовній музиці другої половини XVIII століття, вплинули на індивідуалізацію музичного мислення та підвищення статусу автора, що позначилося на особливостях музичної мови і призвело до появи більш рельєфного та інтонаційно яскравого тематизму.

У творчості українських композиторів доби класицизму ці процеси мали спільні та відмінні риси. Згідно із загальною класицистичною тенденцією, якій слідували усі автори, музична мова у частинах концертних циклів, написаних у рухливих темпах, мала більшу типізацію, тоді як частини, написані в помірних та повільних темпах, були позначені більшою індивідуалізацією. Тенденція, пов'язана з індивідуалізацією музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів, найбільш яскраво проявилася у духовних концертах А. Веделя і С. Дехтярева, у тому числі через посилення ролі сольного вокального виконавства. У хорових концертах представників старшого покоління (А. Рачинський – М. Березовський – Д. Бортнянський) ця тенденція перебуває у стадії формування, а сольні вокальні побудови ще у значній мірі залежать від хорового *tutti* і застосовуються з метою створення фактурно-динамічних контрастів, як це було в партесному концерті доби українського бароко, але з більш виразним тематизмом.

У загальному плані тенденція поступової індивідуалізації музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів вказує на динаміку

стильових перетворень української духовної музики доби бароко і класицизму.

Індивідуальна жанрово-стильова специфіка сольного-ансамблевого матеріалу формувалася під впливом кількох чинників, кожен з яких мав власну інтонаційну природу, історичне значення та виконавські традиції. Складовими були:

1) народнопісенний і духовний спів – народні і духовні пісні українського народу як національна основа композиторської творчості українських митців другої половини XVIII століття і традиційний пласт співацької культури;

2) світське оперне та, почасти, інструментальне виконавство, поширене в придворному побуті російського імператорського двору та приближених до нього осіб, де протікала творча діяльність творців українського духовного концерту доби класицизму;

Сольні вокальні побудови у духовному концерті другої половини XVIII століття виникали у зв'язку із ліричною образністю, яка доволі часто здобувала виразно драматичного характеру. Виразальним засобом індивідуалізованих музичних побудов ставала мелодія, музична тема. У ліричній кантилені, особливо в мінорних тональностях, можна почути інтонації українських ліричних пісень, дум, церковних розспівів (у такий спосіб проявлялося національне коріння авторів), в побудовах, написаних у мажорних тональностях, втілено інтонації духовних пісень (кантів), інструментальних тем, оперних арій.

Виникнення індивідуалізованого музичного матеріалу та його виразне втілення у сольних (сольно-ансамблевих) вокальних побудовах духовних концертів доби класицизму посприяло формуванню самостійного виконавського напрямку, пов'язаного з відтворенням таких побудов у тогочасному хоровому співі.

РОЗДІЛ 2

СОЛЬНІ ВОКАЛЬНІ ПАРТІЇ У ХОРОВИХ КОНЦЕРТАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

У другому розділі дисертації висвітлено історичний аспект розвитку сольного вокального виконавства і дано відповіді на питання – в який спосіб і чому в хорову духовну музику проникає сольний спів оперного типу і в яких напрямках, жанрах і стилях духовної творчості він був реалізований.

Під час роботи над цим розділом зроблено аналіз сольних вокальних партій у хорових партитурах духовних творів українських композиторів, написаних протягом різних етапів доби класицизму, та виявлено індивідуальну специфіку таких партій у контексті творчості того чи іншого композитора.

2.1 Ранній класицизм: Андрій Рачинський, Максим Березовський

Постаті двох українських композиторів середини і третьої чверті XVIII століття Андрія Рачинського (1729 – бл. 1800) і Максима Березовського (1745 – 1777) возвеличуються з-поміж багатьох діячів тогочасної музичної культури, які старанно трудилися на ниві духовної музики, будучи регентами і співаками церковних хорових капел, однак їхні імена з часом канули в Лету, а творчість більшою мірою залишилася невідомою. Значення творчості обох митців полягає у запровадженні музичного класицизму та переході української духовної музики до нових засобів музичної мови. Вказані процеси охопили і галузь сольного вокального виконавства, у якій виникли і були розвинені нові форми сольного висловлювання, що синтезували принципи, характерні для сольного ансамблевих побудов партесного багатоголосся, із тенденціями

розвитку мелодики західноєвропейської музики. Оновлені форми сольного висловлювання, наявні у духовних концертах А. Рачинського і М. Березовського, стали одним з репрезентантів нового стилю української духовної музики.

За класифікацією дослідниці Марини Рицаревої [99], творчість Андрія Рачинського та Максима Березовського становить перший, ранньокласичний етап розвитку української духовної музики доби класицизму. Йому властиві процеси формування нових тенденцій, пов'язані з переходом від традиційного до новаторського, запровадженням 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.

Переходячи до вивчення внеску А. Рачинського у розвиток тенденцій сольного вокального виконавства у духовній музиці, зазначимо, що на думку дослідників української музичної культури XVIII століття, особа цього композитора «цікавить усіх нас в першу чергу тим, що цей митець став одним із засновників нового стилю української духовної музики другої половини XVIII століття і що його хорові концерти вплинули на формування композиторського мислення Максима Березовського (1745 – 1777), 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» [119, с. 6].

В аспекті виявлення вказаної дослідниками спадковості у творчості обох композиторів, враховуючи її належність до ранньокласичного етапу розвитку української духовної музики другої половини XVIII століття, у цьому підрозділі дисертації ми робимо аналіз сольних вокальних побудов

у концертах, написаних на той самий текст. Це концерти «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського та М. Березовського.

Про духовний концерт «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського вперше повідомлялося у наукових публікаціях 1990-х років (М. Юрченко [121], Т. Гусарчук [32], Л. Корній [52] та ін.), однак його повну хорову партитуру було укладено в 2019 році [119]. 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 повними партіями цього концерту маємо нагоду аналізувати його сольні вокальні побудови на основі автентичного матеріалу – нотних манускриптів середини XVIII століття. 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.

Вивчаючи концерт А. Рачинського, ми змогли переконатися в тому, що «духовні концерти митця були написані не в традиціях партесного співу, а у новому стилі» [24, с. 100]. Тому не дивно, що вони «вражали сучасників своєю гармонійністю та мелодичною красою» [24, с. 100]. Анонімний автор статті «Придворна співацька капели», надрукованої і «Отечественных записках» у 1823 році, тобто ще за життя Д. Бортнянського, написав, що Г. Теплов, працюючи у гетьмана К. Розумовського, привіз із гетьманської України до Петербурга церковні твори А. Рачинського, який з 1753 року був капельмейстером гетьмана у Глухові. Автор статті відзначає, що твори були настільки незвичайними через свою новизну, що спочатку їх виконували тільки при дворі, щоб

поступово привчити слух до цього нового хорového стилю церковної музики⁴⁷ [52, с. 125].

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 словами «Не отвержи мене во время старости» і являє собою повільне сумно-ліричне *Andante*;
- II частина «Яко рѣша» є прискореним, дещо зловісним *Allegro* акордово-гармонічного складу;
- III частина «Да постыдятся» – фінальна хорова fuga 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»).

Більшість сольно-ансамблевих вокальних побудов знаходиться у I частині концерту. Це спричинено засобами, які надають можливості для індивідуального ліричного висловлювання, а саме – особливостями тексту псалма, що являє собою звернення людини до Бога, повільним темпом та мінорною тональністю частини (c-moll).

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

- тріо двох сопрано і першого баса;

⁴⁷ Придворная певческая капель. *Отечественные записки*. 1823. Ч. XIV. № 38. С. 424.

- тріо двох тенорів і другого баса.

Початкові такти концерту – це повільний заспів двох сопрано і першого баса (тт. 1–3) та його продовження у наступних тактах, де той самий матеріал переспівують два тенори і другий бас (тт. 4–6, див. приклад 1). Зосереджена і надзвичайно наспівна основна тема знаходиться в партії першого сопрано. Її мелодична лінія спочатку неначе згорнута у спіраль: вона відштовхується від основного тону і повертається до нього, розгортаючись у межах зменшеної квінти. Надалі неквапливий поступовий рух компенсується виразним висхідним секстовим стрибком із подальшим сходженням та зупинкою на одному з тонів гармонічної домінанти.

Темі контрапунктує мелодизована лінія баса, заснована на висхідному гамоподібному русі від основного до квінтового тону. Починаючи з т. 2, до двоголосся додається партія другого сопрано, у якій викладено терцієву втору до основної теми.

Музична партія, що ілюструє початок концерту «Не отвержи». Партії сопрано (S), альту (A), тенору (T) та басу (B) показані з ліричними текстами: «Не от-вер-жи ме-не, не от-вер-жи ме-не». Партія сопрано починає з *Soli*, а партія басу – з *Solo*.

Приклад 1. А. Рачинський. Концерт «Не отвержи», I ч., тт. 1-5.

Головним носієм новітніх ознак сольного вокального виконавства, які проявляються у концерті А. Рачинського, виступає перше сопрано,

якому доручається проведення початкової теми. Виразна і пластична мелодія розгортається у верхній ділянці сопранового діапазону і дістає гомофонно-гармонічної підтримки з боку двох інших партій, із сукупним утворенням триголосого складу. Така фактура в меншій мірі наслідує ознаки кантового триголосся і значно більшою мірою подібна до вокально-хорової чи оперної музики західноєвропейських композиторів доби бароко, у якій трапляються усілякі комбінації вокальної теми із супровідними інструментальними голосами, і одним із них обов'язково має бути бас.

Серед новітніх ознак слід вказати на переінтонування початкового сольного-ансамблевого матеріалу у звучанні інших вокальних тембрів (сопрано – тенор), на чергування двох триголосих складів та на їхнє часткове об'єднання (тт. 8–10), а також на пов'язані із секвенційністю та внутрішньо-складовою розспівністю моменти розвитковості, що виникають у партії сопрано після викладу та переінтонування початкової теми (тт. 11–12) та незвичайні гармонічні співставлення (неаполітанський секстакорд – гармонічна домінанта, т. 13).

Продовжуючи тему гармонії, вкажемо на те, що у початковій сольному-ансамблевій побудові концерту «Не отвержи», як і надалі у музиці I частини та двох наступних частин концерту, можна чітко виявити 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.

Однією з особливостей початкової сольного-ансамблевої побудови I частини є пунктирний ритм, відомий за концертом «Не отвержи»

М.Березовського, де він спочатку виникає на словах «во время старости», а потім раптово й загрозово звучить у першому хоровому *tutti*. У концерті А.Рачинського пунктирна ритміка так само з'являється в ансамблевих побудовах – в партіях дискантів (т. 7) і в партіях тенорів і другого баса (тт. 8-10), на тих самих словах, що й у концерті М. Березовського («во время старости»), а далі переходить у *tutti* на словах «не отвержи мене» (тт. 14-16, т. 20). У музичній тканині хорових *tutti* I частини концерту А. Рачинського ритмоформула із пунктирним ритмом стає однією з багатьох мелодизованих побудов, що слідує після теми і повторно розспівують початкові фрази тексту.

Слід вказати й на те, що початкова тема сприймається як прообраз теми I частини з концерту «Не отвержи» 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» [119, с. 11].

Наявна у початковій побудові I частини концерту А. Рачинського музична тема абсолютно не характерна для барокового партесного концерту і не могла в ньому виникнути, оскільки вона є продуктом іншої епохи та принципово інакшого музичного мислення, у якому сольний компонент виступає носієм тематизму, репрезентантом головної думки, відображає образно-емоційний стан та основний настрій твору чи його окремої частини.

Крім розвиненої початкової теми, у I частині концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського наявні ще кілька коротких триголосих сольо-ансамблевих побудов, різних за співацьким складом і вже без участі тенорів, яких замінюють альти. Їхні виконавські склади і тексти є наступними:

- два сопрано і два баси (в унісон, тт. 16–17, на слова «во время старости»);
- два альти і другий бас (тт. 21–22, на слова «во время старости»);
- два сопрано і перший бас (тт. 30–32, на слова «не остави мене»).

Відмітними ознаками кожної з цих сольо-ансамблевих побудов є стрічкове двоголосся верхньої пари голосів та гострохарактерна синкопована ритміка (пр. 2).

The image shows a musical score for voice and bass. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It contains the lyrics "во вре-мя ста - рос - ти" and is marked "Soli". The melody is syncopated, with notes starting on the second eighth note of the measure. The bottom staff is a bass line in bass clef with the same key signature and time signature. It contains the lyrics "во вре - мя ста - рос - ти" and is marked "Solo". The bass line consists of a simple harmonic accompaniment with notes on the first, third, and fifth of the measure.

Приклад 2. А. Рачинський. Концерт «Не отвержи», I ч., тт. 21-23.

Сольно-ансамблеві побудови II частини концерту є двоголосими і в цьому полягає їхня принципова відмінність від побудов I частини. Вони організовані за принципом стрічкового двоголосся і за виконавським складом включають різнотемброві або однотемброві партії за участі баса:

- дует альти і баса (тт. 49–51, на слова «совѣщаша»);
- дует двох басів (тт. 55–62, на слова «Бог оставил есть его»).

Інтонаційною основою цих дуетів є мелодія, наближена до менуету. Риси надзвичайно популярної у середині XVIII століття менуетної ходи особливо помітні у дуеті двох басів, який має тривалий чотиритактовий внутрішньо-складовий розспів із двічі повторною мелодичною структурою (пр. 3). Зразки таких розспівів трапляються в оперних аріях доби бароко і не є типовими для партесних концертів.



Приклад 3. А. Рачинський. Концерт «Не отвержи», II ч., тт. 55-61.

Цілком самостійне значення має остання сольо-ансамблева побудова II частини і всього концерту (фугу III частини написано для хорового *tutti*, без участі *solo*). Вона написана на текст «Боже мой, не удалися от мене» і являє собою тріо сопрано, альту і баса, що звучить протягом 15 тактів (тт. 78–92) у тональності c-moll. Розрахована на сольне вокальне виконавство музична тема цієї сольо-ансамблевої побудови знову має ознаки менуетного руху, однак в даному випадку її долучено для відтворення молитовного характеру слів, унаслідок чого спостерігається деяка невідповідність музики і тексту. Слід зазначити, що у концерті «Не отвержи» М. Березовського на цей текст написана окрема III частина, у якій відтворено стан молитовного самозаглиблення, що яскраво контрастує драматичному вибуху емоцій протесту у фінальній фугі. У концерті А. Рачинського контрастне зіставлення є не настільки яскравим і не виходить за межі зовнішніх чинників утворення контрасту, як це трапляється у композиції партесних концертів доби українського музичного бароко.

Аналіз духовного концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського дає підстави зробити висновок про те, що композиторові вдалося написати твір із принципово інакшим поглядом на проблему трактування сольного-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 концертіві доби бароко.

Концерт «Не отвержи» М. Березовського має розвинені сольний-ансамблеві побудови, які теж засвідчують прояв тенденції оновлення засобів музичної мови, однак є значно глибшими за взаємодією музики і тексту.

Зараз відомо про дві редакції концерту «Не отвержи» М. Березовського, що відрізняються саме за трактуванням сольного-ансамблевих побудов, їхньої кількості голосів та їхньої фактури [116]. У загальновідомій версії більшість ансамблів є триголосими, тоді як у давнішій версії, виявленій у кількох рукописних джерелах, усі сольний-ансамблеві побудови I, II і III частин є принципово двоголосими. Триголосся загальновідомої версії концерту відображає особливості кантової фактури, а для його утворення використовується принцип *divisi* хорових партій (у давнішій, автентичній версії концерту цього принципу нема). Музичні теми сольного-ансамблевих побудов в обох редакціях концерту «Не отвержи» М. Березовського є незмінними.

У даному підрозділі дисертації аналізується початкова версія цього концерту, із двоголосими сольний-ансамблевими побудовами (див. рис. 1).

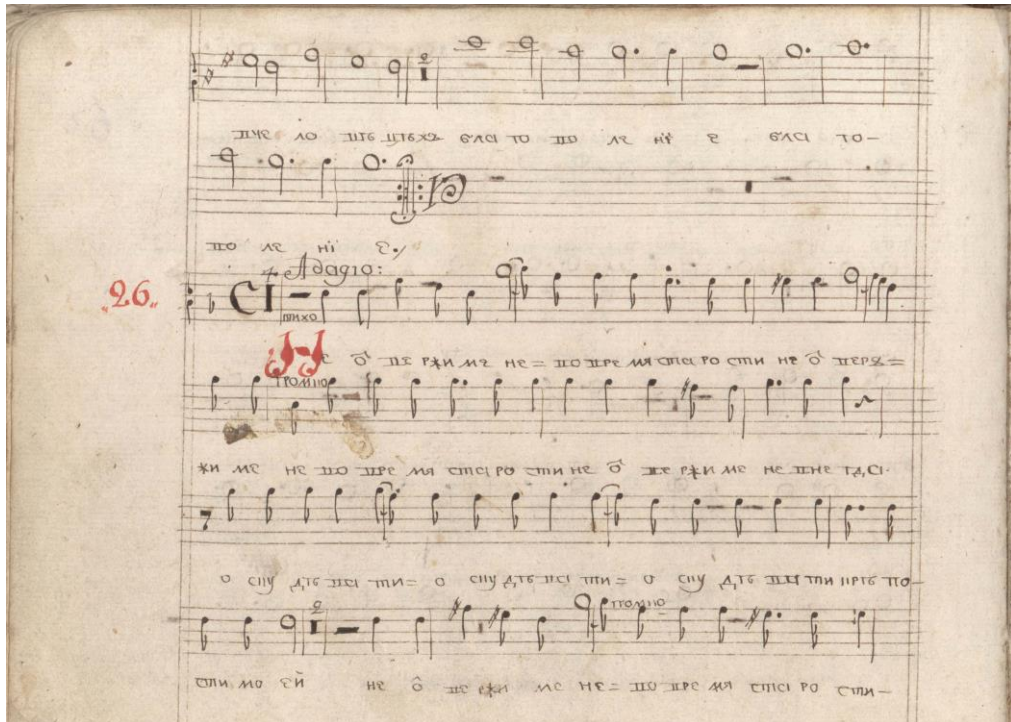


Рис. 1. М. Березовський. Духовний концерт «Не отвержи мене во время старости», копія сторінки рукопису з партією альтя

Як вже було зазначене, усі сольно-ансамблеві побудови сконцентровані у I, II і III частинах концерту. Їхня поява у I та III частинах пов'язана із повільним темпом та медитативним характером музики, у прискореній і драматичній II частині – із потребою створити фактурний контраст. Фінальна fuga, як і fuga з концерту А. Рачинського, не містить сольних-ансамблевих побудов.

Подібне порушення принципу лінійності голосоведіння не властиво рукописній версії Концерту, де друга пара проведень теми є похідною від першої пари (бас – тенор) і в точності повторює її матеріал.

I частина пронизана дуетами, у яких викладається знаменита початкова музична тема концерту (пр. 4). Вона звучить як стримана молитва-медитація і переходить від однієї пари голосів до іншої, де в точності повторюється без будь-яких інтонаційних перетворень і додаткових голосів. Змінам підлягає лише висотне положення матеріалу,

відповідно діапазону кожної наступної пари (бас – тенор, альт – сопрано та ін.), а також тональність проведень теми.

C. Не от-вер-жи ме-не во вре мя стфо сти, не от вер - жиме - не

A. Не от-вер жиме не во вре мя ста ро сти, не от - вер - жиме - не

Приклад 4. М. Березовський. Концерт «Не отвержи», I ч., тт. 5-10

Виконання дуетами солістів початкової теми концерту «Не отвержи» М. Березовського, сповненої скорботної монологічної зосередженості, що долається ритмо-інтонаційною загостреністю, потребує від виконавців спеціальної вокальної підготовки. Це має бути якісна вокальна кантилена із особливим веденням звуку, що ґрунтується на специфічному виконавському диханні і на розумінні темброво-динамічних можливостей голосу, а також поєднання голосів в у поліфонічному ансамблі. Такі самі вокальні проблеми постають перед солістами у III частині концерту («Боже мой!»), де стан молитовного самозаглиблення відтворено кількома двоголосими дуетами (у загальновідомій редакції їх перетворено на тріо).

Єдина сольно-ансамблева побудова II частини концерту М. Березовського (тт. 52–64) теж виявилася початково двоголовою, написаною для дуету альту і баса (пр. 5). Вона була перетворена на триголосся унаслідок подвоєння басового голосу у верхню терцію.

A. и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю, и стре-гу-щи-и

B. и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю, и стре-гу-щи-и

ду - шу мо - ю, и стре - гу - щи-и ду - шу мо - ю

ду - шу мо - ю, и стре - гу - щи-и ду - шу мо - ю

Приклад 5. М. Березовський. Концерт «Не отвержи», II ч., тт. 52-64

Дует такого самого складу, але із простішою мелодикою, трапляється у II частині концерту «Не отвержи» А. Рачинського. Головною виконавською проблемою тут має стати налагодження ансамблю голосів у прискореному темпі, об'єднання голосів у сумісному звучанні, а сама ця побудова має бути природно інкрустована у хорове *tutti* за принципом контрастного зіставлення.

Концерт «Не отвержи» М. Березовського є більш органічним у плані текстово-музичних взаємодій і відтворення змісту засобами музичної виразності. За технікою поєднання голосів у сольо-ансамблевих вокальних побудовах цей концерт є в більшій мірі поліфонічним, ніж однойменний концерт А. Рачинського, що вказує на іншу природу впливів, пов'язану із духовною музикою західноєвропейських композиторів – сучасників обох українських митців. В обох концертах сольні вокальні побудови здобувають індивідуального трактування і стають відмітною ознакою повільних частин, що позначається на характері тематизму і засобах його вокально-виконавського відтворення. Водночас, концерт М. Березовського є безсумнівним кроком вперед, у напрямку засвоєння нового простору української духовної музики, пов'язаного із утвердженням класичного стилю у церковних співах, що безпосередньо проявляється у творчості Д. Бортнянського.

2.2 Зрілий класицизм: Дмитро Бортнянський

Творчість Д. Бортнянського у галузі духовної музики була позначена широкою інтеграцією в європейську музичну культуру XVIII століття. Водночас, у музичному стилі та формотворенні його духовних концертів потужно проявляється національна основа, характерна для української традиції церковного співу. Це відчувається у мелодизмі музичних інтонацій, колориті ладо-гармонічних зворотів, принципах компонування матеріалу у частинах і розділах концертів та ін. Багаторічний капельмейстер і директор Придворної співацької капели, Бортнянський досконально знав виконавські можливості хору як колективу музикантів. Синтез цих тенденцій став основою для формування індивідуального композиторського стилю митця.

Духовні твори Д. Бортнянського стали відомими і популярними ще під час його життя. Не менш відомим і популярним був і сам Бортнянський – і як композитор, і як директор Придворної співацької капели. Його хорова музика звучала у храмах, аристократичних салонах, на державних заходах, про неї із захопленням відзивалися сучасники (враження Г. Берліоза від виконання музики Д. Бортнянського ми наводили у першому розділі дисертації).

Жанр духовного концерту у творчості Д. Бортнянського здобув класичної простоти і досконалості. Взявши за основу формотворення систему барокових контрастів, розвинену в партесних концертах, композитор засновує свої концерти на протиставленнях хорового *tutti* із побудовами сольного-ансамблевого складу. Саме в ансамблевих побудовах важливого значення набувають традиції сольного вокального виконавства, характерні для вокально-хорових і вокально-інструментальних жанрів західноєвропейської музичної культури доби бароко і раннього класицизму – опери, ораторії, духовної і світської кантати.

У хорових концертах Бортнянського сольні вокальні партії трапляються виключно в ансамблевих побудовах на два, три або чотири голоси. Аналіз таких побудов у концертах із прижиттєвого видання доводить, що сольні партії призначалися не для оперних солістів, а для хористів зі спеціальною вокальною підготовкою. Вони написані простіше, ніж у духовних концертах А. Веделя та С. Дехтярева – композиторів, які писали соло для конкретних виконавців і враховували можливості їхніх голосів, однак зараз можуть бути заспівані будь-яким професійним хором, без додаткового запрошення солістів, на що і розраховував Д. Бортнянський.

Аналіз чотириголосих духовних концертів Д. Бортнянського для мішаного хору з прижиттєвого видання та наступних перевидань засвідчує, що найбільша кількість сольних-ансамблевих побудов знаходиться у повільних частинах (темпи *Largo*, *Adagio* та ін.). На наш погляд, це пов'язане із *кантиленною природою* сольного співу. Появу таких побудов у рухливих частинах концертів (*Allegro*, *Allegretto* та ін.), що наслідують ознаки інструментальної музики доби бароко і раннього класицизму, можна пояснити намірами композитора створити внутрішній фактурний контраст.

Якщо повільні частини концертів Д. Бортнянського розпочинаються сольним-ансамблевим викладом, то в рухливих частинах сольних-ансамблевих побудов ніколи не виникають з перших тактів, а слідує за початковим *tutti*.

У концертах Д. Бортнянського наявні два типи будови концертного циклу:

- 1) цикл, що відкривається **рухливою** частиною – це переважно святково-панегіричні концерти, написані у мажорних тональностях;
- 2) цикл, що відривається **повільною** частиною – це переважно лірико-драматичні концерти, написані у мінорних тональностях.

Залежно від типу будови, віднайдені концерти починаються або хоровими *tutti* (перший тип), або сольно-ансамблевими побудовами (другий тип).

Особливості сольно-ансамблевих побудов у контексті проблеми сольного вокального виконавства ми розглядаємо у концертах обох типів. Розпочнемо з концертів святково-панегіричної тематики, які відкриваються *tutti* йними першими частинами, написаними у швидких темпах.

Прикладом будови такого типу є *концерт № 2 «Торжествуйте днесь вси, любящіи Сіона»*. Він написаний для мішаного хору із двома дискантами-соло. У рукописному партитурному записі цього концерту 1780 року, що зберігається у відділі рукописів Національної бібліотеки Австрії, обидві сольні партії зафіксовано двох окремих нотних станах у верхній частині аколади і названо «*Soprani di concerto*», тоді як хорова партія сопрано, зафіксована на наступному нотоносці, названа «*Soprano di ripieno*» (рис. 2).



Рис. 2. Д. Бортнянський. Духовний концерт «Торжествуйте днесь»
фотокопія сторінки віденського рукопису (1780)

Тричастинний концертний цикл організовано за принципом обрамлення ліричного сольного-ансамблевого центру двома більш рухливими, переважно масовими (*tutti*-йними) частинами. В усіх трьох частинах утвореного концертного циклу важливого композиційно-драматургічного значення здобуває дует двох сопрано-соло. Партії двох сопрано об'єднуються за принципом терцієвої втори і протиставляються чотириголосому хоровому *tutti*. Їхній музичний матеріал не має тематичних ознак аріозного співу, однак вимагає від виконавців-хористів оперної вокалізації.

Перша частина (*Allegro maestoso*) складається з кількох побудов, у кожній з яких задіяні обидві партії сопрано-соло. Початкова побудова (тт. 1–12) заснована на чергуванні масового, репрезентативного хорового *tutti* із більш камерним звучанням дуету двох сопрано-соло (тт. 2–3, 4–5, 6–7, 8–9, 10, 11–12).

Матеріал *tutti*-йних і дуетно-ансамблевих реплік цієї побудови об'єднується маршоподібними ритмо-інтонаціями, із використанням чіткого пунктирного ритму. У хорових репліках маршовий характер тематизму підкреслено висхідними квартовими ходами від домінанти до тоніки та мелодичним рухом звуками тонічного або домінантового тризвуків. У сольних репліках ці інтонації згладжено пластичними, заокругленими мелодичними фразами, які спрямовуються до вершини і повертаються від неї до початкової висоти звуку (пр. 4). Діапазон першого концертуючого сопрано сягає сексти – від $сi^1$ до $соль^2$, друге концертуюче сопрано утворює терцієву або секстову втору у діапазоні октави – від $мі^1$ до $мі^2$.

тор-жест вуй-те днесь вси, лю-бя-щі-и

Тор-жест вуй-те днесь, тор-жест вуй-те вси, лю-бя-щі-и Сі о-на

Приклад 6. Д. Бортнянський. Концерт № 2 «Торжествуйте днесь»,
I ч., тт. 1–4

Із початковими сольними репліками I частини цього концерту цілком могли упоратися малолітні півчі із високими дзвінкими голосами. У розрахунку на їхні виконавські можливості ці побудови і були написані. Оперна манера співу тут виявляється у спрямуванні до вершини-джерела, до якої потрібно зробити невелике виконавське *crescendo* та зупинитися на міні-ферматі, як у вокальній каденції. Голос на вершині має неначе розквітнути, але при цьому слід уникати зайвого форсування звуку і надмірної драматизації.

Наступна побудова I частини («И дадите хвалу», тт. 13–14) є короткою двотактовою імітаційно-поліфонічною зв'язкою із почерговим нанизуванням сольних голосів, що викладають тему (альт – тенор – сопрано) та сольних голосів, що викладають контрапункти до теми (бас і концертуєчі сопрано). Ця побудова співається на динаміці *p* й утворює емоційно-динамічний контраст до попереднього і наступного музичного матеріалу. Партія концертуєчих сопрано, які співають в унісон, проводячи мелодичний контрапункт до теми, має розчинитися у звучанні п'ятиголосого ансамблю.

Третя побудова, що завершує I частину («Воскресшему Богу нашему», тт. 15–26), є прикладом поступового розчинення обох

концертуючих голосів у хорівій партії сопрано. Розпочавши від окремих самостійних унісонних реплік, як протиставлялися решті хорових голосів (тт. 15–19), обидві сольні партії надалі, після каденції у тональності G-dur, об'єдналися із партією сопрано (тт. 20–26) і включилися у масове завершення усієї частини – із монолітною хоровою фактурою, внутрішньоскладовими кадансовими розспівами і виразним перерваним зворотом.

Повільна друга частина (*Largo*) написана в характері менуету і за своїм складом є переважно сольньо-ансамблевою. Її початок («Иже свободи нас от работи вражія») засновано на викладенні та інтонаційно-варійованому перевикладенні теми у двох триголосих ансамблевих складах:

- 1) альт – тенор – бас (тт. 27–30);
- 2) два концертуючі сопрано – альт (тт. 31–34).

У темі, яка у своїй кульмінаційній точці спрямовується до вершини-джерела, наявні заокруглені інтонації, у яких відчувається зв'язок із духовною піснею. Відмітною рисою ритмо-інтонаційної будови цієї теми стає підхід до каденції і сама каденція зі специфічно менуетним пунктирним ритмом (пр. 7).

Soli

И - же сво-бо - ди нас от ра-бо - ти вра-жі-я

Приклад 7. Д. Бортнянський. Концерт № 2 «Торжествуйте днесь»,

II ч., тт. 31–34

Наступне соло двох концертуючих сопрано («Дарова нам», тт. 47–50), яке виникає після короткого й динамічно тихого *tutti*, знову

організовано як триголосий ансамбль за участі альта. Мелодична лінія сконцентрована у сопрано, а в триголосій фактурі, із виразною мелодикою верхньої пари голосів та малорухливим «басом», наявні виразні риси кантовості.

В інтонуванні сольної-ансамблевого матеріалу II частини теж можна обійтися без оперних голосів. Враховуючи пісенну природу тематизму сольної-ансамблевих побудов, можна зробити висновок, що оперні голоси тут будуть зайвими.

Фінал концерту (*Allegro maestoso*) починається фанфарними інтонаціями золотого ходу валторн у партіях двох концертуючих сопрано. Цими інтонаціями, які доволі часту трапляються у частинах хорових концертів Д. Бортнянського, розспівується текст «И дарова нам живот вечный» (тт. 55–58, пр. 8).

Soli

Музичний приклад 8. Д. Бортнянський. Концерт № 2 «Торжествуйте днесь», III ч., тт. 55–62. Зображення показує музичну партитуру для двох сопрано. Верхня партія (Soprano 1) виконує мелодію з акордами, а нижня партія (Soprano 2) виконує ритмічний підклад. Текст під мелодією: Да - ро ва нам жи - вот веч - ный и ве - лі - ю, ве - лі - ю ми - лость.

Приклад 8. Д. Бортнянський. Концерт № 2 «Торжествуйте днесь»,
III ч., тт. 55–62

Завдяки такому початку фінальної частини, в ній виникає музичний рух маршоподібного характеру, типовий для кантів-віватів, відомих від часів військової музики епохи Петра I. Далі він переходить в *tutti*’йні побудови, яким у музиці фіналу надається перевага. Вступ двох концертуючих сопрано сприймається як короткий сольний заспів до масового продовження.

Протягом фінальної частини обидва концертуючі сопрано ще двічі об’єднуються у терцієвому дуеті (тт. 84–86; 99–103) і проголошують свої закличні репліки на тлі витриманих педальних тонів у хорових партіях,

частинах концерту (крім II частини). Усі вони мають не імітаційно-поліфонічний, а гомофонний виклад, і в деяких з них утворюється триголоса кантова фактура.

Окремі сольні побудови написано у розрахунку на вокальне виконавство. Їхні партії більше нагадують вокальні каденції, ніж сольні репліки хорових голосів (пр. 10).

The image shows a musical score for a solo voice and piano. The title 'Soli' is written above the staff. The music is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The vocal line (treble clef) has lyrics 'сму - ща - є-ши мя'. The piano accompaniment (bass clef) features a prominent bass line with a long note in the first measure.

Приклад 10. Д. Бортнянський. Концерт № 33 «Вскую прискорбна»,
I ч., тт. 6–8

Скорботна лірика такого типу краще відтворюється глибоким звучанням оперних голосів.

У концертах, які не увійшли у прижиттєве видання, спостерігаємо ту саму тенденцію щодо трактування концертного циклу і появи в ньому сольного-ансамблевих побудов. Це вказує на ставлення Д. Бортнянського до написання концертів з позицій фахівця, який більшу частину свого творчого життя очолював професійний хор Придворної співацької капели і писав для нього новий класичний репертуар.

У збірку віднайдених духовних творів увійшли 10 концертів, що з певних причин не потрапили у видання 1817-1818 років. Однак їхні авторизовані списки трапляються у музично-рукописних збірниках, а нотні інципіти – у документальних джерелах кінця XVIII – першої чверті XIX століть [13, с. 8–9].

На прикладі віднайдених концертів розглянемо сольні вокальні побудови в обох типах концертного циклу.

Розпочнемо з концертів святково-панегіричної тематики, прикладом чого є п'ятичастинний концерт *«Воскликніте, вся земля: работайте Господеві»* (C-dur). Концертний цикл відкривається могутнім tutti'йним *Allegro* («Воскликніте», тт. 1-2), після якого починаються рухливі антифонні зіставлення жіночих (хлоп'ячих) і чоловічих партій («Воскликніте, вся земля», тт. 3-4, 5-6).

Протягом усієї I частини, написаної у розмірі 6/8, композитор застосовує виключно хоровий склад і жодного разу не вдається до того, щоб задіяти ансамбль солістів. Те саме трапляється у фіналі концерту «Веселитесь, праведні, о Господі» (V частина, *Moderato*), на початку якого композитор ніби розпочинає фугу, але невдовзі переходить до неполіфонічного викладу. Музика обох цих «масових» частин випромінює афект радості і щастя, дарує світло і добро.

У трьох середніх частинах (*Largo – Adagio – Allegro*), дві з яких є повільними, виникає ансамбль солістів. Він відкриває II частину («Воспойте Єму») і далі з'являється у чергуваннях із *tutti*, унаслідок чого стає провідним фактурним засобом.

В ансамблях наявні шість варіантів комбінацій голосів і переважна більшість з них є триголосими:

1) сопрано – альт – тенор або, враховуючи теситуру альту, сопрано 1 – сопрано 2 – тенор (II частина, тт. 54-58);

2) альт – тенор – бас (II частина, тт. 76-77);

3) сопрано 1 – сопрано 2 – бас (III частина, тт. 89-96);

4) альт 1 – альт 2 – бас (IV частина, тт. 118-120, 122-124, 131-133, 135-137);

5) сопрано - альт – тенор – бас (IV частина, тт. 120-121, 124-125, 133-134, 137-138);

б) тенор – бас (IV частина, тт. 121-122, 125-126, 134-135, 138-139).

Мелодика сольно-ансамблевих побудов є рельєфною і надзвичайно виразною, однак за діапазоном і теситурою сольні партії не можна назвати занадто складним. За мірою складності вони наближені до хорових партій, тому очевидно, що їх могли співати добре підготовлені хористи, спеціально навчені взаємодіяти в ансамблях.

Перша сольно-ансамблева побудова, що виникає на початку II частини, переключає увагу на нову ліричну образність, інший, повільніший характер руху та ансамблевий виконавський склад. Між двома початковими частинами виникає типовий для барокових партесних концертів принцип контрасту, органічно перенесений у стилістику духовних концертів доби класицизму.

Пластичні ритмо-інтонації першої сольно-ансамблевої побудови виростають з узагальнених мовних зворотів (пр. 11, мотив а) і доповнюються наспівними (мотив б) і танцювальними елементами (мотив в).

Приклад 11 Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», II ч., тт. 54-58

Голос соліста-дискантіста (сопрано) має неначе розквітнути на верхньому звуці «ля» (у нотному тексті – форшлаг). Якщо цю побудову заспівати оперним голосом, підготовленим для сольних сценічних виступів під супровід оркестру, такого ефекту досягти простіше. Голос хориста

прозвучить більш камерно, однак і його буде цілком достатньо для того, щоб відтворити музичну тему і утворити контрастне звучання цієї ансамблевої побудови до попереднього хорового *tutti*.

Фактурна організація даного триголосого ансамблю наслідує ознаки кантовості: найрозвиненішою є тема у верхньому голосі, другий голос утворює до неї терцієву втору, а тенор, викладений у малій октаві, рухається основними тонами гармонічних функцій і є найбільш статичним з усіх наявних голосів.

За таким самим принципом організовано другу триголосу побудову II частини («Взищіте Господа»), відмінності якої полягають в тому, що тема має пружинний пунктирний ритм, втора перетворюється з терцієвої на секстову, а бас стає ще більш статичним і здобуває вигляд органного пункту на звуці «фа» (пр. 12).

The image shows a musical score for the piece 'Vzi-shchi-te Gos-poda'. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The second system is similar but features a different bass line. The lyrics are written below the staves: 'взи-щі - те Гос - по - да,' and 'взи-щі - те Гос - по - да' on the top staff, and 'взи - щі - те Гос - по - да' on the bottom staff.

Приклад 12. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля»,
II ч., тт. 76-77

III частина написана в характері менуету і це позначається на мелодиці і характері руху єдиної сольної-ансамблевої побудови («Аще же нищ і убог єсмь аз»). Вона виникає після початкової *tutti* йної фрази і семантично відтворює пряму мову людини, яка звертається до Господа. Характерною рисою мелодичної лінії є перенесення метричних акцентів на слабкий час такту, унаслідок чого мелодія із терцієвою второю не співпадає із партією баса (пр. 13).

а - ще же нищ і у-бог єсмь аз, нищ, у - бог єсмь аз

у - бог єсмь аз

Приклад 13. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля»,
III ч., тт. 89-96

Особливістю IV частини є чотириразове проведення сольної ансамблевої побудови, тема якої імітаційно перевикладається у парах голосів (два альти – тенор+бас). Також тут відбуваються зміни виконавського складу: мішане тріо (два альти із басом) поступається місцем квартету і дуету чоловічих голосів. Побудова триває чотири такти (тт. 118-122, пр. 14) і повторно проводиться у наступних тактах (тт. 122-126). До утвореної структури із рисами періодичної повторності (тт. 118-126) додається підсумовуюче *tutti* йне продовження і кадансове завершення (тт. 126-131).

Бог мой е - си Ти, і воз-не су Тя

Приклад 14. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля»,
IV ч., тт. 118-122

Оскільки IV частину написано в темпі *Allegro*, цей ансамбль є динамічним і співається у прискореному русі. У ямбічній структурі його мелодики поєднано повторність одного звуку із внутрішньоскладовою

розспівністю.

Далі трапляється ще одне подвійне викладення цього ж сольного-ансамблевого чотиритакту (тт. 131-139) із таким самим підсумовуючим *tutti* йним продовженням (тт. 139-142) та дещо іншим кадансовим завершенням (тт. 143-145), яке призводить до метро-ритмічного уповільнення руху і ладо-тонального розмикання перед фінальною частиною.

Фінал концерту починається як фуга – типовим для чотириголосих хорових концертів Д. Бортнянського стретно-імітаційним проведенням теми у парі голосів, і не має сольного-ансамблевих побудов.

Тож для святково-панегіричного концерту, що обрамляється частинами, написаними у швидких темпах, цілком природною є:

- 1) концентрація ансамблів у повільних середніх частинах;
- 2) простота і жанрова характерність їхньої мелодики;
- 3) врахування специфіки вокального звучання голосів професійно підготовлених хористів як потенційних виконавців сольних партій у таких ансамблях.

Переходячи до аналізу сольного-ансамблевих побудов у віднайдених концертах другого типу, що починаються повільною частиною, вкажемо на їхню образно-емоційну відмінність порівняно із концертами святково-урочистої сфери і подібність до деяких загальновідомих концертів із прижиттєвого видання («Коль возлюбленна селенія», «Вскую прискорбна єси», «Скажи ми, Господи, кончину мою» та ін.).

Прикладом віднайденого твору такого типу є чотиричастинний лірико-драматичний концерт «*Услыши, Господи, мой глас*» (d-moll). Він відкривається повільною молитвою-благанням (*Largo*), за якою слідує рухливе радісно-просвітлене фугато «Да возрадується серце моє» (II частина, *Allegro*). Наступна пара частин має ті самі темпові співвідношення та дещо змінені образи: це більш вишукана, з елементами ламентозності,

молитва-благання «Приклони ухо Твоє» у III частині (*Largo*) і драматична фінальна фуга «Спаси уповающих на Тя» (*Allegro*).

Сольно-ансамблеві побудови цього концерту є більш тривалими і розвиненими. Вони знаходяться у перших трьох частина – обох повільних і на завершені фугато. Їхній тематичний матеріал значною мірою наближений до оперної аріозності.

Перша частина відкривається восьмитактовою ансамблевою побудовою, у якій скомбіновано два триголосі (на зразок кантових) виконавські склади:

- 1) сопрано – альт – тенор (двічі)
- 2) альт – тенор – бас.

Двічі повторюючи початковий текстовий імператив «Услиши, Господи», в манері псалмодії (пр. 15), композитор підкреслює експресивність особистого молитовного звернення до Господа гармонією двічі зменшеного септакорду, який виникає на сильному часі такту як неприготовлене затримання до тоніки, а також низхідною мелодичною лінією від квінтового до терцієвого тону, яка виразно підкреслює мінорний лад.



Приклад 15. Д. Бортнянський. Концерт «Услиши, Господи, мой глас», I ч., тт. 1-4

Початковий чотиритакт виконує функцію вступу до сопранового соло «Услиши мой глас, когда к Тебѣ взиваю», яке розпочинається далі (пр. 16). Партія сопрано втрачає ознаки нейтральності і виділяється з-поміж

двох інших голосів випереджаючим вступом, за своєю теситурою та ритмо-інтонаціями. Це перше соло, наближене до оперної мелодики, що виникає в цьому концерті.

ус - ли - ши

Гос - по - ди, ус - ли - ши мой глас, ко - гда к Те - бі взи - ва - ю

Приклад 16. Д. Бортнянський. Концерт «Услиши, Господи, мой глас», I ч., тт. 4-8

У гармонії, яка супроводжує це соло, знов трапляються звучання зменшеного септакорду, в тому числі зі зміною функції з домінанти на подвійну домінанту (т. 7). Такі самі співзвуччя виникатимуть у наступних сольних побудовах концерту. Перша з них, що трапляється в тій самій частині і розспівує той самий текст «Услиши мой глас, когда к Тебѣ взиваю», що і сопранове соло, є комбінованою і в ній наявні:

- 1) триголосий ансамбль жіночих голосів (два дисканти – альт, тт. 19-22);
- 2) квінтет (із двома альтами, тт. 22-25);
- 3) дует двох сопрано, до яких у каденції додається альт (тт. 25-26 і 26-27)

Мелодична лінія партії сопрано-соло знов є виразнішою, ніж партії інших голосів, функція яких більшою мірою є гармонічною, ніж мелодичною (за винятком одного з альтів у квінтеті, що утворює імітації із сопрано).

Ще одна ансамблева побудова I частини припадає на слова «Просвіти очі мої» і викладається двічі, обидва рази – дуєтом високих голосів (тт. 41-43 – два сопрано; тт. 44-46 – два альти).

Дуети двох сопрано також трапляються у II частині (після фугато, із текстом «Да возрадується серце моє», тт. 81-87), де до дуету фрагментарно приєднується тенор, і в III частині (із текстом «Приклони ухо Твоє», тт. 102-105, пр. 17), де приєднується альт.

Приклад 17. Д. Бортнянський. Концерт «Услиши, Господи, мой глас», III ч., тт. 102-105

В обох цих дуетах спостерігається синтез оперної мелодики і кантового складу (терцієві/секстові втори у поєднанні з функціональним басом). Це свідчить про те, що трактування сольного-ансамблевих побудов у лірико-драматичних концертах Д. Бортнянського зазнає більшого впливу оперної естетики та стилістики, ніж у духовних концертах святково-панегіричної тематики.

Аналіз відомих і віднайдених концертів Д. Бортнянського дає підстави зробити висновок про те, що в них відчутно проявляються ознаки, які вказують на тенденції сольного вокального виконавства. Вони сконцентровані у сольного-ансамблевих побудовах, які утворюють контрастні зіставлення із хоровими *tutti*.

В аналізованих концертах, які є прикладом двох типів будови концертного циклу, ансамблі солістів вперше виникають у повільних частинах:

1) в другій частині – якщо цикл починається швидким *tutti*, а духовний концерт є святково-урочистим;

2) в першій частині, від найперших її тактів – якщо цикл починається повільною частиною, а духовний концерт є лірико-драматичним.

Особливості циклу впливають і на характер мелодики сольної-ансамблевих побудов, передусім – на трактування партії сопрано. У концертах першого типу мелодика є узагальненою і більш нейтральною, а самі побудови наслідують ознаки кантовості, тоді як у концертах другого типу мелодика партії сопрано-соло наближається до оперної, а виклад – до дуетного.

Незважаючи на ознаки сольного вокального виконавства, зокрема оперну мелодику, поява якої стала наслідком переломлення традицій оперного співу, добре відомих Д. Бортнянському як солісту італійської опери та автору шести оперних творів на італомовні та франкомовні лібрето, сольні побудови аналізованих духовних концертів Д. Бортнянського цілком можуть виконувати не тільки оперні солісти, а хористи. Однак, у виконанні солістів звучання ансамблів здобуде особливої глибини і рельєфності.

2.3 Індивідуальні прояви стилю та сольного вокального виконавства у творчості Артемія Веделя та Степана Дехтярева

У духовних концертах двох видатних українських композиторів Артемія Веделя і Степана Дехтярева риси сольного вокального виконавства проявилися у найбільшій мірі. Це було пов'язане з індивідуальними особливостями втілення жанрових ознак духовного концерту у творчості обох цих майстрів та з розвитком стильових тенденцій у межах музичного класицизму, оскільки творчість композиторів становить останній етап його існування в українській духовній музиці другої половини XVIII – початку XIX століття.

2.3.1 Втілення тенденцій сольного вокального виконавства у духовній творчості Артемія Веделя

Творчість А. Веделя, що припадає на кінець 80 – 90-ті роки XVIII століття, була цілком зосереджена в області духовної музики, в яку композитор привніс багато нового – розширив образно-інтонаційну сферу, збагатив жанр духовного концерту глибоким психологізмом та атмосферою ширих ліричних переживань.

Духовний концерт, що почав свій розвиток у партесний період і ґрунтувався на музичних традиціях епохи бароко, зберіг у творчості А. Веделя деякі особливості барокового стилю – а'капельність звучання, принцип концертування із зіставленням хорового *tutti* та ансамблів, переважання гомофонно-гармонічної фактури, поступове розгортання форми в межах розділів. Разом з тим, в концертах Веделя ці ознаки збагатилися новою музичною лексикою, передусім у сольних вокальних побудовах. Також сталися істотні зміни у формотворенні – освоєння циклічної форми, звернення до фуґи та ін.

Дослідниця творчості А. Веделя Тетяна Гусарчук у багатьох своїх працях зазначає, що композитор будував свої концертні цикли досить вільно і завжди намагався слідувати за текстом. Концерти включали від трьох до семи частин, з переважанням три- та чотиричастинних циклів (концерти № 1, 3, 8-9, 11-12). Більшість з концертних циклів побудовано за принципом контрасту, хоча є і виключення. Так, в концерті № 3 «Доколе, Господи, забудеши мя» всі частини написані в повільних темпах і впродовж усього твору відбувається занурення в один стан.

У духовних творах А. Веделя відчувається тісний взаємозв'язок з церковно-співацькими традиціями української музики ранніх етапів, значною є роль національного компоненту, вираженого через фольклорні витоки тематизму. Особливості формоутворення та музичної мови свідчать

про засвоєння композитором нової музичної лексики, властивої класичному стилю. Синтез тенденцій, що вкорінювалися у національний фольклор, українську духовну музику ранніх етапів і класичний стиль, надали музиці композитора неповторного колориту та індивідуальної стильової специфіки.

Особливістю духовних концертів А. Веделя, на думку більшості дослідників, є нерозривна єдність слова та музики. За традицією, що склалася в українській духовній музиці XVII-XVIII століть, композитор в основному звертався до Псалтиря, але вибирав переважно скорботні тексти «прохальних» псалмів, в яких мова йшла про страждання людини та звернення до Бога по допомогу. На основі таких псалмів А. Ведель написав велику кількість лірико-драматичних концертів, в музично-образному змісті яких переважає психологізована лірика, а музика передає внутрішні переживання людини [51, с. 91].

Відповідно образній сфері духовних концертів А. Веделя, у якій панував переважно лірико-драматичний настрій, у їхніх частинах виникають надзвичайно розвинені сольні-ансамблеві побудови. Дослідники творчої спадщини композитора вважають, що вони мають зв'язки із фольклором, зокрема українськими думами, близькими до таких побудов за змістом та образно-емоційним станом. До того ж, переважну більшість таких побудов А. Ведель написав для тенорового голосу, що теж становить зв'язок із думами. Оперна естетика в сольні-ансамблевих побудовах веделевих концертів майже не проявляється, що кардинально відрізняє манеру його концертів від творчості інших представників доби класицизму, які з тих чи інших причин зазнали потужного впливу оперної естетики (наприклад, Д. Бортнянський, С. Дехтярев та ін.).

Аналізовані у даному підрозділі концерти А. Веделя входять у т. зв. рукописний Автограф – власноручно складені з голосових партій і переписані А. Веделем хорів партитури літургії та 12 духовних концертів.

4. *Пою Богу моему дондеже есмь* (пс. 145, 2, пс. 141, 3, пс. 26, 10, пс. 37, 13, пс. 26, 10, пс. 65, 19, пс. 39, 2-4, пс. 71, 18-19)

5. *Блажен, разумевай на нища и убога* (пс. 40, 2-3, пс. 111, 5, 7-9, пс. 83, 12-13)

6. *Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь* (пс. 6, 3-11)

7. *Воскресни, Господи, да судятся языцы пред тобою* (збереглася остання частина «Суди сиру и смиренну», пс. 9, 39)

8. *Услыши, Господи, глас мой* (пс. 26, 7-8, 5-6, 4, 9)

9. *Проповедника веры и слугу слова* (співи по Євангелії на утрені в день св. Апостола Андрія Первозванного)

10. *Господь посет мя* (пс. 22, 1-6)

11. *Боже, законопреступницы восташа на мя* (пс. 85, 14-17)

12. *Ко Господу, вегда скорбети ми, возвах* (пс. 119, 1-7)

У 2000 році духовні твори А. Веделя з Автографа були видані в Канаді [16], і це зробило їх доступними широкому колу музикантів, які не мали можливостей або хисту працювати в рукописних архівах⁴⁸. Невдовзі після публікації ці та інші концерти А. Веделя були записані камерним хором «Київ» під орудою відомого українського хорового диригента Миколи Гобдича та опубліковані окремою збіркою [17]. Усе вищезазначене дає багатий матеріал для аналізу сольних вокальних побудов у хорових концертах А. Веделя в контексті загальних тенденцій розвитку української духовної музики другої половини XVIII – початку XIX століття.

Досліджуючи духовні концерти А. Веделя, Т. Гусарчук вказує на значення та надзвичайну важливість *тембрової* сторони ансамблевого звучання і зазначає, що композитор у своїх концертах використовував

⁴⁸ Свого часу І. Пясковський аналізував концерти № 11 і 12 А. Веделя за рукописними копіями партитур, наданими Т. Гусарчук.

спираються на певне коло інтонаційних джерел, що позначається на специфіці мелодики, впливає на вибір виконавських складів і способів фактурного викладення. Масштабне, надзвичайно тривале розгортання сольного-ансамблевих побудов, особливо в повільних частинах, надає їм значення самостійних музично-сміслових одиниць, незалежних від хорового *tutti*.

Я-ко жс бо жи - во - та ма - тєр

Приклад 19. А. Ведель. Концерт № 1 «В моливах неусыпающую», II ч.

Теноровим соло у концертах А. Веделя властиві розспівність і тривале розгортання мелодики широкого діапазону, ритмічна вишуканість та оздоблення надзвичайно складними прикрасами, багатство темброво-регістрових барв. Тенорові соло сягають рівня авторських коментарів і є найвиразнішими сторінками вокальної лірики митця. Написані переважно в мінорних тональностях, вони вбирають у себе емоційно загострені інтонації, пов'язані із рухом щаблями гармонічного мінору, тонами тризвуків і септакордів V чи VII щаблів, або виразні звучання широких мелодичних інтервалів, наприклад, малої сексти (пр. 20).

із - ба - ви ду - шу мо - ю,
- ви, із - ба - ви ду - шу, ду - шу мо - ю,

Приклад 20. А. Ведель. Концерт № 6 «Помилуй мя, Господи», I ч.

Як вже було зазначено, у своїх хорових концертах композитор надає перевагу постійному складу солістів – це тріо у складі два тенори і бас, хоча трапляються й інші склади (два сопрано – альт, два тенори – альт, два альти – бас). Усі вказані ознаки партії тенора-соло трапляються в ансамблях чоловічих голосів у складі два тенори – бас, де вони наявні у партії першого тенора-соло. Утворене триголосся має риси мелодико-гармонічної фактури, у якій відбувається поєднання розвиненої і розгорнутої в часі провідної мелодичної лінії, що має терцієву чи секстову втору простішого мелодико-ритмічного складу, із басовим голосом, який виконує функцію гармонічного супроводу і доволі часто є педальним за специфікою викладення (пр. 21). Характерною ознакою ансамблів за участі тенорового соло стає тематична індивідуалізація всіх фактурних голосів при їхньому гармонічному співвідношенні як провідних (перший тенор) та другорядних (другий тенор, бас).



Приклад 21. А. Ведель. Концерт № 3 «Доколе, Господи», III ч.

Доволі часто сольно-ансамблевий виклад у концертах А. Веделя наявний вже від початку першої частини концертного циклу, якщо вона написана у повільному темпі. Найпоказовішим прикладом є I частина концерту № 6 «Помилуй мя, Господи» – повільне *Adagio* із ансамблями двох тенорів і баса та виразною і надзвичайно віртуозною теноровою партією. Сольно-ансамблевий початок концертного циклу, що відкривається повільною частиною, трапляється у концертах А. Веделя

доволі часто і має різний виконавський склад. Наприклад, у концерті № 2 «Спаси, мя Боже» це тріо жіночих (дитячих) голосів у складі два дисканта і альт (див. пр. 24).

Повільні частини в середині концертного циклу характеризуються повним домінуванням ансамблевого звучання, що проявляється у наявності і слідуванні одна за одною кількох розгорнутих сольних ансамблевих побудов, кожна з яких експонує новий образ, розспівує іншу строфу або рядок тексту і завершується коротким хоровим *tutti*. В ансамблях композитор надає перевагу сольному, індивідуальному типу висловлювання як засобу відображення в музиці власних ліричних почуттів. Саме тому в хорових концертах А. Веделя так багато надзвичайно складних і розвинених тенорових соло, які композитор писав для самого себе.

Переходячи безпосередньо до аналізу сольних вокальних побудов у концертах А. Веделя з рукописного Автографа, розпочнемо із концертних циклів, у яких надається перевага розлогим теноровим соло і для виконання яких бажано долучати вокалістів зі спеціальною підготовкою – т. зв. барокових тенорів. Одним з таких творів є *Концерт № 4 «Пою Богу моему дондеже есм»*, написаний на тексти вибраних рядки кількох псалмів (пс. 145, 2, пс. 141, 3, пс. 26, 10, пс. 37, 13, пс. 26, 10, пс. 65, 19, пс. 39, 2-4, пс. 71, 18-19).

Усі псалмові рядки розподілено між п'ятьма частинами концертного циклу – трьома повільними, у тому числі початковою, і двома швидкими, у тому числі фіналом.

I частина (Maestoso)

145, 2⁴⁹ Пою Богу моему дондеже есм, восхвалю Господа в животі МОЕМ.

⁴⁹ Перша цифра показує номер псалма, друга цифра – номер рядка тексту псалма.

141, 3 Пролию перед Ним моленіє моє, печаль мою пред Ним
возвіщу.

II частина (Adagio)

26, 10 Яко отець мой і мати моя остависта мя,

37, 13 і ближнії мої отдалече мене сташа:

26, 10 Господь же восприят мя,

65, 19 внят гласу моленія моего,

39, 2 і услыша молитву мою.

III частина (Allegro vivace)

39, 3 І возведе мя от рова страстей, і от брєнія тини, і постави на
камені нозі мої, і ісправи стопи моя.

IV частина (Andante)

39, 4 І вложи во уста моя пініє ново, піснь Богу моему.

V частина (Allegro vivace)

71, 18 Благословен Господь, творяй чудеса Єдин.

71, 19 І благословен ім'я славити Єго во вік і в вік віка.

Дві (з трьох) повільні частини концертного циклу (I та IV ч.), виходячи з їхнього тексту, є піснею, яку людина співає Богові («Пою Богу моему», I ч.; «І вложи во уста моя пініє ново, піснь Богу моему», IV ч.). Як і настрій усього концерту, співана людиною пісня є сумною («Пролию перед Ним моленіє моє, печаль мою пред Ним возвіщу», I ч.). У молитовне звернення до Бога людина вкладає особисті переживання, скаржиться на негаразди долі (II ч.), тому пряма мова є такою відвертою. У змісті повільних частин прочитується автобіографічний підтекст і тому цілком логічним виглядає виконавський склад сольного-ансамблевих побудов, за участі тенора, для якого написано надзвичайно складну і віртуозну вокальну партію.

У сольній теноровій партії концерту «Пою Богу моему дондеже єсм» з особливою рельєфністю та виразністю проявляється експресивний

характер особистих переживань. У частинах концерту, передусім повільних, партія тенора бере участь в ансамблях із різномембровою комбінацією голосів (альт – тенор – бас, тенор 1 – тенор 2 – бас, сопрано 2 – алт – тенор та ін.), і серед них провідне значення надається терцетам двох тенорів і баса.

Зміст I частини, яка починається дуєтом жіночих (дитячих) голосів, що співають повільну скорботну тему у похмурій тональності c-moll (пр. 22), визначається станом глибокої молитовної зосередженості людини, страждаючої від неуваги, самотності та усіляких негараздів.

The image shows a musical score for a voice part and piano accompaniment. The voice part is in the treble clef, and the piano part is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a dynamic marking of *Soli p* and a first ending bracket. The lyrics are: По. ю Бо. гу мо. є. му, по. ю дон. де. же єсм,

Приклад 22. А. Ведель. Духовний концент № 4, I ч., початок

Накресливши загальний емоційний стан, композитор переходить до відтворення особистих переживань і для цього долучає партію тенора-соло, виводячи її на перший план. Спочатку це трапляється в ансамблі мішаних тембрів, за участі альту, тенора і баса (тт. 5–12). У ньому розспівується початковий текст, із акцентом на слові «пою», яке підлягає вокалізації у мінорному ладі (тт. 9–11). Піснь, у якій партія тенора-соло взаємодіє із альтовою партією, є доволі сумною.

Ансамбль двох тенорів і баса виникає у другій музичній побудові частини, яка, на відміну від мінорної початкової, написана у мажорній тональності Es-dur (тт. 19–27). Надзвичайно показовим є текст цього ансамблю: «Восхваляю Господа в животі моєму». Принесення Богові хваління настроює людину на світлий, позитивний лад і дає нагоду на

якусь мить відсторонитися від своїх проблем. Вокально розвинена партія першого тенора у цій побудові спочатку викладається із терцієюю второю, хоча і тут композитор знаходить можливості виділити її за мелодичними, метро-ритмічними і теситурними ознаками, а в другому чотиритакті (тт. 23–27) у ній виникає сольний віртуозний розспів, мелодична лінія якого більшою мірою нагадує вокальну каденцію соліста, ніж партію духовного концерту (пр. 23).

17

есм, по. ю дон. де. же есм, вос. хва. лю Гос. по. да,

p *Soli*

вос. хва. лю Гос. по. да, вос. хва.

22

вос. хва. лю

вос. хва. лю в жи. во. ті мо. ем, вос. хва. лю, во

лю в жи. во. ті мо. ем, вос. хва. лю,

25

лю, вос. хва. лю в жи. во. ті мо. ем.

вос. хва. лю, вос. хва. лю

Приклад 23. А. Ведель. Духовний концент № 4, I ч., тт. 19–27

Дві наступні повільні сольні-ансамблеві частини концерту (II та IV), контрастуючи двом швидким тутійним частинам (III та V), практично

повністю побудовані як терцети за участі двох тенорів і баса. Короткі тутійні репліки між розлогими сольо-ансамблевими фразами виникають лише в II частині. Настрій відчаю та експресивного благання сягає в них своєї кульмінації, а партія першого тенора ще більше ускладнюється віртуозними вокальними побудовами із внутрішньоскладовими розспівами у високому регістрі, які символізують «глас моленія» і надають музичному образу внутрішню енергію, матеріалізуючи псалмовий текст. Про яскраву образно-сміслову інтерпретацію тексту у цій частині концерту Т. Гучасрук пише наступне: «Постійно перебуваючи у пошуках адекватних засобів для “матеріалізації” ейдосу, А. Ведель знаходить для втілення канонічного тексту “І вложи во уста моя пініє ново” <...> оригінальне в художньо-образному та стилістичному відношенні рішення – віртуозний терцет двох тенорів і баса зі складним ритмічним контуром та незвичним тонально-гармонічним рухом (модуляція із соль-бемоль мажору в ля-бемоль мажор)» [29, с. 286].

Тож на прикладі трактування тенорових соло в аналізованому концерті «Пою Богу моєму» А. Веделя можна спостерігати за процесом кристалізації тематизму нової якості – більш індивідуалізованого, здатного відображати драматизм та психологічну глибину.

Поява сольних вокальних побудов у *Концерті № 2 «Спаси мя, Боже»*, написаному на текст 68-го псалма, безпосередньо залежить від змісту та образності тексту обраного псалма. Сольні вокальні побудови у даному концерті за складом і трактуванням партії тенора-соло є більш традиційними, однак і вони насичені виразною веделевською мелодикою, що потребує уваги до вокального втілення, і мають тісний взаємозв'язок слова і музики, у чому вбачаються ознаки індивідуального авторського стилю.

68-й псалом має три образно-емоційні лінії – покаянну, викривальну і славословну. У концерті А. Веделя представлено лише першу, покаянну

лінію, що виражає гріховність людини та її розкаяння перед Господом. Весь концерт є розгорнутою прямою мовою, зверненням до Бога із благанням по допомогу. Композитор використовує вибрані рядки псалма, вибудовуючи крупний шестичастинний концертний цикл:

I частина (Adagio)

68, 2 Спаси мя, Боже; яко внидоша воды до души моея.

II частина (Allegro maestoso)

68, 2 Спаси мя, Боже; яко внидоша воды до души моея.

68, 5 Умножишася, паче влас главы моея, ненавидящии мя туне: укрепишася врази мои, изгонящии мя неправедно <...>⁵⁰

III частина (Adagio)

68, 14 Аз же молитвою моею к Тебе, Боже, <...> 68, 4 утрудихся зовый, <...> 68, 14 во множестве милости Твоея услыши мя, во истине спасения моего.

68, 17 Услыши мя, Господи, яко блага милость Твоя, по множеству щедрот Твоих призри на мя.

IV частина (Allegro)

68, 18 Не отврати лица Твоего от отрока Твоего, яко скорблю, скоро услыши мя.

V частина (Adagio)

68, 19 Вонми души моеї и избави ю: враг моих ради избави мя.

VI частина (Allegro)

68, 33 Да узрят нищии, и возвеселятся <...>.

А. Ведель не прагнув у своєму концерті точного й послідовного використання тексту псалма і поведився із ним досить вільно. Порівнюючи псалом із текстовою основою концерту, робимо висновок, що композитор застосував складну комбінацію точного та вільного викладу вибраних псалмових рядків, із скороченнями їхніх фраз та перестановками слів.

Утворений великий шестичастинний цикл відкривається повільним *Adagio*, що нагадує вступ («Спаси мя, Боже») та завершується драматичною фінальною фугою («Да узрят нищии»). Частини слідують одна за одною за принципом образно-емоційного, темпово-динамічного та фактурного контрасту.

За характером концерт «Спаси мя, Боже» є лірико-драматичним, у кожній з його частин відбувається заглиблення в основний психологічний стан. У музиці панують мінорні тональності: відповідним чином побудований загальний тональний план циклу і тональні плани кожної частини.

У трьох повільних частинах концерту велике значення надається сольо-ансамблевих побудовам, які уособлюють висловлювання від першої особи.

Концерт відкривається повільною частиною «Спаси мя, Боже, яко внидоша воды к душе моей» (a-moll), музика якої відображає характер скорботної зосередженості. Основна тема доручається трьом солістам; це високі жіночі (дитячі) голоси: сопрано 1 – сопрано 2 – альт. Початковий склад солістів утримується впродовж усієї першої частини.

Тема, викладена в партії першого сопрано, нагадує скорботний роздум. Інтонаційно вона починається висхідним квартовим стрибком від квінтового тону до тоніки початкової тональності, далі рухається звуками тонічного тризвуку вгору, із ритмічними зупинками на сильному та відносно сильному часі такту (в ритміці «затактова вісімка – чверть з крапкою») та, сягнувши найвищого звуку, завершується низхідним оспівувальним рухом шістнадцятими із гальмуванням на квінтовому тоні домінанти (пр. 24).

⁵⁰ Знаком <.> ми позначено пропуск тексту в рядку псалму.

Spa - sy *miä, Bo - zhe,* *Bo - zhe, spa - sy*
 Спа - си мя, Бо - же, Бо же, спа - си

Spa - sy *miä, Bo - zhe,*
 Спа - си мя, Бо - же,

Spa - sy *miä, Bo - zhe,*
 Спа - си мя, Бо - же,

Приклад 24. А. Ведель. Концерт № 2 «Спаси мя, Боже», I ч., тт. 1-2

Тема складається з двох таких фраз зі структурою «питання-відповідь» та зворотним слідуванням гармонічних функцій: тоніка-домінанта (тт. 1–2) – домінанта-тоніка (тт. 3–4). Експресивність звучанню початкової теми надає гармонія зменшеного тризвуку і рух звуками цієї гармонії, який виникає у другій домінантово-тонічній фразі.

Відмітною рисою цього ансамблю є послідовно-імітаційний вступ голосів, із проведенням інтонаційного зерна теми – висхідного квартового стрибка – у партіях кожного з трьох солістів, від першого сопрано до альтя. Усі наступні ансамблеві побудови у концерті будуть переважно акордово-гармонічними (див. пр. 25–27).

Тож у початковому *Adagio* засобами сольного-ансамблевого виконавства показаний основний образ усього концерту та презентований основний інтонаційно-тематичний комплекс (враховуючи, що інтонації теми проростають в наступних частинах концертного циклу). Початкова тема не пов'язана ані з оперною естетикою, ані з фольклором. Її природа полягає в індивідуально-авторському тлумаченні музичних інтонацій, здатних втілити образно-емоційний стан скорботної зосередженості на спрямованій до Бога молитві, із проханням порятунку у час, вкрай важкий для людини і людської душі.

У другій частині *Allegro maestoso* (a-moll), яка також починається словами «Спаси мя, Боже», образність різко змінюється. Музика набуває драматичного характеру, соло змінюється на *tutti*, імітаційний виклад – на акордово-гармонійний склад. Тема вторгається раптово і звучить на динаміці *f*, з ритмічно однаковим рухом в усіх чотирьох голосах та рідкими розспівами в окремих хорових партіях, в основному на сильному часі такту.

Ця частина побудована на контрастах *tutti* та ансамблів. Усі *tutti* мають таку ж будову, як і початкова тема, із яскраво вираженим єдиним емоційним станом. З хорового масиву виділяються окремі партії (тенор і бас в тактах 30-31, 34-35, 38-39; альт і бас в тактах 46-47, 50-51, 54-55), вони задають тон низхідному секвенційному руху тональностями першого ступеня спорідненості: e-moll – C-dur – a-moll (двічі) – F-dur – d-moll.

Перший ансамбль (тт. 14–15) нагадує про тему попереднього *Adagio*. Він має такий самий склад виконавців, внутрішньоскладові розспіви, рух мелодії по звуках зменшеного септакорду, однак відрізняється рівністю ритміки та відсутністю імітацій. За інтонаційною основою цей ансамбль нагадує кантову фактуру зі стрічковим двоголоссям (пр. 25).

Allegro maestoso

[Tutti] *f* Спа-си мя, Бо - же, спа - си мя, спа - си мя, Бо - же, я - ко вни до - ша
 іа. Спа - су тїа, Во - зхе, спа - су тїа, спа - су тїа, Во - зхе, іа - ко вни до - ша

[Tutti] *f* Спа-си мя, Бо - же, спа - си мя, спа - си мя, Бо - же, я - ко вни до - ша
 іа. Спа - су тїа, Во - зхе, спа - су тїа, спа - су тїа, Во - зхе, іа - ко вни до - ша

[Tutti] *f* Спа-си мя, Бо - же, спа - си мя, спа - си мя, Бо - же,
 Спа - су тїа, Во - зхе, спа - су тїа, спа - су тїа, Во - зхе,

[Tutti] *f* Спа-си мя, Бо - же, спа - си мя, спа - си мя, Бо - же,
 Спа - су тїа, Во - зхе, спа - су тїа, спа - су тїа, Во - зхе,

Soli *p*

Приклад 25. А.Ведель. Концерт № 2 «Спаси мя, Боже», II ч., тт. 10-15

Виконання цього ансамблю не потребує оперного вокалу.

Наступні ансамблі II частини є дво- та триголосними і, в основному, одно тембровими: два дисканти і альт (тт. 14-16 і 18-20), два альти (тт. 25-30), два тенори (тт. 43-46). Усі дуети викладено паралельними терціями, що нагадує про кантовий склад, а в їхній інтонаційній будові переважають низхідні звороти. Слід зазначити, що чергування *tutti* з триголосними ансамблями, зорганізованими по типу кантової фактури, є характерною ознакою партесного багатоголосся.

У повільній третій частині концерту («Аз же молитвою моєю», d-moll), написаній у темпі *Adagio*, переважають триголосні тенорові ансамблі (тенор 1 – тенор 2 – бас). Втілений у них молитовно-зосереджений стан відтіняється звучання коротких реплік хорового *tutti*. Загалом ця частина не містить образно-емоційних контрастів, у музиці панує динаміка *p*, драматизм є прихованим.

Основну тему викладено в партії тенора і, за принципом стрічкового двоголосся, продубльовано в терцію або сексту. Вона складається з двотактових фраз, у яких відчуваються виразні мовні інтонації (пр. 26). Далі партія першого тенора-соло стає вишукано-віртуозною.

62 Adagio

Soli p

Аз же мо - лит - во - ю, мо - лит - во - ю мо - є - ю
Az zhe mo - lyt - vo - iu, mo - lyt - vo - iu mo - ie - iu

Solo p

Аз же мо - лит - во - ю мо - є - ю
Az zhe mo - lyt - vo - iu mo - ie - iu

Приклад 26. А. Ведель. Концерт № 2 «Спаси мя, Боже», III ч., тема

Останньою сольньо-ансамблевою частиною концертного циклу є повільна п'ята частина («Вонми души моєї», e-moll, *Adagio*), що передує поліфонічному фіналу. Вона відкривається звучанням тріо у складі альт – тенор – бас (пр. 27). Основна тема поєднує елементи декламаційності та розспіву і викладена в типово кантовій фактурі, з терцієвими та секстовими дублюваннями у верхній парі голосів та функціонально-гармонійною лінією баса, з ритмічними контрастами мелодичної та басової партій. Водночас, у самій темі, яка звучить у партії альт, немає ознак канта, якому зазвичай властива простіша мелодична основа. Як для більшості сольньо-ансамблевих тем концерту, для теми п'ятої частини характерним є низхідний рух, особливо в моменти закінчення музичних фраз, та дискретність побудов.

144 Adagio

Solo P

Вон - ми, вон - ми, вон - ми ду - ші мо - єй,
Von - tu, von - tu, von - tu du - shi to - iei,

Solo P

Вон - ми, вон - ми, вон - ми ду - ші мо - єй,
Von - tu, von - tu, von - tu du - shi to - iei,

Solo P

Вон - ми, вон - ми ду - ші мо - єй, і
Von - tu, von - tu du - shi to - iei, i

Приклад 27. А. Ведель. Концерт № 2 «Спаси мя, Боже», V ч., тема

Аналіз сольного-ансамблевих побудов у духовних концертах А. Веделя довів, що їхні вокально розвинені теми не пов'язані ані з західноєвропейським оперним виконавством, ані з українським народнопісенним музичним фольклором, і що їхня природа виростає з переосмислення давніх пластів української духовної музики – монодії, кантової пісенності та партесного багатоголосся, що увібрало в себе кантове триголосся як унікальну складову і відмітну фактурну ознаку. Унаслідок переосмислення давніх пластів української духовної музики відбувається збагачення тематизму музичними інтонаціями, що мають риси декламаційності та розспівності і втілюють стан скорботної зосередженості на молитві, спрямованій до Бога. У деяких випадках сольна партія (перш за все партія тенора) набуває вишукано-віртуозного тлумачення, пов'язаного з посиленням експресивного характеру музичного висловлювання, що відображає особисте ставлення А. Веделя до трактування вокального соло у його духовних концертах, надає концертам індивідуальних ознак і має безпосередній вихід на порушені у дисертації

проблеми сольного вокального виконавства у духовних концертах доби класицизму.

2.3.2 Втілення тенденцій сольного вокального виконавства у духовних концертах Степана Дехтярева

Творчість С. Дехтярева (1766 – 1813) тривала протягом кінця XVIII – початку XIX століття і була обірвана передчасною смертю талановитого і плідного композитора-кріпака. Для капели графа Ніколая Шереметєва він написав величезну кількість духовних концертів. Творчість С. Дехтярева завершує етап музичного класицизму в українській духовній музиці другої половини XVIII – початку XIX століть, а написані ним хорові концерти являють собою масштабні, розгорнуті полотна, могутнє звучання яких здатне викликати щирі почуття здивування і преклоніння перед людиною, яка протягом усього свого життя страждала від принизливого положення і, разом із тим, була спроможною до духовно-подвижницької справи заради мистецтва.

Духовно-музична спадщина С. Дехтярева повторила долю свого творця. Усі написані Дехтярьовим твори, як і сам композитор-кріпак, були власністю родини Шереметєвих, тому майже одразу після смерті С. Дехтярева настав тривалий період забуття його творчості. Як зазначають автори публікацій про творчість композитора, «рукописи духовних концертів Дехтярьова залишилися в нотній бібліотеці родини Шереметєвих, а ті, що надходили в продаж упродовж протягом 1797–1808 років, потрапляли до приватних бібліотек, і їхня подальша доля є невідомою. Протягом XIX століття твори С. Дехтярьова не друкувалися, однак іноді копіювалися вручну. Публікувати його духовні концерти почали лише на початку XX століття, а дослідження творчості розпочалося

наприкінці ХХ століття, тому, як наслідок – за цей період втрачено величезну кількість духовних творів митця» [23, с. 159].

З усієї творчої спадщини С. Дехтярева, яка налічує більше ніж 200 творів, до нашого часу надійшло менше половини хорових партитур. Серед збережених музичних композицій С. Дехтярева більшу частину складають духовні концерти. Їхній перелік подається у каталозі А. Лебедєвої-Ємеліної [61] та в додатку до дисертації А. Кутасевича [58]. У наш час опублікованою є невелика частина концертів українського митця [35], усі інші дотепер перебувають у рукописних пам'ятках або у стародруках, тому ознайомлення із ними з будь-якою метою (наприклад, для музикознавчого аналізу або хорового виконання) є доволі проблематичною справою.

Джерелом нотного тексту найвідоміших духовних концертів С. Дехтярева є т. зв. рукописний Автограф (див. рис. 4) з Останкінського музею творчості кріпаків (Москва). До складу Автографа входять 18 партитур, власноруч укладених автором концертів С. Дехтяревим протягом 1808–1813 років.



Рис. 4. С. Дехтярев. Автограф хорових концертів (фрагмент аркушу)

На матеріалі цієї пам'ятки добре вивчати сольні вокальні побудови у духовних концертах С. Дехтярева, тому що навіть при візуальному погляді на партитури помітно, що вони є надзвичайно розвиненими (особливо партія сопрано-соло, яку С. Дехтярев писав у розрахунку на виконавські можливості П. Ковальнової-Жемчугової, про що йтиметься у третьому розділі дисертації) і мають важливе значення практично у кожному з творів.

До аналізу було взято духовний концерт «*Терня потерніх Господа*», який знаходиться у збірці під другим номером. Ще одним джерелом нотного тексту цього твору є рукописний збірник із Російського національного музею музики (РНММ, ф. 238, од. зб. 4, 48, 51, № 49). Оголошення про продаж нот цього концерту публікувалося у газеті «Московські відомості» № 45 за 1808 рік. Водночас, у «Каталозі півної ноти» 1793 року цього концерту немає, що вказує на його пізніше походження [61, с. 432]. У 2006 році партитура концерту була опублікована у збірнику хорових концертів С. Дехтярева [35].

Концерт має надзвичайно розвинену партію сопрано-соло, яка домінує над іншими партіями протягом усіх чотирьох частин (*Larghetto* – *Allegro* – *Largo* – *Allegro*).

Концертний цикл розпочинається повільною I частиною (*Larghetto*), на початку якої композитор дає розгорнуту 13-тактову сольну-ансамблеву побудову. У ній беруть участь три голоси – сопрано, альт і бас. Мелодична функція сопрано-соло підкреслена наявністю в цій партії складних ритмо-інтонаційних зворотів з елементами вокалізації, які нагадують сольні вокальні каденції і вимагають надзвичайної рухливості співацького голосу та навичок виконання вокального соло (пр. 28). Партія альту має утворювати терцієву втору до партії сопрано, однак вона об'єднується із лінією баса, оскільки мелодичні звороти сопранової партії є занадто складними для дублювання.

S. A. *Soli p* 1
Тер-
Solo
пя по-тер-піх Гос-по-да, і внят мі, і

5
внят мі, і у-сли-ша, у-сли-ша мо-лит-ву мо-

9
ю, у-сли-ша, у-сли-ша мо-лит-ву мо-

Приклад 28. С. Дехтярев. Концерт № 2 «Терпя потерпіх», I ч.

Текст 39-го псалма «Терпя потерпіх Господа, і внят мі, і услиша молитву мою» здобуває не духовне, а світське прочитання, тому що мелодика цієї сольної-ансамблевої побудови відображає не узагальнено-хорову, а індивідуалізовано-оперну манеру співу.

Аналогічною є наступна сольна-ансамблева побудова першої частини (тт. 21-31), у якій беруть участь сопрано, тенор і бас. У ній повторюється той самий текст і ті самі ритмо-інтонаційні звороти в партії сопрано, а тенор і бас об'єднуються у сумісному звучанні й утворюють гармонічний супровід, хоча партія тенора іноді дублює мелодичні побудови партії сопрано (т. 24, т. 26). Очевидно, що композитор повторив початкову триголосу сольну-ансамблеву побудову із метою надати ще одне соло виконавиці партії сопрано.

У II частині концерту (*Allegro*) усі три сольні-ансамблеві побудови за участі сопрано є чотириголосими. Фактура кожної з них втрачає риси кантовості і здобуває ознаки диференціації на рельєф і фон. Рельєфом є партія сопрано-соло, тоді як решта голосів об'єднується у триголосі акорди гармонічної підтримки.

У першій сольні-ансамблевій побудові (тт. 50-54) в партії сопрано виникає тривалий віртуозний розспів, яким протягом трьох тактів вокалізується лише одне слово псалмового тексту («слава»). Сопрановий розспів має риси періодичної повторності, до яких додаються ознаки віртуозної сольної каденції на тлі витриманої гармонії (т. 53). У межах розспіву виставлена цезура для того, щоб взяти дихання (хоча цим фактично розривається текст, пр. 29). За таким самим принципом виникають цезури і в наступних сопранових соло.

51 сла.
я, і сла ва, і сла ва, і сла ва мо.

Приклад 29. С. Дехтярев. Концерт № 2 «Герпя потерпіх», II ч.

У тт. 59-67 щойно презентована сольні-ансамблева побудова перевикладається у тональності домінанти (B-dur) і здобуває суттєвого розширення у фазі завершення, завдяки чому її обсяг, а також тривалість звучання партії сопрано, фактично збільшується удвічі.

Остання сольні-ансамблева побудова другої частини (тт. 80-96) займає в ній центральне положення і розвиває усі раніше презентовані інтонаційні й фактурні формули. Текст «о Нем возвеселиться сердце мое» розспівано в партії сопрано у віртуозних сольних каденціях на тлі витриманих гармоній у партіях решти солістів (альт – тенор – бас).

Вокалізації підлягає слово «сердце»: до пасажів шістнадцятими композитор додає тріольний рух і комбінований ритм, а до елементів періодичної повторності додається секвенціювання та перевикладення матеріалу на іншій висоті. Граничний звук діапазону партії сопрано – сі-бемоль другої октави – досягається при підході до каденційної зони і готує виразне звучання гармонії альтерованої субдомінанти (пр. 30).

81 Нем воз ве се лить ся серд це мо є, серд лить ся серд це мо є, серд це мо є, воз ве се лить ся серд це мо є, серд це мо є, серд це мо є, rit.

86 лить ся серд це мо лить ся серд це мо лить ся серд це мо

89 є, серд це, серд це, серд це мо, є, rit.

Приклад 30. С. Дехтярев. Концерт № 2 «Герпя потерпіх», II ч.

III частина концерту (*Largo*) є переважно сольо-ансамблевою, із триголосим складом сольних голосів: сопрано – альт – бас. Ансамблі побудовані за принципом поєднання теми з акомпанементом і мають вишукану мелодію в партії сопрано та не менш вишукану гармонію в

232 сла. ви, м'я сла. ви, ви,
вен. но I. м'я

Приклад 32. С. Дехтярев. Концерт № 2 «Терпя потерпіх», IV ч.

За якістю музичного матеріалу ці сольно-ансамблеві побудови наближені до туттійних.

Каденція сопрано із властивими їй віртуозними вокальними фігураціями виникає в кінці фінальної частини (тт. 242-243) і створює інтонаційну арку до трьох перших частин.

Аналіз концерту «Терпя потерпіх Господа» С. Дехтярева показав, що розвинена партія сопрано-соло, яку не може співати добре підготовлений хорист, навчений лише церковному співу, відповідає розлогості чотиричастинного концертного циклу, що складається з більш ніж 250-ти тактів. Цикл розпочинається повільною частиною, у якій сольно-ансамблевим побудовам надається першорядне значення, і завершується рухливим фіналом, із помітною перевагою у ньому туттійних побудов. У двох середніх частинах важливе значення надається сольно-ансамблевим побудовам із партією сопрано-соло.

Аналогічним чином слід трактувати генезу сольних вокальних побудов у концерті С. Дехтярева «*Господи, возлюбих благоленіє дому Твоєго*» (D-dur).

Цей концерт теж не згадується у ранніх каталогах (наприклад, «Каталозі півчої ноти» 1793 року), однак подається в оголошенні про продаж нот у газеті «Московські відомості» за 1808 рік (№ 45 від 3 червня), а основним джерелом нотного тексту є вже згадуваний

рукописний збірник із концертами С. Дехтярева – т. зв. Автограф, датований 1808–1813 роками, у якому цей твір вміщено під першим номером [61, с. 380]. Тож, за сукупністю вказаних ознак концерт слід датувати початком ХІХ століття.

Із оголошення у газеті «Московські відомості» дізнаємося, що цей концерт є «величезним» і має «каданси» [58]. Тричастинний 224-тактовий концерт дійсно слід віднести до творів крупної форми, однак для нас важливішим є інший коментар, про «каданси». Тут йдеться не про акордово-гармонічні звороти, що завершують періоди чи розділи форми, а про вокальні каденції, які мають ту саму функцію, що й каденції соліста у сольних інструментальних концертах.

Побудов, названих «кадансами», у концерті «Господи, возлюбих» є доволі багато, особливо у другій, повільній частині (*Largo*). Всі вони розміщені в партію сопрано. Це різні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти (найвища нота – ре другої октави, на якій слід зробити зупинку) та все інше, що прийнято називати «руладами» і «фіоритурами» стосовно віртуозного оперного співу.

Унаслідок домінування концертно-віртуозного співу у сопрановій партії та підтримки провідного голосу іншими голосами хору у вигляді акордового супроводу, музична тканина концерту здобуває ознаки гомофонно-гармонічного складу. Така фактура більшою мірою є характерною оперним аріям, ніж хоровим концертам. На зв'язок із духовним концертом вказує лише молитовний текст («Ти же, Господи, не удалися от мене»).

В описах хорових концертів Степана Дехтярева, зроблених для реклами і продажу, наявність вокального соло для оперного голосу позначалося також словом «манери». Наприклад, в одному з оголошень газети «Московські відомості» вказано, що продаються «концерты

прошлогодние с манерами и кадансами» [58]. «Манерами» у другій половині XVIII століття називали сольний спів світського спрямування, тобто оперний або академічний вокал.

Якщо порівняти сопранові соло в концертах С. Дехтярева із оперними партіями, зокрема із тим, що співала на оперній сцені П. Ковальова-Жемчугова, можна виявити велику кількість спільних побудов, які вказують на технічно-віртуозний оперний спів. Це різного роду вокальні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти та ін., які майже буквально переносяться з оперної партитури у хорову фактуру духовного концерту. Як приклад, можна навести фрагменти арії Аліни з опери «Цариця Голкондії» П. Монсінї (цю партію П. Ковальова-Жемчугова співала у 1786 році на сцені театру Шереметєвих у Кусково) та I частини концерту «Господи, возлюбих» С. Дехтярева (див. приклади 33-34).

Violino 1

Violino 2

Flauti

Oboe

Corni

Viola

La Reine

O Sou - ve - rain re - gnes sur l'U - ni - vers, vo - lez de vic - toire en vic

Basso

Приклад 33. Арія Аліни з опери «Цариця Голкондії» П. Монсінї (1786)

65 ле. ні. я сла. ви
сла. ви Тво. є. я, сла. ви Тво. є. я, сла.
ле. ні. я сла. ви
сла. ви Тво. є. я, сла. ви

Soli mp
Solo mp

* у "Джерелі" Sopr. – "Н" (такт 48; за аналогією мелодичного руху S. тактів 2-3; 4-5; 48-49)

БКК II -5.1

4

69 *poco crescendo*
ви Тво. є. я, і
Тutti *mf* і міс. то се.
ви Тво. є. я, *mf*

Приклад 34. С. Дехтярев. Концерт № 1 «Господи, возлюбих», I ч., тт. 65-72

Аналіз матеріалу духовних концертів С. Дехтярева доводить, що питання сольного вокального виконавства у його хорових творах слід пов'язувати із тенденцією до розширення жанрових кордонів хорового концерту за рахунок введення у виконавський склад хору оперних голосів і вивчати з позиції синтезу ознак, властивих хоровому і оперному співу. Це явище виникло унаслідок професіоналізації композиторської творчості і виконавської діяльності, а також було пов'язане із вдосконаленням методів вокальної підготовки співаків і залученням конкретних виконавців, для яких створювалися складні і віртуозні сольні побудови, якими можна було б прикрасити оперну арію. Тож робимо висновок, що вивчення цієї суто виконавської проблеми має зайняти належне місце у дослідженні жанру духовного концерту в українській музиці добу класицизму та пов'язаної із ним композиторської творчості.

Висновки до другого розділу

Дослідження специфіки сольних вокальних побудов у контексті хорової творчості українських композиторів доби класицизму в їхній історичній площині показало індивідуальність прояву цієї тенденції у творчій спадщині кожного з митців та поступове проникнення і зростання значення принципів сольного співу оперного типу.

Творчість А. Рачинського та М. Березовського презентує етап раннього класицизму, протягом якого в українській духовній музиці відбувався перехід до нових засобів музичної мови. Проведене дослідження показало, що ці процеси проявилися в галузі сольного вокального виконавства і були пов'язані з появою і розвитком нових форм індивідуального висловлювання, які синтезували ознаки сольних ансамблевих побудов партесного багатоголосся із мелодикою західноєвропейської музики. Мелодиці сольних вокальних побудов духовних концертів А. Рачинського і М. Березовського був властивий набагато тісніший зв'язок зі словом, що відображав глибоку взаємодію музики і тексту, та диференційований підхід до відбору засобів музичної мови, спрямований на створення певного образно-емоційного стану, характерного для концертного циклу або його окремої частини. Оновлена мелодика потребувала особливого підходу до інтонування і вимагала виокремлення солістів із загальної маси хористів. Оновлені форми сольного вокального виконавства у духовних концертах ранньокласичного етапу стали однією з ознак нового стилю української духовної музики другої половини XVIII століття.

Творчість Д. Бортнянського, що представляє етап зрілого класицизму, була позначена широкою інтеграцією в європейську музичну культуру XVIII століття. Разом із тим, у мелодизмі музичних інтонацій, колориті ладо-гармонічних зворотів, принципах компонування матеріалу в частинах і розділах духовних концертів проявилися традиційні риси

українського церковного співу, а жанр духовного концерту здобув класичної простоти і досконалості. Концертні цикли Д. Бортнянського ґрунтувалися контрастних зіставленнях хорового *tutti* із побудовами сольного-ансамблевого складу і саме в ансамблях формувався новий тип мелодики, пов'язаний із впливами тогочасних вокально-хорових і вокально-інструментальних жанрів західноєвропейської музики (опери, ораторії, духовної і світської кантати), у яких важливе значення надавалося сольному співу і вокальному виконавству. Як багаторічний капельмейстер і директор Придворної співацької капели, Д. Бортнянський досконально знав виконавські можливості хору і писав сольні вокальні партії у розрахунку на хористів зі спеціальною вокальною підготовкою. Виконання таких партій сучасними хоровими колективами не потребує спеціальних голосів або додаткового запрошення солістів.

Духовні концерти А. Веделя та С. Дехтярева мають вокальні соло, написані для конкретних виконавців, з урахуванням можливостей їхнього голосу.

Вокально розвинені теми у сольного-ансамблевих побудовах духовних концертів А. Веделя, призначені передусім для тенора, не мають зв'язків із західноєвропейським оперним мистецтвом. Їхня природа виростає з переосмислення давніх пластів української духовної музики – монодії, кантової пісенності та партесного багатоголосся, що увібрало в себе кантове триголосся як унікальну складову і відмітну фактурну ознаку. Унаслідок переосмислення давніх пластів української духовної музики тематизм повільних частин збагатився музичними інтонаціями із рисами декламаційності та розспівності для втілення стану скорботної зосередженості та молитовності. Вишукано-віртуозне вокальне тлумачення партії тенора-соло, пов'язане з експресивністю музичного висловлювання, надає концертам А. Веделя індивідуальних ознак і відображає особисте

ставлення до трактування вокального соло, яку митець писав для самого себе.

У хорових концертах С. Дехтярева надзвичайно розвиненою є партія сопрано-соло. Вона домінує над іншими партіями протягом усіх частин концертних циклів, у яких вона наявна, і містить технічно складний вокальний матеріал, більш властивий оперним аріям, ніж духовним концертам. Введення партії сопрано-соло слід пояснити розширенням жанрових кордонів хорового концерту, унаслідок чого виникає синтез ознак, властивих хоровому та оперному співу. Це явище виникло унаслідок професіоналізації композиторської творчості і виконавської діяльності, вдосконалення методів вокальної підготовки співаків і залучення конкретних виконавців, для яких створювалися складні і віртуозні сольні партії. У концертах С. Дехтярева такою виконавицею була відома оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова.

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА І ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ ВИКОНАВЦІВ СОЛЬНИХ ВОКАЛЬНИХ ПАРТІЙ У ХОРОВИХ КОНЦЕРТАХ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

У третьому розділі дисертації та двох його підрозділах порушено питання вокальної підготовки виконавців сольних партій у духовних концертах українських композиторів доби класицизму та впливу на цей процес Придворної співацької капели Санкт-Петербурга, а також надано творчі портрети музикантів – найвідоміших виконавців сольних вокальних партій у духовних концертах доби класицизму, для яких ці партії були спеціально написані. Питання здобуття вокалістами спеціальної освіти порушуються в аспекті втілення здобутих навичок у півчому репертуарі православної церкви.

3.1 Спеціальна вокальна підготовка півчих – виконавців сольних партій у хорових концертах доби класицизму

3.1.1 Роль Придворної співацької капели Санкт-Петербурга у підготовці виконавців-вокалістів

Процес поступової появи в хорових концертах доби класицизму сольних партій нового, принципово іншого типу, детально розглянутий нами у другому розділі дисертації, призвів до виникнення надзвичайно складних побудов, з якими могли впоратися лише співаки з оперними голосами. Це потребувало залучення додаткових виконавських сил, зокрема, професійно підготовлених оперних солістів або співаків, яких спеціально готували для оперної сцени.

Підготовка півчих у Російській імперії середини і другої половини XVIII століття, на території якої працювали і писали свої духовні твори українські композитори доби класицизму, була спрямована в першу чергу на професійне оволодіння навичками хорового співу. Таку підготовку надавали півчі школи, найвідомішою з яких є Глухівська школа [69]. Гарне знання виконавських можливостей хору та особливостей окремих хорових партій формувалося в композиторів і в період навчання, і унаслідок подальшої роботи із церковними хорами. Структура духовних концертів була заснована на зіставленнях контрастних за фактурою тутійних та ансамблевих побудов. Як вже зазначалося у першому розділі дисертації, партії солістів, які утворювали співацький ансамбль, мали переважно наспівну природу, не були надмірно складними і не вимагали додаткової вокальної підготовки. Їх співали найкращі півчі хору, які називалися *принципалами* або *першими принципалами* (від італ. *principale* – головний). Саме для такого голосу була написана партія одного з двох дискантів-соло у концерті Д. Бортнянського «Торжествуйте днесь вси, любящі Сіона», аналізованому у другому розділі дисертації.

Спеціальна вокальна підготовка, яка виходила за межі навчання хоровому співу, надавалася у Придворній співацькій капелі – єдиному у той час державному навчальному закладі, що фінансувався бюджетними коштами. Також спеціальну вокальну підготовку можна було отримати у театральних школах, однак там навчали не церковних півчих, а майбутніх оперних співаків.

Придворна співацька капела була одним з найстаріших професійних хорових колективів у Російській імперії, у якій усіх капелянів навчали хоровому (церковному) співу, а для найобдарованіших з них у другій половині XVIII століття було відкрито сольні вокальні класи. Відкриття класів сольного співу хронологічно співпало з виникненням і розвитком хорового концерту доби класицизму, однак метою навчання була

спеціальна вокальна підготовка церковних півчих для виступів на оперній сцені.

Для нашого дослідження було важливо реконструювати процес навчання у вокальних класах Придворної капели та підтвердити чи спростувати шляхи еволюції значення спеціальної вокальної підготовки від прикладного до професійно-концертного. Для цього знадобилося звернутися до публікацій, у яких висвітлювалися питання здобуття музичної освіти у Придворній співацькій капелі та йшлося про педагогів і про методи викладання співу у вокальних класах капели.

З'ясувалося, що матеріали по цій проблемі публікувалися у книгах «Джерелознавство історії російської музичної культури XVIII – початку XX століття» І. Петровської [82], «Музичний театр в Росії. Від джерел до Глінки» А. Гозенпуда [25], «Нарисах з історії вокальної педагогіки» В. Багадурова [4], статтях енциклопедичного словника «Музичний Петербург» [76] та ін. Цікавляча нас проблематика порушувалася у дисертаціях Е. Петрі «Взаємодія німецької та російської хорової традиції в контексті культури Росії XVII-XIX століть» [77], А. Хоффманн «Феномен бельканто першої половини XIX століття: композиторська творчість, виконавське мистецтво і вокальна педагогіка» [107], А. Зінгаренко «Історія і теорія навчання професійних півчих в Росії в XVII – першій половині XIX століття: до проблеми виховання музичного слуху» [47], Н. Дробишевської «Специфіка індивідуальної вокальної підготовки співака в професійному хоровому колективі: з історії Придворної півчої капели» [39].

Авторка останньої з вказаних нами дисертацій Надія Дробишевська студіювала діяльність вокальних класів та особливості індивідуальної вокальної підготовки співаків у Придворній співацькій капелі. Вона дослідила і зазначила у своїх працях, що до середини 70-х років XVIII століття вокальній майстерності у класах капели навчали запрошені до

Петербурга з Італії придворні капелмейстери. У той час ними були італійські композитори Франческо Арайя, Вінченцо Манфредіні, Балтазарє Галуппі і Томмазо Траєтта. Їхнім головним завданням було навчити капелянів італійській манері співу *bel canto*. Крім капелмейстерів, до навчання співу також долучався скрипаль Італійської придворної оперної трупи (або «Італійської компанії», як її називали у 60-ті роки XVIII століття) Анджело Вакарі та інші музиканти. Надалі класи було закрито (вони відкрилися у театральній школі), а після поновлення їхньої роботи, вже у XIX столітті, вокал так само викладали переважно запрошені італійські фахівці. Усе це спричинило потужний вплив італійської вокальної школи на світську і духовну музику російського імператорського двору (де працювали видатні українські композитори М. Березовський і Д. Бортнянський), а також на приватні капели, які слідували загальноімперським смакам (наприклад, капела К. Розумовського, яку очолював А. Рачинський, і капела Н. Шереметева, яку очолював С. Дехтярев), що позначилося на посиленні сольного вокального компонента як відмітної складової українських духовних творів доби класицизму.

Розпочате Н. Дробишевською вивчення специфіки індивідуальної вокальної підготовки співаків у Придворній співацькій капелі відбувалося у контексті двох проблемних питань:

- розгляд впливу італійської вокальної школи;
- пошук відомостей, що мали відношення до історії Придворної співацької капели (збір архівних даних, відновлення імен та фактів тощо).

Для вдосконалення голосів придворних співаків у півчу капелу з середини XVIII спеціально запрошувалися італійські вчителі сольного співу. Імена деяких з них, особливо з періоду першої половини XIX століття, відомі – це Доменіко Рубіні, Луїджі Піччіолі та Джованні

Каваллі. Із цими педагогами керівництво капели уклало довгострокові контракти (Н. Дробишевська зазначає, що вони зберігаються у Російському державному історичному архіві, фонд 499 – Придворна співацька капела) [36]. Збираючи відомості про заняття сольним співом у Придворній капелі шляхом вивчення архівних відомостей, тогочасних рецензій і документальних свідчень очевидців, Н. Дробишевська дослідила, що іноземні педагоги спеціально запрошувалися у капелу з метою навчання співаків вже у другій половині XVIII століття. Ними були вже згадуваний нами скрипаль Анджело Вакарі, а також Гаetano Фачіотті, Адольфо Тамброні та ін. Крім того, дослідниця встановила, що після закриття вокальних класів у капелі деякі обдаровані учні направлялися для навчання сольному співу в Театральне училище (відкрито 1787 року) до італійського вокального педагога Ф. Річчі [38].

Надзвичайно важливими є відомості про педагогічну роботу у класах сольного співу італійського скрипаля Анджело Вакарі, який вже у 1753 році, тобто за часів капельмейстерства Франческо Арайя, навчав у капелі придворних співаків Івана Головачевського, Григорія Білогороцького, Василя Нелговського та Саву Міхеєва [38]. А. Вакарі підготував до участі в оперних виставах цілу плеяду капеланів, зокрема Гаврилу Марцинкевича, про якого зберігся наведений у дослідженні А. Гозенпуда відгук сучасника: «Цей юнак, відзначений здібностями, безперечно, стане суперником Фарінееллі та Челліоті» [25, с. 72]. У постановці опери Антоніо Сальєрі «Арміда» (1774) партію Убальдо співав ще один учень А. Вакарі, придворний півчий, а згодом уставщик хору Придворної співацької капели бас Яків Тимченко, який за участь в «італіанській кампанії» (тобто в постановках італійських опер) отримував надбавку до своєї заробітної платні у Придворній капелі. Партії Арміди, Ісмени та Рінальдо у цій виставі співали учениці А. Вакарі А. Сенковська (Яворська), Грановська та М. Кролевна (Гонзалес) [38]. У зв'язку із театральною діяльністю значно

збільшується заробітна платня церковних співаків Придворного хору Осипа Скоковського, Андрія Біляковського та Опанаса Тимченка [38]. Є відомості про артистів опери, які здобули освіту у Придворній співацькій капелі і навчалися сольному співу у А. Вакарі. Це, зокрема, співак італійської опери Андрій Трубчевський, який виступав в оперних спектаклях Придворного театру в Санкт-Петербурзі. Він народився в Україні, навчався співу у Придворній капелі у вокального педагога А. Вакарі, а в 1764 році заспівав одну з партій в опері Г.-Ф. Раупаха «Альцеста» разом із Данилом Носаченком, Федором Ладункою, Іваном Ороблевським, Іваном Січевським, Семеном Соколовським, Власом Трояновим та 13-річним Дмитром Бортнянським [67, с. 219, 226].

Після скрипаля А. Вакарі, який, ймовірно, заміняв у вокальних класах Придворної капели італійських капельмейстерів, зайнятих написанням і постановкою опер, та після нетривалого періоду закриття цих класів, коли учні відвідували уроки сольного співу в Театральній школі або вчилися вокалу у хорових класах під керівництвом капельмейстерів Придворного хору (зокрема, під керівництвом Д. Бортнянського), у вокальні класи почали запрошувати італійських співаків, які досконало володіли школою *bel canto*. І хоча це відбувалося вже у першій половині ХІХ століття, нові педагоги спиралися на методичні принципи викладання співу, що були традиційними для італійської вокальної школи ХVІІІ століття.

У сформованому і впровадженому у вокальних класах Придворної півчої капели підході до навчання співу можна виявити і простежити кілька тенденцій, безпосередньо пов'язаних не лише з підготовкою півчих до виступів на оперній сцені, але також зі зміною жанру хорового концерту, появою у його зразках, що відносяться до доби класицизму, сольних вокальних побудов принципово іншого типу та їхнього

поступового ускладнення протягом другої половини XVIII – початку XIX століть. Новий підхід до навчання полягав:

- у формуванні в півчих сольного підходу до виконавства і потреби у сольних виступах;
- у вихованні вокальних навичок, необхідних для володіння технікою співу *bel canto*, тобто в опануванні італійської манери співу;
- у проведенні занять кращими тогочасними вокальними педагогами-італійцями, які були носіями школи *bel canto*.

У 80-ті роки XVIII століття у Придворній співацькій капелі розпочалася діяльність Д. Бортнянського, спочатку на посаді капельмейстера, а від 1796 року, коли у закладі були закриті вокальні класи – на посаді директора капели. Очоливши капелю як директор, він намагався закріпити практику спеціальної вокальної підготовки півчих і увів традицію виховання малолітніх півчих досвідченими дорослими капелянами, які навчали своїх підопічних співу [36]. Таку практику було взято з досвіду Києво-Могилянської академії. За часів директорства Д. Бортнянського вчителями співу стали називати не вокалістів, а хормейстерів, а італійську манеру постановки голосу було перенесено на вокальну підготовку хорових співаків. Тож впроваджена до початку XIX століття «італійська манера звуковидобування не тільки прижилася в придворному музичному середовищі, а й стала природним еталоном звучання співацького голосу у професійній сфері. Італійська вокальна школа, на якій було виховано вже не одне покоління співаків, давала як індивідуальну свободу володіння голосом, так і *майже необмежені ансамблеві можливості* (виділено нами. – Т. П.), пов'язані з гучністю, філіруванням, насиченістю та діапазоном звучання усього придворного хору» [37, с. 62].

Після завершення діяльності Д. Бортнянського (від 1725 року) знову виникла потреба у залученні викладача сольного співу і з метою продовження традиції, що зародилася понад півстоліття тому, для постановки голосу учням Придворної капели було запрошено італійського педагога Доменіко Рубіні. Протягом усього ХІХ століття до Придворного хору на посаду вчителів сольного співу запрошувалися виключно педагоги-італійці. Після Доменіко Рубіні цю посаду обіймали Луїджі Піччіоллі, Гаetano Фачіотті, Адольфо Тамброні та Джованні Каваллі. Вони займалися із малолітніми півчима і ставили голоси дорослим капелянам, які далі переходили співати на оперну сцену. Лише на початку ХХ століття місце викладача сольних класів зайняв вихованець Санкт-Петербурзької консерваторії Микола Кедров.

На прикладі відомостей про діяльність вокальних педагогів у ХІХ столітті, про яку збереглася велика кількість документів, можна прослідкувати, у який спосіб відбувався процес викладання співу у капелі у другій половині ХVІІІ століття. Так, наприклад, італійський співак і педагог Доменіко Рубіні (1795 – 26 березня 1854) – вихованець Болонської академії і неаполітанський підданий – був запрошений до Петербурга наступним після Д. Бортнянського директором Придворної півчої капели Федором Петровичем Львовим. У рапортах Ф. Львова зазначалася необхідність запрошення у Придворний хор вчителя, що пройшов академічну школу, і може навчати «не церковному співу, що має свій хід і чистоту, а початковому утворенню голосу, у посиленні та пом'якшенні його, у переведенні духу (тобто взятті дихання. – *Т. П.*), що дуже важливо у співі, у відкритті рота, в ощадливості грудей і для вивчення нотного розміру» [цит. за: 37, с. 63]. Вже через рік служби Д. Рубіні на посаді вчителя вокальних класів у придворних співаків-капелянів, директор капели Ф. Львів підготував документ про поточний стан викладання співу («Порівняння колишнього становища Придворної півчої капели із

нинішнім»), у другому пункті якого було подано аналіз існуючої системи викладання вокалу учням капели та їхньої вокальної підготовки. Згідно із текстом цього документу, уроки вокалу проводилися відповідно поділу учнів на класи за їхніми здібностями і підготовкою. У першому, молодшому класі учні вчили музичну абетку (заняття проводив помічник вчителя співу Гранкін). У другому, середньому класі вивчалось читання нот у музичних розмірах (заняття проводив помічник учителя співу Линицький). У третьому, старшому класі, де заняття проводив вчитель співу Рубіні, учні вчилися співати виразним, чистим, повним голосом, з різними змінами його сили і по можливості запобігали застосування будь-яких довільних прикрас, які у жодному разі у церковному співі не допускалися [цит. за: 37, с. 63].

Про педагогічний метод іншого запрошеного з Італії викладача співу у Придворній капелі першої половини ХІХ століття, Адольфо Тамброні, можна дізнатися з рецензії на концерт його учнів, опублікованій в газеті «Санкт-Петербурзькі відомості» у 1844 році: «Один із останніх концертів <...> був настільки чудовим у багатьох відношеннях, що ми не можемо не поговорити про нього, хоч і пізно. У середу, 26 квітня, у залі графині Зубової учениці та учні м. Тамброні давали музичний вечір на користь свого вчителя. У цьому вечорі <...> брали участь одні дилетанти, але виконання було справді артистичним; вибір п'єс робить найбільшу честь смаку розпорядника концерту. Судячи з дивовижних успіхів, зроблених його учнями в такому важкому мистецтві як спів, метода його має бути чудова, і ми вважаємо за обов'язок рекомендувати його всім тим, хто хоче сумлінно зайнятися вивченням співу. Головне достоїнство його – не вимагати від початківців занадто великих зусиль, що майже завжди псують, якщо не винищують кращі голоси. У виконанні учнів його переважає смак; пасажі, хоч і не численні, робляться чисто і чітко, словам речитативів надається належне значення, і характер п'єс передається з

вірністю» [цит. за: 37, с. 64].

Саме в такий спосіб, поетапно і під керівництвом досвідчених педагогів півчим Придворної капели розробляли голоси вже у другий половині XVIII століття, навчаючи їх у традиціях італійської манери співу. У той час навчали не всіх, а лише найобдарованіших. Підготовлені хористи могли співати і партії в італійських операх, і складні вокальні соло у духовних концертах.

Слід зазначити, що в тогочасних документах і дописах вокальні класи Придворної співацької капели називають *класами італійського співу*, що вказує на метод викладання і постановки голосу.

3.1.2 Методичні настанови італійських педагогів сольного співу

Наявність італійського «коріння» у вокальній підготовці учнів та дорослих півчих Придворної співацької капели потребує з'ясування питання про методичні настанови, якими керувалися педагоги сольного співу. Протягом другої половини XVIII – початку XIX століття у Російській імперії були опубліковані кілька трактатів, які цілком можна назвати тогочасними посібниками з методики викладання співу. Це «Правила гармонічні та мелодичні для навчання всієї музики» Вінченцо Манфредіні – італійського композитора, який у 50 – 60-х роках XVIII століття працював на посаді придворного капельмейстера і за посадовими обов'язками мав викладати у класах сольного співу Придворної півчої капели (перекладачем цього трактату з італійської мови був український композитор доби класицизму, автор духовних концертів із надзвичайно розвиненими сольними вокальними побудовами Степан Дехтярев) [86], «Школа для співу» тенора Придворної півчої капели Пилипа Євсєєва [40], «Повна школа співу» учня Д. Бортнянського Олександра Варламова [15], вивченню якої, зокрема, було присвячено окрему главу в «Нарисах з історії

вокальної педагогіки» В. Багадунова [4], та «Вправи для вдосконалення голосу, методичні пояснення до них і вокалізи-сольфеджіо» (1835–1836) і «Школа співу для сопрано» (1856) М. Глінки [22]. Автори усіх цих праць відштовхувалися від методичних засад і рекомендацій, наданих у «Школах» італійських вокальних педагогів XVII–XVIII століть:

- «Нова музика» Джуліо Каччіні (1601–1602) [124];
- «Погляди давніх і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний (фігуративний) спів» П'єтро Франческо Тозі (1723) [132];
- «Практичні думки та міркування про колоратурний спів» Джованні Баттіста Манчіні (1774) [125];
- «Велика Болонська школа» Генріха Фердинанда Манштейна (1835) – німецького педагога, що задався метою відтворити італійський спосіб навчання [127].

Разом із тим, деякі автори пішли далі і переосмислили традиційні італійські методи навчання співу, створивши на їхній основі власну систему (М. Глінка).

З аналізу італійських шкіл можна дізнатися про основні положення техніки *bel canto*, про способи виконавського дихання, атаки і ведення звуку, а також про головні результати навчання – вміння при найменшому подиху досягати найбільшої сили звуку, освоєння основного прийому виконання *legato*, обов'язкове володіння колоратурою, напрацювання ясної та чіткої дикції тощо.

Виходячи з методичних засад італійських педагогів XVII–XVIII століть щодо виховання співака та розвитку його голосу, слід зазначити, що насамперед у працях підкреслюються високі вимоги, що висуваються до вчителя співу, який має бездоганно володіти голосом, тому що на уроках застосовувався метод вокального показу, унаслідок чого більшість італійських викладачів співу були професійними співаками, відомими

оперними солістами. Педагог мав правильно визначити характер голосу кожного учня, зрозуміти його можливості і правильну професійну орієнтацію, що вимагало індивідуального підходу до навчання кожного учня. Заняття мали відбуватися систематично, з неодмінною умовою поступового збільшення навантаження та зростання труднощів. Настійно рекомендувалося під час занять робити великі перерви, щоб не втомлювати голосовий апарат, який ще не звик до професійних навантажень, і поступово поліпшувати якість співу, контролювати роботу голосового апарату, вчитися «мистецтву дихання» (Дж. Б. Манчіні), розвивати слух для коригування точності вокальної інтонації, слідкувати за правильною роботою м'язів голосового апарату, за поставою корпусу, мімікою, жестами тощо. Для розвитку голосу учням радять вправлятися на відкритих голосних і перш за все на фонетично зручному італійському звуці «а», а для напрацювання правильного інтонування рекомендують співати вправи без супроводу на темперованому інструменті (супровід на уроках мав грати педагог). Поступовий розвиток голосу та ускладнення вправ надавало можливості переходити до роботи над технікою співу – віртуозними трелями, рухливими пасажами, хроматичними рухами, складними руладами і колоратурами. У трактатах вокальних педагогів надавалися конкретні вказівки щодо засвоєння цих технічно складних вокальних прийомів, виконання яких мало створювати відчуття легкості, що залежало від ступеня натренованості голосу, вивільнення голосового апарату і правильного виконавського дихання.

Усі ці педагогічні методи, спрямовані на розвиток професійного вокального виконавства, було покладено в основу навчального процесу викладачами вокальних класів Придворної співацької капели у другій половині XVIII століття, про що можна дізнатися з трактатів і шкіл, написаних та (або) виданих у столиці Російської імперії, у яких узагальнюється досвід викладання сольного співу у капелі.

Розглянемо їх детальніше.

Безцінний опис особливостей вокальної школи, яка розвивалася у столиці Російської імперії, залишив у своїй праці «Правила гармонічні...» В. Манфредіні. Він узагальнив власний педагогічний досвід, у тому числі набутий в Санкт-Петербурзі під час роботи із півчими капели. Основну увагу у цьому трактаті акцентовано на принципах традиційної італійської школи, з перевагою колоратурного співу та спрямованою на його вдосконалення вокальною технікою. Також трапляються спостереження щодо основ хорового співу та принципів їхнього викладання. Тут, зокрема, слід вказати на високу оцінку методу навчання співу без супроводу та на визнання доцільності співу в середньому (натуральному) регістрі голосового діапазону – останнє згодом стане основою т. зв. концентричного методу навчання вокалу М. Глінки. Усі ці відомості викладено у третій частині трактату В. Манфредіні, яка має назву «Про головні правила навчання співу» і включає кілька глав із параграфами про технологію співу та методи його навчання (текст цієї частини з трактату «Правила гармонічні...» В. Манфредіні див. у додатку до дисертації).

У «Школі співу» відомого у свій час співака-тенориста Придворної півчої капели П. Євсєєва [40], яка побачила світ у 1838 році, тобто на два роки раніше від «Повної школи співу» О. Варламова і протягом ХІХ століття мала два перевидання (1858 – встановлено Т. Музичук [40, с. 6]; 1890), що вказує на попит і затребуваність цієї праці, основну увагу було приділено вправам для голосу у супроводі фортепіано, однак поряд із ними наявна й велика теоретична частина. Аналізуючи специфіку індивідуальної вокальної підготовки співака у професійному хоровому колективі на прикладі Придворної півчої капели, автор посібника окремо зауважує на впливах італійського *bel canto* на формування принципів вокального звуковидобування, яким слід навчати співаків. Викладаючи відомості щодо будови голосового апарату, діапазону вокальних голосів, автор «Школи»

надає практичні рекомендації щодо виконання і присвячує окремі параграфи суто вокальним прийомам – орнаментиці та варіантам виконання музичних (вокальних) прикрас.

Цінність та історичне значення «Школи» П. Євсєєва полягає в тому, що в ній відображено досвід навчання італійській манері співу, що була успадкована автором цієї праці від вокального педагога Л. Рубіні, який у той час викладав сольний спів у вокальних класах капели. Тож можна казати про спадковість традиції і на прикладі навчально-методичної праці П. Євсєєва дослідити спосіб і методи навчання вокалу, застосовувані італійськими педагогами, що працювали у вокальних класах Придворної співацької капели.

Відповідно рівню тогочасної підготовки навчених італійськими педагогами співаків-капелянів, практичні вправи «Школи» П. Євсєєва є доволі складними у вокальному відношенні.

Усі вокальні вправи розподілено за трьома розділами:

- 1) гами та інтервали;
- 2) вокальні прикраси і пасажі;
- 3) сольфеджії.

Пишучи про навчання співу, П. Євсєєв наводить відомі йому положення з досвіду італійських педагогів: «Знаменитий співак і вчитель співу Пачьєротті намагався викласти усю методу співу у наступних словах: “*Respirate bene, mettete ben la voce, pronunciata chiaramente*”, тобто “Гарно дихай, гарно видавай голос, промовляй ясно”» [40, с. 10]. Згадуваний Євсєєвим Гаспаре Пакьєротті (Gaspare Pacchierotti, 1740 – 1821) свого часу був знаменитим італійським співаком-сопраністом, виступав на багатьох оперних сценах, в тому числі і в Санкт-Петербурзі, після чого зайнявся питаннями теорії співу. У 1936 році у Мілані була опублікована «Школа співу» А. Калегарі з трактатом Пакьєротті, присвяченим правилам виконання мелізмів («*Modi generali del canto premessi alle maniere parziali*

onde adornare o rifiorire le nude o semlici melodie o cantilena giusta il metodo di G. Pacchierotti»)[134].

«Повна школа співу» вихованця Придворної півчої капели, відомого російського композитора першої половини XIX століття О. Варламова (1840) є великим за обсягом вміщеного матеріалу навчальним посібником, теоретична частина якого складається з семи розділів і має цілком завершений характер (також наявні 45 вправ та 10 вокалізів).

Слід наголосити на тому, що О. Варламов протягом усього свого життя викладав спів (у тому числі у Придворній півчій капелі) і постійно виступав як вокаліст у публічних концертах й тому вважав себе співаком більш ніж композитором. Свого часу він був одним з найулюбленіших учнів Д. Бортнянського, що вказує на спадковість наведених у «Повній школі...» О. Варламовим принципів викладання співу – від італійських педагогів Д. Бортнянського, у першу чергу від Б. Галуппі, який свого часу обіймав посаду першого придворного капельмейстера російського імператорського двору (1765 – 1768) та опікувався підготовкою учнів у вокальних класах Придворної півчої капели, до самого Д. Бортнянського, який у справі вокальної підготовки юних капелянів спирався на педагогічні методи свого вчителя.

«Повна школа...» О. Варламова охоплює основні напрями навчальної роботи з учнями, спрямовані на виховання співацького голосу, і складається з двох тематичних блоків – історичного і методичного. Виклад починається з короткого опису механізму голосоутворення, в якому вказується на участь у процесі роботи лобових, щелепних та носових пазух як резонаторних порожнин, головним чином, для верхніх нот. Вимоги до дихання та атаки звуку є аналогічні італійським [4].

Навчання починалося зі співу гами на голосну а потім на голосну е, із філіруванням кожного звуку. Діатонічні й хроматичні гами рекомендувалося виконувати у повільному темпі, на *legato* і *staccato*.

Метою навчання було вироблення твердої атаки звуку, згладжених переходів між регістрами голосу, вміння володіти *portamento* (у вправах на *portamento* додавалася трель, що значно ускладнювало завдання), легке й граціозне виконання прикрас і вокальних каденцій, музично правильне фразування тощо [88].

Вокальні посібники М. Глінки, який, разом із композиторською діяльністю, у першій половині ХІХ століття обіймав посаду капельмейстера Придворної півчої капели, є теоретичним і практичним переосмисленням італійської методики викладання співу та мелосу *bel canto*.

Як відомо, у 1824 році, з метою вдосконалення власного голосу 20-річний М. Глінка брав уроки співу в італійського вокального педагога Белоллі. Унаслідок занять його голос, до того сиплий і невизначений, з носовим призвуком і нерівною інтонацією, набув звучності, гнучкості та драматичної виразності [4]. У тому ж році молодий композитор розпочав викладати вокал, засновуючись на методиці свого італійського вчителя, а під час італійської подорожі (1830) почав засвоювати метод *bel canto*, відвідуючи вистави оперних театрів за участі найкращих тогочасних виконавців белькантового репертуару (Рубіні, Паста, Галлі, Орланді) і проспівуючи оперні партії після вистав разом зі своїми італійськими друзями.

У період з 1830 по 1833 рр. М. Глінка познайомився з методами викладання вокалу інших італійських педагогів – Біанкі та Нодзарі, у Паризькій консерваторії опанував методику Бандераллі. Усі вони були засновані на дотриманні однієї з самобутніх традицій італійської школи – інструментального способу ведення звуку, що зводився до об'ємності і рівності звучання вокального голосу по всьому його діапазону, від найнижчого до найвищого регістру, та надавав голосу специфічно інструментального тембрового забарвлення. Водночас, композитор чітко

усвідомлював художньо-творчі недосконалості такої постановки, оскільки для італійського соліста спів зазвичай перетворювався на засіб самопрезентації, демонстрації вокальних даних і суто технічного виконання складних речей – каскадів гам, віртуозних пасажів і каденцій, високих нот та ін.

Як автор великої кількості вокальних творів (пісні і романси, опери), М. Глінка розумів спів як складний психофізичний процес, а в діяльності оперного співака окремо виділяв акторський компонент, у зв'язку із чим зайнявся пошуком нового методу виховання співака [89]. На власному досвіді він був переконаний в тому, що вокальні голоси від природи не є ідеальними, що вони вимагають розвитку та вдосконалення. Для розвитку голосу М. Глінка запропонував т.зв. концентричний метод, сутність якого полягала у початковому вдосконаленні натуральних тонів, тобто нот середнього (центрального) діапазону, у якому відбувається спокійна мова людини, а тони беруться без будь-яких зусиль, та поступовому доданні до них тонів суміжних регістрів, які оточують центр голосу і беруться із зусиллям. Такий спосіб занять сприяв природному укріпленню голосу та поступовому розширенню його діапазону, а їхньою кінцевою метою було розростання та всебічний розвиток голосу співака, досягнення тембрової однорідності його звучання в усіх регістрах, свідомо розумова координація та управління голосом з боку вокаліста та ін.

Концентричний метод М. Глінки було протиставлено італійським школам викладання співу і постановки голосу, які ґрунтувалися на тому, щоб розвивати голос співака від найнижчого регістру одразу по всьому діапазону. До вокалізації він ставився не як до віртуозних фігур та прикрас, властивих італійській манері, а як до розспівування окремих голосних з метою підкреслення виразності відповідних слів тексту і наголошував на необхідності розуміння мови, дбайливого ставлення до слова, від чого йде ясна вимова і чіткість вокальної дикції. Глінка вважав,

що в умовах вокального проголошення італійського тексту, не знаючи мови, співаку набагато складніше домогтися зв'язку музики і слова, наповнити виконання виразністю вокальної інтонації, що йде від емоційної стихії музично-поетичного образу⁵¹. У цих міркуваннях метод М. Глінки теж розійшовся з італійськими школами, спрямованими на навчання співу італійською мовою, із відповідною вимовою призначених для вокалізації голосних звуків.

Тож з навчальних посібників, виданих у Російській імперії протягом перших десятиліть ХІХ століття, можемо дізнатися про методичні настанови італійських педагогів сольного співу та їхніх послідовників, що працювали у Придворній співацькій капелі, діяльність яких стала фундаментом для виникнення і розвитку сольного вокального виконавства у жанрі хорового концерту доби класицизму.

3.2 Творчі біографії і характеристика голосу виконавців сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму

3.2.1 Максим Березовський

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. Березовського [11], яка була опублікована у 1805 році, майже через 40 років після смерті митця. Дослідниця О. Шуміліна встановила, що відомості, викладені у статті

⁵¹ М. Глінка неодноразово висловлював незадоволеність важкою вимовою молодого С. Гулака-Артемовського, і причина полягала не лише в тому, що він незграбним чином вимовляє текст, а й у поганому знанні російської мови, через що український співак не завжди чітко розумів значення всіх слів.

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 композитора [117].

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

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) [98].

Про глухівський період життєтворчості 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. Арайя (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).

В Оранієнбаумі 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» [98], а також відомий скрипаль Іван Хандошкін [104]. Стосовно навчання в ній М. Березовського ми не маємо документальних відомостей, 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 Нунціати 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 дбав про належний рівень власних музичних розваг, намагаючись наблизити його до європейського. Із цією метою він запрошував 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 готувала обдарованих дітей до подальшого навчання у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга. Музично обдаровані учні школи вчилися співати по нотах, опановуючи церковний («ірмолойний та партесний») хоровий спів. Також у школі вони навчалися основам т. зв. *манерного*, тобто сольного (оперного) співу [69]. 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 зараховано 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 в 1762 році став 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 розглянутий нами у другому розділі дисертації концерт «Не отвержи мене во время старости». Відмітною ознакою цього концерту є значна кількість інтонаційно розвинених сольних вокальних побудов, призначених для дисканта, та обмежена кількість і простіша вокальна будова соло, призначених для альту⁵². Це означає, що у капелі гетьмана К. Розумовського не було співака-альтиста з розвиненим оперним голосом і що партію дисканта-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. Арайя «Олександр в Індії».

Аналіз партії дисканта-соло у духовному концерті «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського дає уявлення про голос юного М. Березовського і можливість вкотре переконатися в тому, що «духовні концерти митця були написані не в традиціях партесного співу, а у новому стилі» [24, с. 100]. Сутність нового стилю полягала в іншій якості сольних вокальних побудов, написаних для тогочасних оперних голосів. Саме

⁵² Ми не враховуємо сольні партії, написані для тенора і баса, оскільки М. Березовський у той час був підлітком і мав високий дитячий голос.

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.)» [24, с. 100].

Більшість дискантових соло разом з іншими сольо-ансамблевими побудовами знаходиться у I частині концерту «Не отвержи» А. Рачинського. Як вже зазначалося у другому розділі дисертації, це спричинено засобами, які надають можливості для індивідуального ліричного висловлювання. Це особливості тексту псалма, що являє собою звернення людини до Бога, повільний темп (*Andante*) та мінорна тональність частини (c-moll).

У початковій побудові концерту та в наступних сольо-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 тембру. Початкова тема дістає гомофонно-гармонічну підтримку з боку двох інших партій (другий дискант і бас), з утворенням триголосого складу, який трапляється у вокально-хоровій чи оперній музиці доби бароко, де наявні усілякі комбінації провідної вокальної теми із супровідними інструментальними голосами (одним із них обов'язково мав бути інструментальний бас).

Партії першого дисканта властиві й деякі інші новітні ознаки, які вказують на тенденції сольного вокального виконавства та «манерного» звучання голосу співака. Це виразне мелодичне переінтонування початкового матеріалу у наступних вокальних фразах, використання особливого 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 дискантового 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 – півчого [98]).

Можна казати і про спадковість щодо творчості А. Рачинського і М. Березовського у галузі духовної музики та створення духовних концертів нового типу, із сольними вокальними побудовами, які вимагали від виконавців спеціальної вокальної підготовки. У 1760-ті роки, за часів перебування М. Березовського у Санкт-Петербурзі і написання ним концерту «Не отвержи мене во время старости» [112], багато в чому спорідненого із концертом А. Рачинського, написаним на той самий текст, таку підготовку можна було отримати у вокальних класах Придворної півчої капели, про що йшлося у початкових підрозділах третього розділу дисертації.

Сольні тенорові або басові партії у духовних концертах доби класицизму М. Березовський не співав, оскільки був пов'язаний із Придворною співацькою капелюю 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.

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.

3.2.2 Артемій Ведель

Згадуючи про Артемія Лук'яновича Веделя, ми передусім уявляємо людину аскетичного, ледь не монашого способу життя, юродивого, який весь час молився та постійно заливався сльозами. Саме так подавали особу Веделя автори перших спогадів, учні Веделя П. Турчанінов і В. Зубовський, а також автор першої біографії В. Аскоченський [29]. Опубліковані у середині ХІХ століття, через 50 років після смерті А. Веделя, ці відомості стали основою для пізніших публікацій. Утім вони ґрунтувалися не на документальних джерелах, а на індивідуальних оцінках і деякі з них, напевне, є дещо перебільшеними. Якщо ж усім відомі події біографії А. Веделя інтерпретувати по-іншому, залучаючи аспект сольного вокального виконавства, можна довести, що Ведель був надзвичайно талановитою, але цілком нормальною людиною. У такому випадку дещо зміниться уявлення про творчість митця, сформоване унаслідок сприйняття особистості.

Артемій Ведель народився у самому центрі Києва, на Подолі, у родині відомого київського різб'яра Лук'яна Ведельського. Батько займався виготовленням дерев'яних іконостасів для православних церков, які оточували велику садибу родини Ведельських на перехресті сучасних Андріївської та Братської вулиць. Поблизу родового будинку знаходилася Києво-Могилянська академія.

Саме в Києво-Могилянській академії А. Ведель отримав освіту, поступивши на навчання в дев'ятирічному віці. У стінах академії він провів 11 років (1776–1787) і пройшов повний навчальний курс, включно із останнім класом філософії. Перебування в академії суттєво вплинуло на формування особистості і на розвиток музичних здібностей. В молодших класах А. Ведель почав співати в хорі і його дитячий дискант згодом перетворився на тенор. Саме в академії у А. Веделя розкрився талант музичного керівника і вокального педагога-хормейстера. У старших класах він почав навчати юних співаків та управляти академічним хором як капельмейстер. В академії А. Ведель оволодів грою на скрипці і став першою скрипкою оркестрової капели.

Виступи академічного хору супроводжували святкові, урочисті збори та диспути. Зазвичай такі збори проводилися у Конгрегаційній залі, яка мала дуже гарну акустику.

Звучання хору в гарних акустичних умовах посприяло захопленню А. Веделя естетичною красою хорового співу і формуванню пріоритетів майбутньої творчості. Саме тому творчий доробок А. Веделя складають виключно композиції для хору, тоді як М. Березовський, Д. Бортнянський, С. Дехтярев поряд із хоровими концертами писали опери, ораторії, камерно-інструментальну та камерно-вокальну музику, твори для оркестру.

Тож активна музична діяльність А. Веделя розпочалася вже за часів навчання у Києво-Могилянській академії. Незважаючи на загальну спрямованість освітніх програм академії в бік богослов'я і «школірський» рівень занять, їх цілком вистачило для розвитку природних творчих здібностей і професійної підготовки Веделя-музиканта. Подальша творча праця А. Веделя була пов'язана із великими центрами тогочасного культурного середовища Російської імперії і відбувалася в Києві, Москві і Харкові.

Перебуваючи в Києві, Ведель завжди відвідував Києво-Могилянську академію, де його добре знали і завжди зустрічали з великою радістю. Час від часу він диригував академічним хором і для бібліотеки академії переписав свої найкращі хорові композиції. Зараз цей рукопис відомий як Автограф Веделя, про нього йшлося у другому розділі дисертації. Хорові твори А. Веделя ставали прикрасою виступів академічного хору, а включення їх у концертні програми перетворилося на традицію у наступні часи.

Повертаючись у 1787 рік, коли 20-річний А. Ведель завершив навчання в Києво-Могилянській академії і здобув ґрунтовну підготовку в галузі богослов'я і гуманітарних знань, вкажемо на те, що власних творів він поки що не писав, але мав набути в академії практику роботи з хором і навчання учнів початкових класів. Один із них, Василь Зубовський згодом ділився спогадами про те, що Ведель у той час був красивим юнаком із очима, що випромінювали світло, мав ніжний голос, спокійний характер і був надзвичайно тактовним [17, с. 10]. Вочевидь, він виділявся посеред суворих професорів і бешкетних студентів своєю вихованістю і шляхетністю, і залишився таким надалі. Слава про Веделя як регента і співака поширилася по Києву. Дуже добре і з найкращої сторони його знали церковні ієрархи. Тому коли до Київського митрополита Самуїла Миславського звернувся головнокомандуючий військами Москви і Московської губернії Петро Дмитрович Єропкін, щоб той надіслав йому «знавця церковної музики» для керівництва його приватною капелою, то вибір митрополита випав саме на А. Веделя [15, с. 7]. На початку 1788 року його, разом із трьома хлопчиками з академічного хору, було відправлено до Москви. Московський період тривав до грудня 1792 року, тобто майже 5 років.

У Москві Ведель працював виключно як музикант. Спочатку він керував приватним хором та оркестром Петра Єропкина, далі – капелою

князя Олександра Прозоровського. І Єропкін, і Прозоровський влаштовували світські бали, обіди і різні урочистості, на яких грала вокальна та інструментальна музика. Ведель зі своїми капелами вочевидь брав участь у цих великосвітських розвагах. Цікаво, що за документами він обіймав зовсім інші посади – канцеляриста на забудові московського Кремля (з 17 березня 1788 року) і підканцеляриста в VI департаменті сенату (з 28 травня 1791 року, коли перейшов на службу до Прозоровського). 1 грудня 1792 року Ведель був звільнений з канцелярської служби через хворобу – саме так зазначено в документі, але, напевно, то була формальна підстава, оскільки працював він на цій посаді так само формально.

Службові обов'язки Веделя посприяли тому, що під час перебування у Москві він мав можливість познайомитися з музичною культурою Російської імперії і Західної Європи. Це суттєво розширило коло його музичних інтересів.

Перебуваючи у Москві, Ведель, ймовірно, спілкувався зі своїм однолітком і земляком, «вчителем хорових концертів» графа Ніколая Шереметева Степаном Дехтяревим і брав уроки музики в італійського композитора Джузеппе Сарті, який в той період часу кілька разів відвідував Москву.

Про навчання у Дж. Сарті і Веделя, і Дехтярева першим написав Дмитро Розумовський у середині XIX століття. Веделю були потрібні такі уроки, бо в той час він ще не писав власних творів, підтвердженням чому є Каталог півчої ноти 1793 року – реєстр колекції хорових концертів невідомого московського власника, в якому немає жодного твору А. Веделя, проте є твори С. Дехтярева. Хто платив за ці уроки – невідомо, однак можна виявити багато спільного у творчій манері Веделя і Дехтярева, що називається спільною школою. З часом це привело до певної плутанини у визначенні авторської атрибуції [58].

Тож протягом майже п'ятирічного перебування у Москві А. Ведель остаточно утверджується як капельмейстер і починає брати професійні уроки як композитор. Власної музики він поки що не пише.

У грудні 1792 року Ведель залишає Москву і повертається до Києва, у будинок батька. Той встиг овдовіти і одружитися вдруге. Протягом усього наступного 1793 року Ведель не має постійної роботи. Біографи композитора висловлюють припущення, що в той час його запрошували керувати хором Києво-Могилянської академії і співати у храмах і монастирях на Подолі.

Крім церковних хорів, у тогочасному Києві існувала доволі сильна військова музична капела, яка складалася з великого хору та оркестру. Вона була утворена при піхотному корпусі, який очолював генерал Андрій Леванідов. На початку 1794 року А. Ведель особисто познайомився із генералом, який квартирував на Подолі, і під час знайомства заспівав тенорове соло у концерті А. Рачинського «Возлюблю тя, Господи».

Леванідов був настільки вражений виконанням, що запропонував Веделю очолити хорову капелу його піхотного полка. А. Ведель погодився на це і додатково організував при ньому школу для навчання співу солдатських дітей. Оскільки хор був штабний, А. Веделю фактично довелося поступити на військову службу. У березні 1794 року генерал Леванідов взяв його на посаду канцеляриста свого штабу, а згодом, у вересні 1796 перевів на посаду старшого ад'ютанта у чині капітана. В усіх подальших документах щодо арешту та в записі про смерть буде вказаний цей військовий чин.

Саме тепер, працюючи в Києві у генерала Леванідова, Ведель почав писати хорові концерти. Для капели піхотного полка Ведель написав шість перших концертів, що входять до рукописного Автографа. Керований Веделем полковий хор, незважаючи на військовий статус, співав у крупних православних храмах міста Києва (Михайлівському монастирі,

Софійському і Братському соборах), де ці концерти прозвучали вперше. За спогадами учнів А. Веделя, які брали участь у виконанні, його концерти творили надзвичайне враження, викликаючи сльози у слухачів. Усі тенорові соло у своїх концертах Ведель зазвичай співав сам. Відомою є історія про виконання концерту № 3 «Доколе, Господи, забудеши мя» у соборі Михайлівського монастиря присутності генерала Леванідова і князя Дашкова, коли останній, перейнявшись чудовою музикою і співом, зняв із себе золотий шарф, додав 50 червонців і подарував усе це Веделю.

Іншою позитивною рисою роботи у Леванідова було те, що керована Веделем капела не брала участі у розважальних світських заходах. Загалом Леванідов надзвичайно позитивно ставився до музичної діяльності А. Веделя і посприяв його творчому зростанню. Коли у березні 1796 року Леванідов отримав наказ Сенату про переведення з Києва до Харкова на посаду генерал-губернатора Харківського намісництва, він запропонував Веделю поїхати разом із ним. Взявши найкращих співаків і музикантів (посеред них і Турчанінова, який надалі зробив блискучу кар'єру у Петербурзі), Ведель поїхав до Харкова першим, щоб організувати урочисту зустріч свого патрона. По дорозі він написав концерт «Воскресни, Боже, суди землі» (№ 7), який і прозвучав на цій пишній церемонії зустрічі під орудою автора.

У Харкові Ведель керував і штабним, і намісницьким хором і за короткий час зумів підняти обидва на значно вищий мистецький рівень, ніж вони мали до того. Крім того, у Харкові Ведель інтенсивно писав духовну музику. У жовтні 1796 року він написав концерт «Услиши, Господи, глас мой» (№ 8), у листопаді завершив концерт «Проповедника вери» (№ 9). До харківського періоду також відноситься концерт «Господь пасет мя» (№ 10). Усі ці концерти свідчать про розквіт таланту композитора.

Нажаль, сприятливі умови для диригентської діяльності і творчості Веделя під опікою Леванідова у Харкові тривали не довго. Усе рухнуло після зміни імператорської влади. 6 листопада 1796 року померла імператриця Катерина II, і ця дата стала переломним моментом і в харківському періоді життя композитора, і в його подальшому житті. Престол зайняв новий імператор – син Катерини Павло I. Він був противником усіх реформ своєї матері і ворогом її фаворитів і прихильників. Тому Леванідова, як урядовця Катерини II, невдовзі було відправлено у відставку. На початку 1797 року він покинув Харків і Ведель залишився без його підтримки. Також, за указом нового імператора були ліквідовані усі полкові хори та великі полкові оркестри, унаслідок чого музична діяльність Веделя у полку стала неможливою. Виникла загроза переведення на суто військову службу, відповідно до капітанського чину. Враховуючи ці обставини, 1 жовтня 1797 року Ведель подає рапорт про відставку «на власне прохарчування». Її задовольняють, залишивши Веделя звання капітана і право носити офіцерський мундир.

Після від'їзду Леванідова з Харкова губернатором намісництва стає Олексій Теплов. При ньому Ведель продовжує працювати у Харкові, але тепер вже на цивільній службі. Ведель очолює губернаторський хор, завідує хоровим класом і викладає спів у Харківському колегіумі, пише нові духовні твори, які виконують у харківських церквах.

Однак 10 травня 1797 року імператор видає свій черговий указ про заборону співати у православних храмах духовні концерти, які безпосередньо не стосуються служби. Ведель фактично втрачає сенс писати музику, бо її тепер неможна виконувати, і починає займатися тим, що було йому дозволено – пошуком, набором і навчанням малолітніх півчих для Придворного хору, і робить це блискуче. Його учні посідають найперші місця у Петербурзьких і Московських хорах, а директор Придворної співацької капели, видатний композитор Дмитро

Бортнянський відзивається про веделівські вокальні класи як про музичну академію. Але ця робота вже не задовольняла творчих амбіцій Веделя, і влітку, не пізніше серпня 1798 року він полишає Харків і повертається до Києва.

Митець знову живе у батька на Подолі, носить мундир капітана, не вступає на службу і займається тільки композицією. Займається успішно і протягом трьох осінніх місяців 1798 року пише два свої найсильніші концерти – «Боже, законопреступниці восташа на мя» (№ 11) і «Ко Господу, внегода скорбети ми, возвах» (№ 12), про що повідомляє у листі до Турчанінова від 4 грудня того ж року. Ці концерти, незважаючи на заборону, виконувалися у Братській церкві при Києво-Могилянській академії та Софійському соборі, настільки великим був авторитет Веделя в Києві.

Ведель був сповнений творчих планів, але не мав місця служби і не мав хору. Знайти місце капельмейстера у той час було надзвичайно складним завданням, і тому Ведель наважується стати послушником Києво-Печерської лаври, сподіваючись на те, що йому буде дозволене керувати лаврськими хором.

Однак усі сподівання зникли, як тільки він зблизька придивився до чернецького життя. Загальна атмосфера була гнітючою; як писав сам Ведель, дозволялося тільки їсти, пити і спати [85]. До хору його не допустили і доручили читати псалтир на кліросі. Пробувши в Лаврі не більше двох-трьох місяців (до початку 1799 року), Ведель повертається у будинок до свого батька. Там він читає книжки, грає на скрипці і пише концерти, а також відвідує свою улюблену Києво-Могилянську академію. Дозволу на те, щоб полишати лавру, він не мав, і така волелюбна поведінка не подобалася лаврському архімандриту Ієрофею (Малицькому).

На відміну від київських старожилів, архімандрит не знав, хто такий Ведель, бо він приїхав до міста тільки в 1796 році, коли Ведель перебував

у Харкові, і тому ставився до нього як до звичайного послухника. За порушення норм поведінки, наміри керувати лаврським хором і критику існуючих порядків послідувала помста. Так виникла «справа божевільного капітана Веделя». 25 травня 1799 року Веделя було затримано прямо посеред Києва, приведено на розмову до архімандрита, потім передано київському поліцмейстеру та ув'язнено на гауптвахті для військових як відставного капітана. Ніхто в Києві не міг зрозуміти, куди зникла відома і улюблена людина, а батько три тижні не міг розшукати свого сина. Далі, після рапорту на височайше ім'я і відповідної резолюції, Веделя без суду і слідства визнали винним, і без медичної експертизи – божевільним і відправили у будинок для божевільних на довічне перебування: спочатку на Подолі, а потім, у 1806 році, поблизу Кирилівської церкви. Підставою був запис, начебто зроблений рукою Веделя, у книжці зі службою преподобного Ніла про вбивство Катерини II Павлом I, і про майбутнє вбивство сім'ї Павла I лаврським архімандритом Ієрофеєм (Малицьким). Останнє абсурдне твердження можна сприймати як елементарну помсту, тим більш, що архімандрит виступив у цій справі і експертом, і слідчим, і стороною обвинувачення [85].

Цікаво, що 10 липня Павло I поставив резолюцію, яка вирішила долю Веделя, а через місяць, у серпні помирає лаврський архімандрит Ієрофей (Малицький), ініціатор та організатор цієї справи. Однак Веделю це вже не допомогло, і він, промучившись у божевільні 9 років, помер 26 липня 1808 року. Сталося це у батьківському домі, куди його, вже зовсім хворого, дозволили забрати за кілька днів до смерті. Веделя відспівали у Борисоглебській церкві і поховали на Щекавицькому цвинтарі. Ані церква, ані цвинтар, ані могила не збереглися – вони були зруйновані у 20–30-ті роки ХХ століття.

Отак трагічно обірвалося життя яскравої, талановитої людини, яка стала жертвою помсти. Однак життя митця до зловісних подій 1799 року

не виявляє нічого, що вказувало б нам на схильність до релігійної екзальтації, прагнення аскетичності чи монашого способу життя. Це була цілком світська людина, добре вихована, шляхетна, працьовита і талановита. Музичний талант Веделя проявився рано і розвивався поступово, а умови життя були цілком сприятливими для творчості, і тільки з приходом до влади Павла I можливості дещо обмежилися. Нажаль, саме особа Павла I стала фатальною для Веделя, через нього і завдяки його рішенню талановитому митцеві довелося зазнати довготривалих фізичних і моральних страждань, а творчій шлях було перервано на самому злеті.

У духовних концертах А. Веделя одного з найсамобутніших композиторів доби класицизму, були наявні надзвичайно розвинені та індивідуалізовані сольні вокальні побудови. У повільні частини своїх концертів А. Ведель вмщував багато прекрасних, розлогих, а подекуди неабияк віртуозних тенорових соло. Розвинені і закладні для хористів сольні тенорові партії композитор писав для самого себе. За спогадами сучасників та учнів, передусім протоієрея П. Турчанінова, він мав ліричний тенор широкого діапазону, надзвичайно рухливий і виразний, із розвинуеною колоратурною технікою [58].

А. Ведель не мав відношення до вокальних класів Придворної співацької капели і не практикувався в оперному співі. Його вокальний талант розкрився під час навчання в Києво-Могилянській академії – вже тоді чудовий тенор юного «спудея» став окрасою керованого ним академічного хору, про що свого часу написав В. Петрушевський [17, с. 6]. Поза зав'язками із вокальними класами Придворної капели та оперним співам, у хорових концертах А. Веделя наявні складні й виразні вокальні тенорові соло, які митець писав у розрахунку на власний голос і які є доволі складними навіть для професійно підготовлених хористів.

3.2.3 Прасковія Ковальова-Жемчугова

Прасковія Ковальова-Жемчугова була професійною оперною співачкою. У розрахунку на виконавські можливості її голосу були спеціально написані складні й надзвичайно розлогі вокальні (сопранові) соло у хорових концертах видатного українського композитора, одного з яскравих представників доби музичного класицизму С. Дехтярева. З біографії П. Ковальнової-Жемчугової відомо, що вона виконувала провідні жіночі партії у виставах кріпосного театру графа Н. Шереметєва і співала у домашній хоровій капелі Шереметєвих. Композитор С. Дехтярев теж був кріпаком графа Н. Шереметєва.

Творчий тандем П. Ковальнової-Жемчугової і С. Дехтярева посприяв появі низки хорових концертів, у яких партія сопрано-соло відрізняється надзвичайною розвиненістю. Створення таких концертів припадає на період 1798-1803 років і пояснюється переїздом співачки у Петербург у статусі графині Шереметєвої, припиненням виступів на оперній сцені та участю у співах хорової капели у родинній церкві Фонтанного дому Шереметєвих. Тож дістає підтвердження теза про призначення складних і розвинених вокальних соло конкретним виконавцям, які мали спеціальну вокальну підготовку і приєднувалися до хорової капели як солісти.

Творчість С. Дехтярева неодноразово ставала об'єктом дослідження. Ґрунтовні й багатоаспектні наукові праці Ю. Горяйнова [27], Є. Левашова [63], А. Лебедевої-Ємеліної [35], Л. Корній [52], Т. Гусарчук [34], А. Кутасевича [58] та ін. посприяли формуванню концепції творчості композитора як майстра хорової музики, плідного автора блискучих хорових шедеврів, прекрасного знавця виконавських можливостей хору, талановитого вокального педагога. Питання трактування партії сопрано-соло у контексті проблеми сольного вокального виконавства авторами порушені не були. Те саме стосується літератури по творчості

П. Ковальнової-Жемчугової, де питання участі співачки у концертах родинної хорової капели Шереметєвих практично не порушувалося і не дістало висвітлення.

Кріпацьке становище П. Ковальнової-Жемчугової та С. Дехтярев безпосередньо позначилося на особистій і творчій долі кожного з них. Будучи майже однолітками, обидва починали свій творчий шлях на театральній сцені. Надалі П. Ковальова-Жемчугова стала відомою та надзвичайно успішною оперною співачкою, а С. Дехтярев переключився на композиторську та капельмейстерську діяльність. Однак положення обох було залежним, а принизливий статус кріпаків однозначно вказував на безправність соціального стану. Будучи власністю Шереметєвих, співачка могла виступати тільки у виставах, які ставилися на сценах шереметєвських театрів, у Кусково та Останкіно, і ця ситуація була не найгіршою, бо її могли продати, подарувати, програти в карти, перевести з акторок у служниці тощо. До того ж, домашні театри родини Шереметєвих у той час за рівнем і якістю постановок були кращими за професійні театри [65; 83].

Слід зазначити, що у більшості сучасних публікацій П. Ковальова-Жемчугова пригадується не як оперна співачка, як кріпосна акторка [44; та ін.]. Це не відповідає дійсності, вона була саме співачкою і виходила на сцену в оперних виставах. Спектаклі за участі Ковальнової-Жемчугової відвідували російські імператори і залишались враженими її вокальним талантом та акторською грою. Поза сумнівами, вокальна майстерність та мистецтво акторського перевтілення дозволяли співачці скласти конкуренцію професійно підготовленим виконавицям, переважно італійського походження, які працювали у придворних театрах і отримували за виходи на сцену високу заробітну платню. Головною перешкодою цьому було кріпацьке походження і залежне соціальне положення, в з часом й особиста залежність від графа Ніколая

Шереметєва, який наважився укласти із нею нерівний і ніким не визнаний морганатичний шлюб.

В існуючих публікаціях описано деталі цих відносин [70; 90], однак музикантам більш цікавою є творчість Ковальнової-Жемчугової. Відомо, що вона народилася у родині коваля і у восьмирічному віці була взята у Кусково під опіку родички Шереметєвих княгині Марфи Михайлівни Долгорукої, де її стали готувати для трупи кріпацького театру. Вона вперше вийшла на сцену в 11 років у партії служниці в опері «Досвід дружби» французького композитора Андре Гретрі. Це відбулося 29 червня 1779 року. У друкованому лібрето опери, примірник якого зараз знаходиться в Російській національній бібліотеці Санкт-Петербурга, вона вказана як Прасковія Горбунова. Дебют видався успішним і вже в наступному році вона заспівала партію Белінди в опері Антоніо Саккіні «Колонія, або нове поселення». У друкованому лібрето юна співачка була вказана вже як Прасковія Ковальова.

Виходячи на сцену у своїх перших виставах, вона продовжувала навчатися музиці і співу. Навчання акторів-кріпаків для домашнього театру було поставлене у Шереметєвих із великим розмахом. Вчителями були видатний російський актор Іван Дмитрієвський та одна з його учениць, відома акторка та співачка Єлизавета Сандунова. В них навчалася Прасковія Ковальова. Високий дитячий голос поступово перетворився на красиве ліричне сопрано, Для того, щоб співати в операх європейських композиторів, які ставилися у шереметєвських театрах, вона вивчила французьку та італійську мови, опанувала гру на арфі і клавесині.

Перший успіх прийшов після виконання партії Лізи у комічній опері П'єра Монсінї «Біглий солдат». Співачці було 13 років, і в лібрето вона була вказана як Прасковія Жемчугова. Ранній старт спричинив ранню кульмінацію. Свою зіркову партію Еліани в опері Гретрі «Самнитські шлюби» співачка виконала у 17 років, а через два роки тріумфально

проспівала її у присутності імператриці Катерини II, яка приїхала у новозбудований театр Шереметєвих у Кусково.

Через 10 років цю оперу із Ковальновою-Жемчуговою у головній ролі відвідали російський імператор Павло I та колишній польський король Станіслав Август Понятовський. Це відбулося вже не в Кусково, а в Останкіно, де граф Н. Шереметєв збудував новий домашній театр за останнім словом техніки. Згодом граф визнав, що театр було збудовано у подарунок для П. Ковальнової-Жемчугової.

Тож, співачка від юних років була прямою кріпосних театрів родини Шереметєвих. Вона виконувала провідні жіночі партії в усіх операх, які ставилися на їхніх сценах і загалом підготувала 50 партій [65]. В основному це були образи юних закоханих героїнь, які відповідали архетипу нареченої. За характером і соціальним статусом це могли бути і скромні бідні дівчини, і зарозумілі принцеси. На портретах співачка виглядає по-різному, і це означає, що вона вміла перевтілюватися в конкретний образ, тобто насправді мала акторський талант. Найвідоміший акторський портрет – в образі Еліани з опери Гретрі «Самнитські шлюби». Співачка вбрана у блакитний плащ-мантію із золотою бахромою, у шолом із крупним червоним сердоліком і пишними страусовими пір'ями, та озброєна бутафорським мечем. У цьому костюмі вона виходила на сцену в останній дії опери. Портрет написав французький художник Шаміссо на початку 90-х років XVIII століття, зараз він знаходиться у петербурзькому Ермітажі.

Виконання партії Еліани у присутності російського імператора Павла I у 1797 році стало останнім виходом співачки на сцену. Того ж року граф Н. Шереметєв за наказом Павла I перейшов на державну службу і переїхав у Петербург, забравши із собою Ковальову-Жемчугову, а через два роки він розпустив театральну трупу і перевів більшість виконавців у прислугу. У Петербурзі співачка припинила театральну діяльність, отримала

«вольну», а в 1801 році граф Н. Шереметєв уклав із нею законний, однак ніким невизнаний шлюб. На всіх тогочасних портретах вона має медальйон із зображенням графа. У 1803 графиня народила сина і через 20 днів померла.

Вокальний талант співачки проявився не лише на оперній сцені. Перебуваючи у Петербурзі, П. Ковальова-Жемчугова брала участь у домашніх виступах хорової капели графа Шереметєва. Вона співала сопранові соло у духовних концертах композитора С. Дехтярева, написаних у розрахунку на її голос і виконавські можливості, у чому можна переконатися, порівнюючи сопранові соло у дехтяревських концертах цього періоду із оперними партіями, які співачка виконувала на сцені (було зроблено у другому розділі дисертації). Подібно до оперних арій, сопранові соло в хорових концертах мають різні вокальні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти та інші ознаки віртуозного оперного співу.

У повідомленнях про продаж нот, які публікувалися на початку ХІХ століття, вказано, що хорові концерти Степана Дехтярева написано з «манерами» і «кадансами». У тогочасному розумінні «манери» були не особливостями людської поведінки, а музичними (вокальними) прикрасами, а «каданси» – не мелодико-гармонічними зворотами, що завершали музичні побудови і привносили момент ритмічного гальмування, а віртуозними розспівами, вписаними у сольну вокальну партію. І «манери», і «каданси» були ознаками не хорового, а саме оперного співу і з ними прекрасно справлялася блискуча оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова.

Аналіз концертів С. Дехтярева також показує, що в них трапляється повторення деяких ансамблів за участі сопрано, а також складних сольних вокальних побудов. Це було потрібне для того, щоб П. Ковальова-

Жемчугова проспівала якомога більше матеріалу, щоб у її виконанні ще раз прозвучало віртуозне соло.

Слід зазначити, що подробиці творчої біографії П. Ковальнової-Жемчугової, пов'язані із виступами співачки у родинній хорівій капелі Шереметєвих, не дістали уваги з боку дослідників. Майже в усіх існуючих публікаціях зазначається, що в Санкт-Петербурзі співачка захворіла на туберкульоз і припинила співати в оперних виставах. Дослідники оминають той факт, що вона брала участь у домашніх концертах хорової капели графа Шереметєва. Ця маловідома сторінка творчої біографії талановитої виконавиці заслуговує на більшу увагу, особливо у контексті розвитку жанру хорового концерту доби класицизму та участі у цьому процесі професійно підготовлених оперних солістів.

Також слід наголосити на тому, що шлях П. Ковальнової-Жемчугової від слави до забуття розділила доля духовно-музичної спадщини С. Дехтярева, яка повторила долю свого творця, що було зазначено в одному з підрозділів другого розділу дисертації (див. с. 85-86).

Висновки до третього розділу

Поява в українських хорових концертах доби класицизму сольних вокальних партій нового типу потребувала спеціальної вокальної підготовки для їхніх виконавців.

Підготовка півчих зазвичай була спрямована на професійне оволодіння навичками хорового співу. Таку підготовку надавали півчі школи, найвідомішою з яких є Глухівська школа. Спеціальну вокальну підготовку, яка виходила за межі навчання хоровому співу, надавали у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга, де навчалася і працювала велика кількість півчих українського походження. Також спеціальну вокальну підготовку можна було отримати у театральних школах, однак там навчали не церковних півчих, а майбутніх оперних співаків.

Відкриття класів сольного співу у Придворній співацькій капелі сталося у середині XVIII століття (збереглися відомості про 1757 рік) і хронологічно співпало з виникненням і розвитком хорового концерту доби класицизму. Викладачами були італійці – придворні капелмейстери Франческо Арайя, Вінченцо Манфредіні, Балтазаре Галуппі і Томмазо Траетта, скрипаль італійської оперної трупи Анджело Вакарі, Гаetano Фачіотті, Адольфо Тамброні та ін., а в тогочасних документах вокальні класи Придворної співацької капели називали класами італійського співу, що вказувало на метод викладання і постановки голосу.

У 80-ті роки XVIII століття у Придворній співацькій капелі розпочалася діяльність Д. Бортнянського, спочатку на посаді капелмейстера, а від 1796 року, коли у закладі були закриті вокальні класи – на посаді директора капели. Очоливши капелу як директор, Д. Бортнянський намагався закріпити практику спеціальної вокальної підготовки півчих, основні принципи якої він взяв від свого вчителя Б. Галуппі, і увів традицію виховання малолітніх півчих досвідченими дорослими капелянами, які навчали своїх підопічних співу. Таку практику було взято з досвіду Києво-Могилянської академії. За часів директорства Д. Бортнянського італійську манеру постановки голосу було перенесено на вокальну підготовку усіх хорових півчих і вона стала еталоном звучання голосів у церковній музиці.

Про методичні настанови італійських педагогів сольного співу, які працювали у Придворній співацькій капелі у другій половині XVIII століття, можна дізнатися з навчальних посібників першого придворного капелмейстера імператорського двору В. Манфредіні (у перекладі С. Дехтярева), тенориста півчої капели П. Євсєєва, викладача співу півчої капели, учня Д. Бортнянського О. Варламова та капелмейстера півчої капели М. Глінки, виданих у Санкт-Петербурзі протягом перших десятиліть XIX століття.

Навчання капелянів італійській манері співу спричинило потужний вплив італійської вокальної школи на світську і духовну музику імператорського двору Санкт-Петербурга, де працювали видатні українські композитори М. Березовський і Д. Бортнянський, і на діяльність приватних капел, очолюваних відомими українськими музикантами (наприклад, капели графа Н. Шереметєва, яку очолював С. Дехтярев), що позначилося на сольному вокальному компоненті українських духовних концертів доби класицизму.

Розвинені сольні вокальні партії хорових концертів доби класицизму були написані для конкретних виконавців, з урахуванням можливостей їхніх голосів. До числа таких виконавців ми відносимо М. Березовського, А. Веделя і П. Ковальову-Жемчугову.

Участь М. Березовського у виконанні сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму припадає на глухівський період творчості і пов'язана із діяльністю капели гетьмана К. Розумовського, очолюваної А. Рачинським. Гетьманська капела мала гарного дискантиста, на що вказує дискантова партія хорового концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського, наповнена великою кількістю інтонаційно розвинених сольних вокальних побудов (партія альты написана набагато простіше). Враховуючи, що після переїзду в Санкт-Петербург М. Березовський почав співати саме сопранові партії на оперній сцені в Оранієнбаумі, можемо зробити висновок, що дискантові соло у концерті А. Рачинського були написані в розрахунку на голос і вокальну підготовку юного М. Березовського, який вже в Глухові розпочав опанування італійської манери співу для виступів на оперній сцені.

Рисою стилю духовних концертів А. Веделя є розвинені і надзвичайно складні для співу сольні тенорові партії. Розлогі й посправжньому віртуозні тенорові соло, що концентрувалися в повільних частинах і не були пов'язані з оперною естетикою, митець писав у

розрахунку на власний голос – рухливий і виразний ліричний тенор широкого діапазону із розвиненою колоратурною технікою. За трактуванням тенорових соло у духовних концертах А. Веделя можна спостерігати за процесом кристалізації тематизму нової якості – більш індивідуалізованого, здатного відображати драматизм та психологічну глибину. Спеціальну вокальну підготовку А. Ведель здобув у музичних класах Києво-Могилянській академії. Відомо також, що він брав уроки у Дж. Сарті і не практикувався в оперному співі.

Надзвичайно складні й розвинені сопранові соло у хорових концертах С. Дехтярева були написані у розрахунку на виконавські можливості відомої оперної співачки П. Ковальнової-Жемчугової – виконавиці провідних жіночих партій в оперних виставах родинного театру графів Шереметєвих. У період 1798–1803 років, після припинення виступів на оперній сцені, співачка брала участь у домашніх концертах хорової капели графа Н. Шереметєва у Фонтанному домі Санкт-Петербурга, приєднуючись до неї як солістка. Сопранові соло в хорових концертах С. Дехтярева вказаного часу мають ознаки віртуозного оперного співу – це тривалі розспіви, вокальні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти та ін. Для виконання таких партій потрібна спеціальна підготовка.

ВИСНОВКИ

«Золота доба» української хорової музики другої половини XVIII століття постійно привертає увагу як науковців, так і виконавців, адже створені композиторами М. Березовським, Д. Бортнянським, А. Веделем, С. Дехтяревим хорові шедеври є класикою вітчизняного музичного мистецтва, безцінною духовною спадщиною, на яку орієнтуються наступні покоління композиторів та хорових диригентів. Найвищі художні досягнення тієї епохи пов'язані з жанром духовного концерту, тож саме він перебуває у центрі уваги дослідників, надаючи благодатний матеріал для вивчення стильових процесів, зокрема і становлення індивідуальних стилів.

Загальноприйняте ставлення до духовних концертів українських композиторів доби класицизму передусім як до творів, написаних для хорового складу, відображає розуміння півчої традиції християнських церков східного обряду, із культивуванням масового, колективного хорового співу, що розвивався у напрямку від монодії до багатоголосся. Останнє виникло в кінці XVI століття і саме в його надрах почалося поступове формування сольного-ансамблевих побудов, що було пов'язане з естетичними потребами музики барокової доби. Поява ансамблів позначилася на контрастних зіставленнях динаміки і фактури, що посприяло появі жанру партесного концерту і розвитку концертного стилю. Порівняно із хоровим *tutti*, сольного-ансамблеві побудови багатохорних партесних концертів були нетривалими і мали триголосий кантовий склад з більш виразною мелодикою.

Поява в ансамблевих побудовах музичного матеріалу принципово іншої якості, з мелодикою, здатною втілити певний образно-емоційний стан, та яскраво вираженими ознаками сольного вокального виконавства,

стала результатом подальшого розвитку жанру хорового концерту у добу класицизму.

Виокремлення великого масиву хорових концертів із розвиненими мелодичними побудовами, призначеними для сольного вокального виконавства, і проведення багаторівневого аналізу цих партій у контексті їхньої відповідності жанровій природі українського духовного концерту доби класицизму та естетиці світських театральних-сценічних видів музичного мистецтва, першою чергою оперного співу, надзвичайно поширеного у придворному та салонно-аристократичному культурно-мистецькому побуті Російської імперії другої половини XVIII – початку XIX століття, дало підстави для вивчення феномену сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму.

Головні висновки з проведеного дослідження полягають у наступному:

1. Сольне вокальне виконавство в українській духовній музиці доби класицизму виникло на перетині двох стилеутворюючих констант – давньої церковної монодії, яка в окремих гімнографічних жанрах сягнула надзвичайно розвинених мелодичних проявів, та музики світського спрямування, пов'язаної з тогочасним італійським оперним мистецтвом, яке на рубежі XVI–XVII століть називали новою монодією.

2. Порівняно із партесними концертами кінця XVII – першої половини XVIII століть, заснованими на фактурних контрастах могутнього хорового *tutti* з більш камерними ансамблями кантового складу, сольні вокальні побудови хорових концертів другої половини XVIII століття контрастували тутійному звучанню не так за фактурними, як за мелодичними якостями. Цьому посприяла загальна орієнтація творів на класичний стиль та його головні ознаки – гомофонну фактуру, яскравість мелодичної лінії, ясний тональний розвиток, чіткі каденційні звороти тощо. Виразна мелодика сольних вокальних побудов поступово набувала

індивідуальних рис та поступово перетворювалася на одну з найважливіших ознак композиторської манери кожного з українських авторів духовних творів.

3. Поява сольних вокальних побудов у духовних концертах українських композиторів другої половини XVIII століття мала різновекторне спрямування. Протягом вказаного часу трапився стрімкий еволюційний перехід від початкових спроб збагатити стилістику духовних піснеспівів мелодикою італійського оперного стилю до надзвичайно розвиненого, насиченого вокальними складнощами концертно-віртуозного співу. Особливості втілення сольних вокальних побудов у духовних творах кожного з українських композиторів доби класицизму дістали індивідуального прояву:

а) у концертах А. Рачинського, написаних на стику бароко і класицизму, і в концертах М. Березовського, які належать до ранньокласичного етапу, сольні вокальні побудови трапляються переважно у повільних частинах і є мелодично увиразненими, а сама їхня мелодика ґрунтується на типово вокальних інтонаціях і здатна відтворити певний образно-емоційний стан;

б) у концертах Д. Бортнянського, які належать до зрілого етапу, виникає типова для європейського концертуючого стилю XVIII століття партія першого принципала (від італ. *principale* – головний), а сольні вокальні побудови трапляються і в повільних, і в швидких тутійних частинах; вони написані в такий спосіб, що з ними можуть впоратися добре підготовлені хористи, однак у виконанні солістів звучання стане більш глибоким і виразним;

в) у концертах А. Веделя і С. Дехтярева, які завершують добу класицизму, трактування сольних вокальних побудов здобуває яскравого вираженого індивідуального прояву, що пов'язане із персоніфікацією сольної партії, втіленням особистих переживань (А. Ведель) або бажанням

підкреслити риси вокальної концертності у виконавській манері крупних духовних творів (С. Дехтярев).

4. Для відтворення сольних вокальних побудов у хорових концертах українських композиторів доби класицизму була потрібна спеціальна вокальна підготовка. Вона надавалася у вокальних класах Придворної півчої капели, де з учнями-капелянами займалися італійські педагоги, готуючи їх до сольних виступів на оперній сцені, або шляхом приватних занять. Деякі партії було написано спеціально для конкретних виконавців, з урахуванням виконавських можливостей їхніх голосів (ліричний тенор А. Веделя, колоратурне сопрано П. Ковальнової-Жемчугової).

5. Сольні вокальні партії у духовних концертах українських композиторів доби класицизму звучать набагато виразніше і справляють значно сильніше враження, якщо їх виконують не хористи, а оперні солісти.

Виникнення і розвиток традицій сольного вокального виконавства у хорових концертах українських композиторів доби класицизму було безпосередньо пов'язане з тенденцією до розширення жанрових кордонів хорового концерту за рахунок введення у виконавський склад хору оперних голосів. Проведене дослідження показало, що ці традиції доречно вивчати з позиції синтезу ознак, властивих хоровому та оперному виконавству.

Виокремлення великого масиву хорових концертів із розвиненими мелодичними побудовами, призначеними для сольного вокального виконавства, і проведення багаторівневого аналізу цих партій у контексті їхньої відповідності жанровій природі духовного концерту доби класицизму та естетиці світських театральних-сценічних видів музичного мистецтва, першою чергою оперного співу, надзвичайно поширеного у придворному та салонно-аристократичному культурно-мистецькому побуті Російської імперії другої половини XVIII – початку XIX століття,

дало надзвичайно плідні результати і дозволило дослідити ще одну тенденцію, по'язану зі співацькими традиціями української музичної культури.

Тож хорові концерти українських композиторів доби класицизму дають багатий матеріал для дослідження проблеми сольного вокального виконавства в аспекті її історичного розвитку та у зв'язках із музичним мистецтвом, освітою та виконавськими традиціями другої половини XVIII століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. *Музыка и быт старой России: материалы и исследования*. Ленинград : Academia, 1927. С. 7–29.
3. Багадуров В. А. М. И. Глинка как певец и вокальный педагог. *М. И. Глинка : сб. материалов и статей*. Москва : Музгиз, 1950. С. 288–343.
4. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. Москва : Музыка, 1963. 268 с.
5. Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Ленинград : Музыка, 1968. 66 с.
6. Беліченко Н. М. Трактат «Правила гармонічні й мелодичні...» В. Манфредіні у перекладі С. Дегтярьова в парадигма сучасної теорії поліфонії. *Вісник НАКККиМ*. 2019. № 3. С. 189–195.
7. Березовский М. Хоровые произведения / сост., ред., вступ. статья М. Юрченко. Київ : Музична Україна, 1989. 112 с.
8. Березовський М. Віднайдені хорові концерти. Частина “А”. Концерти чотириголосні. Серія «Антологія української духовної музики». Випуск V. Київ : Видавничий дім «Комора», 2018. 160 с.
9. Берлиоз Г. Избранные статьи / пер. с фр., сост., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. Москва : Музгиз, 1956. 406 с.
10. Бідюкова Б. Особливості ансамблів у хорових концертах А.Л.Веделя. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 11 : Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. С. 109–115.

11. Болховитинов Е. Березовский. *Друг просвещения*. 1805. Июнь. С. 224–225.
12. Бортнянский Д. 35 духовных концертов на 4 голоса : в 2-х томах / Подготовка текста и аналитическая статья Л. Григорьева. Москва : Издательский дом «Композитор», 2003. 358 с.
13. Бортнянский Д. Неизвестные духовные концерты. Публикация, редакция нотного текста, исследование и комментарии А. В. Лебедевой-Емелиной. Москва : Музыка, 2010. 168 с.
14. *Бортнянский и его время*. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского. Москва : МГК имени П. И. Чайковского, 2003. 263 с.
15. Варламов А. Е. Полная школа пения. Санкт-Петербург – Москва – Краснодар : Лань, Планета музыки, 2008. 120 с.
16. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / під ред. В. Колесника. Київ–Едмонтон–Торонто, 2000. 384 с.
17. Ведель Артемій. Духовні твори / редактори-упорядники М. Гобдич і Т. Гусарчук. Київ : Поліграфічний центр «Геопринт», 2007. 452 с.
18. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Львів : «Логос», 1995. 111 с.
19. Вихорева Т. Структура музикальних текстів хорових произведених Д. С. Бортнянского. *MUSICUS* : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2010. № 5. С. 21–25.
20. Ганнік Кр. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела. Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Вип. 1. С. 37–45.
21. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

22. Глінка М. І. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано. Москва : Планета музыки, Лань, 2012. 72 с.
23. Гобдич М. Духовний концерт «Сей день радости» Степана Дегтярьова : походження, датування, особливості стилю. Нова педагогічна думка. 2019. № 1 (97). С. 158–161.
24. Гобдич М. Духовні концерти Андрія Рачинського: від наукової реконструкції до виконання. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 4 (187). С. 100–104.
25. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. Очерки. Л.: Музгиз, 1959. 781 с.
26. Горчаков Н. Д. Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древних времен до нынешняго усовершенствования сего искусства; С любопытными замечаниями об отличных авторах и реэнтах вокальной музыки, и с двумя гравированными фигурами старинных певческих нот. Москва : в губернской типографии у А. Решетникова, 1808. 40 с.
27. Горяйнов Ю. России славу пел [Степан Дегтярев]. Воронеж : Центр-Чернозем. кн. изд-во, 1987. 151 с.
28. Горяйнов Ю. С. Степан Аникиевич Дегтярев : К 225-летию со времени рождения. Белгород : Упринформпечать, 1991. 71 с.
29. Гусарчук Т. Артемій Ведель: постать митця у контексті епох. Монографія. Ніжин: М.М.Лисенко, 2017. 766 с.
30. Гусарчук Т. Дванадцять хорових концертів з автографа А. Веделя. *Український музичний архів*. К. : Центрмузінформ, 1995. Вип.1. С.53–67.
31. Гусарчук Т. Творчість А. Веделя і деякі тенденції розвитку вітчизняного музичного мистецтва XVIII століття. *Українська музична культура минулого і сучасності у міжнаціональних зв'язках*. Київ : КДК імені П. І. Чайковського, 1989. С. 79–86.
32. 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.
33. Гусарчук Т. В. Феномен Артемія Веделя: особистісні детермінанти. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журн. Київ, 2009. №2 (3). С. 115-124.
34. Гусарчук Т. В. Хорова творчість Степана Дегтярьова: стильові детермінанти й паралелі *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 117-129.
35. Дегтярев С. А. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения / предисл., коммент. и науч. реконструкция концертов № 1–8 А. В. Лебедевой-Емилиной, №9–12 Н. И. Тетериной. Москва: Живоносный источник, 2006. 196 с.
36. Дробышевская Н. Вокальная работа в Придворной певческой капелле во времена директорства Д. С. Бортнянского. *Музыкальная культура глазами молодых ученых*. Сборник научных трудов РГПУ им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург : Астерион, 2012. Вып. 7. С. 52-58.
37. Дробышевская Н. Итальянские «корни» русского вокала (из истории обучения певцов Придворной певческой капеллы). *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2013. № 7 (33) : в 2-х ч. Ч. 1. С. 60–67.
38. Дробышевская Н. Певцы придворной певческой капеллы на оперной сцене (традиция, идущая через века). *Вестник гуманитарного научного образования*. Научно-практический журнал. 2012. № 10 (24). С. 25-30.
39. Дробышевская Н. С. Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе : из истории Придворной певческой капеллы : дис. ... кандид. искусствовед. : спец. 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 196 с.

40. Евсеев Ф. Е. Школа пения. Теория и практика для всех голосов. Санкт-Петербург – Москва – Краснодар : Лань, Планета музыки. 2015. 80 с.
41. Елизарова Н. Крепостная актриса П. И. Ковалёва-Жемчугова. Москва, 1969. 32 с.
42. Єфименко А. Вольфганг Амадей Моцарт та Дмитро Бортнянський: художньо – філософські та стильові паралелі. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*. Том ССXLVII. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 185–198.
43. Жемчугова (Ковалева) Прасковья Ивановна. Театральная энциклопедия. Том 2. Москва, 1963. С. 671–672.
44. Жемчугова (Ковалева) Прасковья Ивановна. Музыкальная энциклопедия. Том 2. Москва, 1974. С. 390–391.
45. Заводнова Л. А. Д. С. Бортнянський у спогадах сучасників та науковців. *Збереження історико-культурних надбань Глухівщини*. Глухів, 2002. С. 49–53.
46. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 379–406.
47. Зингаренко А. А. История и теория обучения профессиональных певчих в России в XVII – первой половине XIX века: к проблеме воспитания музыкального слуха: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. Санкт-Петербург, 2008. 289 с.
48. Иванов В. Ф. Дмитро Бортнянський. Київ : Музична Україна, 1980. 144 с.
49. Ковалев К. Бортнянский. Серия ЖЗЛ. Изд 2-е дополн. и исправл. Москва : Молодая гвардия, 1988. 304 с.
50. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ : Музична Україна, 1971. 148 с.
51. Корній Л. Артем Ведель у контексті української культури другої половини XVIII ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ,

2001. Вип. 11 : Постаць Артема Веделя в історико-культурному контексті. С. 89–94.
52. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2 : Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
53. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ : Ін-т української археографії НАНУ, 1993. 183 с.
54. Костюк Н. Дмитро Бортнянський і українська культово-релігійна традиція. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2003. № 1. С. 67–81.
55. Кравчук О. Г. Музична освіта студентів Києво-Могилянської академії у XVII та першій половині XVIII ст. : Автореферат дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ : КДПУ ім. М. Драгоманова, 1996. 24 с.
56. Кук В. Рукописна партитура творів Артема Веделя. *Український музичний архів*. Київ : Центрмузінформ, 1995. Вип. 1. С. 34-52.
57. Кутасевич А. Духовно-музичні спадщини С. Дегтярьова й А. Веделя: питання авторської атрибуції. *Українське музикознавство*. Київ, 2011. Вип 37. С. 5-26.
58. Кутасевич А. В. Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції: дис. ... канд. мистецт. : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 416 с.
59. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила ученикам и артистам. Москва : Композитор, 2009. 192 с.
60. Лебедева-Емелина А. Неизвестные концерты Д. С. Бортнянского. Последние открытия. *Музыка России: От средних веков до современности*. Москва : Композитор, 2004. Вып. 1. С. 41–56.

61. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
62. Лебедева-Емелина А. В. Хоровая культура России екатерининской эпохи; Гос. ин-т искусствознания. Москва : Композитор, 2010. 303 с.
63. Левашев Е. М. С. А. Дегтярев. *История русской музыки* : в 10 т. Т. 4 : 1800–1825. Москва : Музыка, 1986. С. 184–208.
64. Левашев Е., Полехин А. М. С. Березовский. *История русской музыки* : в 10 т. Т. 3 : XVIII век. Ч. 2. Москва : Музыка, 1985. С. 132–160.
65. Лепская Л. А. Репертуар крепостного театра Шереметевых: каталог пьес. М.: ГЦТМ, 1996. 174 с.
66. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1938. 360 с.
67. Лисенко І. М. Словник співаків України. Київ, 1997. 354 с.
68. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1979. 325 с.
69. 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.
70. Маринчик П. Ф. Недопетая песня: Необычайная жизнь П. И. Жемчуговой. Ленинград-Москва : Искусство, 1965. 147 с.
71. Матеріали з історії української музики : Партесний концерт / Упорядник і автор вступної статті Н. Герасимова-Персидська. Київ : Музична Україна, 1976. 231 с.
72. Микитась В. Л. Давньоукраїнські студенти и професори. Київ : Абрис, 1994. 287 с.
73. Михайленко А. Фугированные формы в творчестве Д. Бортнянского и их место в истории русской полифонии. *Вопросы музыкальной формы*. Москва : Музыка, 1985. Вып. 4. С. 3–18.

- 74.Моргунов Г. В. Духовна творчість як соціокультурний процес : Автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11. Київ, 1993. 16 с.
- 75.Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. и вст. ст. В. Шестакова. Москва : Музыка, 1966.
- 76.Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. Т. I : XVIII век. Кн. 1-3.
- 77.Петри Э. К. Взаимодействие немецкой и русской хоровой традиции в контексте культуры России XVII-XIX веков : Дисс. ... канд. иск. Спец. 17.00.02. Нижний Новгород, 2005. 250 с.
- 78.Петришина Т. В. Віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2021. Вип. 45. С. 124–132. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247380
- 79.Петришина Т. В. Оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова – виконавиця сопранових соло у хорових концертах С. Дехтярева. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : Матеріали міжнародної наукової конференції (Київ, 5–7 жовтня 2021 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. наук. б-к та інформ. центрів акад. наук – членів МААН; відп. за вип. М. В. Іванова. Київ : НБУВ, 2021. С. 617–620.
- 80.Петришина Т. В. Творчий тандем С. Дехтярев – П. Ковальова-Жемчугова і питання сольного вокального виконавства у хоровому концерті доби класицизму. *Імідж сучасного педагога* : електрон. наук. фах. журн. (категорія «Б»). 2022. № 2 (203). С. 69–73.
- 81.Петришина Т. Тенденції сольного вокального виконавства в українських духовних концертах доби класицизму. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського.* 2023. Вип. 1 (58). С. 82–95. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284759

- 82.Петришина Т. В. Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 20. С. 289–301.
- 83.Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века. Москва : Музыка, 1983. 214 с.
- 84.Портнова Т. В. Театры графа П. Б. Шереметева в Кусково: к проблеме формирования визуально-художественной структуры. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (76), 2021. С. 84–97.
- 85.Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / Укладач Т. В. Гусарчук. Київ, 2001. Вип. 11. 137 с.
- 86.Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки, изданные господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на италиянском языке в 1797 году в Венеции. С италиянского перевел Степан Дехтярев. Санкт-Петербург: Театральная типография, 1805. 176 с.
- 87.Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского. Сводный каталог / сост. Н. А. Рыжкова. Санкт-Петербург. : Изд-во РНБ, 2001. 96 с.
- 88.Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750-1917 : словарь в 2-х частях. Москва : Сов. композитор, 1991-2000. Ч. 1 : А-П. Москва, 1991. 423 с.; Ч. 2: Р-Я. Москва, 2000. 394 с.
- 89.Решетникова Т. А. Вклад А. Е. Варламова в становление русской вокальной школы. *Искусство и образование*. 2012. № 4. С. 83-91.
- 90.Рогачева М. А. Русская вокальная школа как феномен культурного синтеза : XVI – первая половина XIX века. *Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве* : сб. ст. Ростов-на-Дону, 2009. С. 299-309.

- 91.Рогов А. Шереметев и Жемчугова. Москва: Вагриус, 2007. 272 с.
- 92.Руденко Л. Г. Постать Степана Дегтярьова в історії української музичної культури. Українське музикознавство. 2013. Вип. 39. С. 130-144.
- 93.Руденко Л. Г. Роль Києво-Могилянської та духовної академії у розвитку хорового мистецтва України (за матеріалами їх нотозбірні): Авт. дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. 20 с.
- 94.Рукописные книги собрания придворной певческой капеллы. Каталог / Сост. Н. В. Рамазанова. Санкт-Петербург, 1994. 260 с.
- 95.Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 159 с.
- 96.Рыцарева М. Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб и доп. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 392 с.
- 97.Рыцарева М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 244 с.
- 98.Рыцарева М. Композитор Д. С. Бортнянский : Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1979. 256 с.
- 99.Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский : Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1983. 144 с.
100. Рыцарева М. Г. Русский хоровой концерт второй половины XVIII века : проблемы эволюции стиля: Авт. дисс. ... докт. искусствовед. Спец. 17.00.02. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1989. 46 с.
101. Санкт-Петербургская Певческая Капелла – музыкальный лик России / Авторы сост. А. Н. Кручинина, В. А. Чернушенко. Санкт-Петербург : Лики России, 2004. 64 с.
102. Скребков С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта. *С. Скребков Избранные статьи*. Москва : Музыка, 1980. С. 188-215.

103. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США. Музикологічна секція, 1966. 180 с.
104. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII–XVIII століть. *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)*. Київ, 1991. С.26–40.
105. Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Монографический очерк. Ленинград : Музыка, ЛО, 1972. 86 с.
106. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 201–215.
107. Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія в іменах, XVII–XVIII ст. Київ : “КМА”, 2001. 736 с.
108. Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века : композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: Дисс. ... канд. искусств. Спец. 17.00.02. Москва, 2008. 225 с.
109. Хрестоматія української дожовтневої музики / Упорядкування, вступна стаття та коментарії О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1974. 270 с.
110. Хрулева И. А. Бернардо Менгоцци и «Метод пения...» Парижской консерватории. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 2. С. 76–80.
111. Шаркова И. С. О библиотеке Шереметьевых. *Книга в России XVI – середина XIX в. : Книгораспространение, библиотеки, читатели*. Ленинград : БАН СССР, 1987. С. 95–101.
112. Шатковська І., Михайлишен О. Історичні шляхи становлення російської музичної педагогіки (на прикладі творчої діяльності М. І. Глінки). *Наукові записки Вінницького державного педагогічного*

- університету імені М. М. Коцюбинського. Серія : Історія. Вінниця, 2018. Вип. XXVI. С. 231–236.
113. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград : Тритон, 1935. 191 с.
114. Шумилина О. А. Венская рукопись М. Березовского. *Музичне мистецтво*. Донецьк : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 161–166.
115. Шуміліна О. Духовна творчість Андрія Рачинського : текстологічні проблеми дослідження. *Музичне мистецтво*. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 47–55.
116. Шуміліна О. Нові документальні відомості про родини українських композиторів другої половини XVIII ст. *Українська музика: науковий часопис*. 2020. №1 (35). С. 15–21.
117. Шумилина О. А. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского. *Музыкальная академия*. 2015. № 4. С. 62–64.
118. Шуміліна О. А. Постать Максима Березовського : відоме і невідоме. *КАЛОФОНІА*: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2020. Число 10. С. 66–75.
119. Шуміліна О. Про два музичні тлумачення тексту 68-го псалма (концерт А. Веделя № 2 «Спаси мя, Боже» та його партесний прототип. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 210-226.
120. 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.
121. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). *Донецьк : «Браво»*, 2012. 299 с.

122. Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музика*. 1995. № 5. С. 18–21.
123. Baird J. An 18th-Century Controversy About the Trill : Mancini vs. Manfredini. *Early Music*. 1987. Vol. XXV. P. 36–45.
124. Garda M., Jona A., Titli M. La musica degli antichi e la musica dei moderni: Storia della musica e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini. Rom : Franco Angeli Edizioni, 1988. 672 p.
125. Giulio Caccini detto Romano. Le nuove musiche. Firenze : li Here di Giorgio Marescotti, 1602. 52 p.
126. Mancini Giovanni Battista. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Vienna, Nella stamparia di Ghelen, 1774. 189 p. URL : <https://archive.org/details/pensierierifless00manc/page/n3/mode/2up>
127. Manfredini V. Regole armoniche: o sieno precetti ragionati per apprendere la musica. Venezia : Presso Adolfo Cesare, 1775. 262 p.
128. Mannstein H. F. Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna nebst klassischen, bisher ungedruckten Singübungen von Meistern aus derselben Schule. Dresden - Leipzig Arnoldische Buchhandlung, 1834. 88 + 52 p. URL : <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10497395?>
129. Méthode de Chant du Conservatoire de Musique à Paris: in 3 p. Leipzig: Breitkopf & Härtel, appr. 1803. P. 1. 98 p.
130. Monici A. Delle regole più essenziali per imparare a cantare, secondo un vecchio autore (Vincenzo Manfredini). *Rivista Musicale Italiana*. 1911. Vol. XVIII. P. 85–94.
131. Monici A. Di un nuovo metodo per apprendere l'accompagnamento del basso secondo un vecchio autore. *Rivista Musicale Italiana*. 1916. Vol. XXIII. P. 453–490.
132. Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie. Vol. 1–3. Geneva : Mont Blanc, 1948–1951.

133. Pier Francesco Tosi. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna, 1723. 130 p.
134. Talbot M. Manfredini, Vincenzo. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (A – Z). In 29 vol. London, 2000. (CD-ROM).
135. Quell`usignolo. Le site des premiers interpretes baroques et classiques.
URL : <http://www.quellusignolo.fr/index.html>
136. Vincenzo Manfredini, *Regole armoniche*. Fac-simile of the 1775 Venice edition, with an annotated English translation by Robert Zappulla / Massimiliano Sala (ed.), Roberto Zappulla (transl.). Turnhout : Brepols, 2013. 350 p.

ДОДАТОК А

Вінченцо Манфредіні

Правила гармонічні й мелодичні для навчання усієї музики

Трактат

Джерело:

Манфредіні, Вінченцо (1737 – 1799). Правила гармоническия и мелодическия для обучения всей музыки, / Изданныя господином Винченцо Манфредіні вторым и помноженным изданием на италиянском языке в 1797 году в Венеции; С италиянскаго на российский перевел Степан Дехтярев. Санктпетербург : В Театральной типографии, 1805. 176 с.

ЧАСТЬ ТРЕТІЯ.

О главныхъ правилахъ для обученія пѣнію.

ГЛАВА 1.

§. 1. О совершенномъ способѣ для обученія пѣнію.

Della vera maniera d' insegnare il canto.

Опытомъ дознано, что удобнѣе и легче пѣшь, нежели играть на инструментахъ. Ибо голосъ есть природный инструментъ человѣческій, которымъ все выразить можно, не требуя споль долгого навыка въ пѣнію, каковой преуеся къ художественному инструменту. Многіе находятъ себя очень способными въ скорѣйшему обученію пѣнїя, какъ то: выучилъ арїю, не знаяши музыки, но по слышкѣ; на пропївъ того музыкантъ никогда въ споль короткое время не выучилъ сонаты, или другое какое либо сочиненїе, и на какомъ нибудь инструментѣ. Однакожъ скорѣе можно обучиться пѣнію, нежели игрѣ. Ибо въ пѣнїи находящяся легчайшія ноты, нежели въ игрѣ, но оставляя сіе, вѣроятно шолько то, что очень мало на-

ходится павихъ пѣвчихъ, которые бы съ перваго раза могли пропѣшь исправно лучшую пѣсу. Сѣе бываешъ по тому, что они не спараются учиться пѣнью по правиламъ искуснымъ, и не употребляютъ столько времени, сколько бы должно употребить на усовершенствованіе себя; таковыя пѣвчѣе обучающіеся по наслышкѣ, слѣдуя болѣе худому, нежели искусному музыканту; почему очень рѣдко достигаютъ до тѣхъ познаній, или и никогда, по которымъ они могли бы пропѣшь такую либо пѣсу совершенно твердо и прѣивно. Утвердительно можно сказать, что легче пѣть, нежели играть, еще и потому, что никакой инструментъ не имѣетъ столько интерваловъ въ свалѣ и степеней украшенія музыкальнаго, или различнаго выраженія *piano* и *forte*, сколько имѣетъ голосъ человѣка, усовершенствованнаго въ пѣннн. А по сему искусный пѣвчій, зная хорошо теорію и имѣя слухъ вѣрный, можетъ выражать музыку со вкусомъ. Преподавши столько полезныхъ наставленій, можно еще сказать и это, что больше находится пѣвчихъ несовершенныхъ, нежели совершенныхъ и знающихъ музыку. Двѣ причины, таковыя объясняютъ намъ ихъ несовершенство: 1-я недослѣшкѣ въ хорошихъ голосахъ, а болѣе нѣтъ старанія къ

83

сей наукѣ. 2-я что обучаются и по сѣ время не свойственнымъ образомъ. Пѣнїе дарѣ естѣ природный, а по сему мало такихъ пѣвчихъ находишь, которые, не имѣя природныхъ дарованій, могутъ сравниваться съ пѣвми, которые имѣютъ оныя; хотя же естѣ и премного пѣвчихъ, которые имѣютъ способнѣ въ пѣнїю голосѣ, но не имѣя тонкаго вкуса и сильнаго воображенія чувствѣ въ музыкѣ, поютъ, какъ бы простые пѣвчїе, и съ такою точно способностїю, какъ бы были они фигуры гипсовыя.

Для поясненія другой вышесказанной причины, можно предложитъ сѣ: когда учитель замѣтитъ въ своемъ ученикѣ непрїятный голосѣ, крѣпкое ухо ꙗ медленное понятїе въ короткое время, тогда не долженъ уже его обучать пѣнїю; ибо такой ученикъ никогда не дойдетъ до совершенства. Когдажѣ замѣтитъ голосѣ, ухо и понятїе быстрое въ ученикѣ; то въ ту же минуту долженъ примѣтитъ, какимъ голосомъ онъ можетъ пѣть, дишкантомъ или альпомъ, теноромъ или басомъ, и послѣ учитъ его въ томъ ключѣ, который отвѣтствуетъ его голосу. Первые лекціи состоятъ въ обученїи его скалы простой и фигурной; скала фигурная называется по тому, что она составлена изъ

84

разныхъ нотъ и разнаго продерживанія; почему и не такъ она скучна, какъ первая, да и помогаетъ въ скорбѣишемъ времени для обдѣланія его голоса: такъ же и первую скалу не должно пропускать потому, что она изъ одного рода нотъ сложена, и она такъ же облегчаетъ ученика въ начальномъ ученіи. Скалу фигурную увидѣть можно (въ таблицѣ 10-й въ примѣрѣ 4-мъ) коюрой скалѣ учитель долженъ обучить ученика на всѣхъ тонахъ каждому движению и каждому продержанію нотъ. Но какъ ноты, находящіяся въ 28-мъ въ 29-мъ и 30-мъ ставятъ очень короткаго продержанія, то и не должно ихъ выражать буквами *A* и *E* или *O*. Что касается до Сольфеджій, то древніе музыканы, имѣя только шесть звуковъ въ своей скалѣ, употребляли одно произношеніе для означенія оныхъ, или одною буквою выражали разные звуки; сіе правило какъ было темное и невразумительное, то и дѣлало, что никогда ученикъ не могъ совершенно обучиться сольфеджіамъ. Но нынѣ сей недостатокъ исправленъ такъ, что каждой изъ 6-ти звуковъ скалы имѣетъ свое собственное названіе всегда одно. Сіе новое правило облегчило и какъ бы уничтожило науку сольфеджей, Я думаю, не нравились ни одному любителю таковое уничто-

85

женіе. Ибо они всегда думаютъ, что ни одна вещь не есть совершенна, когда она не древняя. Учитель къ сей скаль ученика долженъ приучать съ помощію какого нибудь инструмента, и такъ, что бы онъ послѣ могъ самъ чисто пѣть всѣ интерваллы, на всѣхъ тонахъ мажорныхъ и минорныхъ, и вдругъ узнавать, гдѣ 2-а, гдѣ 3-я гдѣ 4-ша и прочее въ каждомъ тонѣ. Почему, придерживаясь такому правилу, можно ученика обучить пѣть фундаментально, а не по слуху.

Великое различіе умѣть пѣть какую нибудь ноту, или какой нибудь пассажъ, и произвести хорошо одинъ только звукъ; какъ напримѣръ есть большое различіе, пѣть ноты такъ, какъ они написаны, или пѣть тѣ же самыя ноты со вкусомъ и выраженіемъ чувствительнымъ, что называется *cantar di maniera*, пѣть искусно. Въ такомъ случаѣ учитель очень хорошо сдѣлаешь, ежели покажешь своему ученику ясный способъ пѣнія, по которому онъ при своемъ прилежаніи могъ бы со временемъ пѣть одинъ пріятно, безъ помощи инструмента: но ежели же учитель такого способа своему ученику не откроетъ, то чрезъ сіе сдѣлаешь его совершеннымъ такъ, какъ такія дѣвушки, которыя хотя и называются виртуозками, но поютъ,

86

как канарейки; сии виртуозки не могутъ иначе сами пѣть, какъ при помощи инструмента. Въ поясненіе вышеупомянутого искуснаго пѣнія надобно замѣнить слѣдующее: 1-е написанныя ноты пѣть съ прибавками принадлежащими, 2-е повтореніе одной и той же вещи пѣть съ переменами чувствительнѣйшими, какъ написаны. Такъ же, что бы пѣть искусно, нужно выражать каждую пѣсу, сообразуясь съ ея свойствомъ и мелодіи; почему безъ сомнѣнія и всѣ украшенія могутъ входить въ искусное пѣніе, состоящее на прелѣ, сдѣланной въ своемъ мѣстѣ, на аподжіашурѣ, на мордантѣ короткой перемены звука; но что бы такое украшеніе было употреблено съ разсудкомъ, не давши слышать словъ: ибо исправная музыка не позволяетъ дѣлать много переменъ. И такъ когда ученикъ будетъ усовершенствованъ въначинаніи и произвожденіи опѣ самаго себя пѣнія по вышеупомянутой скалѣ фигурной; тогда должно его обучить и интерваламъ скачковымъ; но прежде онъ долженъ обучиться интерваламъ легчайшимъ, то есть, согласныхъ (Таблица 12. примѣръ 1.) и послѣ долженъ поступить до всѣхъ сольфеджій, которые находятся въ аріяхъ, но только безъ словъ. Потомъ долженъ обучиться той же скалѣ въ тонѣ минор-

номъ. (въ той же таблицѣ примѣръ 2.) и интервалламъ несогласнымъ, то есть, уменьшеннымъ и чрезмѣрнымъ, которые наипруднѣйше для понятія (Таблица 13-я примѣръ 1-й). И наконецъ долженъ обучиться скалъ Кроматической (въ той же таблицѣ примѣръ 2-й) которая называется скалою полутоною по тому, что составлена изъ полутоновъ мажорныхъ и минорныхъ.

§. 2. О СПОСОБѢ РАСТВОРЯТЬ РОТЪ.

Della maniera di aprir la bocca.

Способъ растворять ротъ есть главное правило для пѣвцаго. Ибо отъ порядочнаго растворенія рта зависитъ ясность голоса и чистое произношеніе словъ. Сіе правило столь употребительно, что никакой пѣвчій совершеннымъ быть не можетъ, не наблюдая онаго; о чемъ въ другомъ мѣстѣ изъяснено будетъ. Ротъ при пѣніи не долженъ растворяться очень много и очень мало, но умѣренно и такъ, какъ бываетъ во время смѣха: не должно такъ же класть языкъ на губы; ибо чрезъ то произошло бы пѣніе въ носъ, и выраженіе словъ было бы иѣмо.

§. 3. О ИНТОНАЦИИ ИЛИ ЧИСТОМЪ ДЕРЖАНІИ
ТОНА.

Dell' Intonazione.

Интонация, или степень голоса чистаго каждаго звука, находящагося въ пѣсѣ, безъ сомнѣнія очень необходима для пѣнїя; ибо нѣтъ ничего столь непрїяннаго въ музыкѣ, какъ фальшивая интонація. Почему никогда не должно голосомъ форсировать чрезъ силу, пѣвши очень высокіе, или низкіе тоны, но всегда пѣть такіе, которые соопвѣпствуютъ голосу, набирая духъ въ приличное время. Но кто имѣетъ практику и свѣдуецъ въ знанїи теорїи о всѣхъ точкахъ интервалловъ, которые почитаются душою всякаго пѣнїя; тотъ не можетъ никогда ошибиться въ интонаціи; сверхъ же сего должно имѣть вѣрную слухъ, что бы можно различать фальшивое пѣніе отъ чистаго.

89

Г Л А В А 2.

§. 1. О ПРОДЕРЖАНІИ ГОЛОСА И О СПОСОБѢ ПѢНІЯ.

Del formare la voce, e del scantar di portamento.

Продержаніе голоса значитѣ по, когда пропягиваешься оно, сколько возможно, долго, ноты выдерживаются по ихъ валорамъ; онѣ того происходиѣ наилучшій образъ пѣнія, который состоитѣ въ связи: но въ реципализмѣ и въ нѣкоторыхъ аріяхъ, пребующихъ скорого выговариванія словъ, часо ноты пѣть должно развязно; но вообще не лзя одобритѣ по, когда ноты шаковыя поются однимъ духомъ. Великое могло бы быѣ неудовольствіе для слушателей разборчиваго вкуса, когда пѣвчій связанныя или легатурныя ноты пѣлъ бы спокато, или раздѣльнымъ образомъ, и на пропивѣ, гдѣ спокато, онѣ пѣлъ бы легато; такъ же и по непріятно, когда бы онѣ пѣлъ нѣкоторые пассажи, ударяемые въ высомомъ тонѣ, на подобіе свиспа, слѣдуя сокопанію курицы, или, какъ кричитѣ пѣтухъ кокареку — каковое пѣніе во всемъ можетѣ его опидалитѣ онѣ собственнаго голоса.

§. 2. О соединении голоса груднаго съ головнымъ, который обыкновенно называется фистулой.

Dell' unire la voce di petto colla voce di testa, la quale volgarmente chiamasi falsetto.

Когда мало находится такихъ пѣвчихъ, которые могли бы имѣть болѣе 12-ти или 13-ти тоновъ природныхъ; а много, которые имѣютъ болѣе фальшивыхъ; то должно сїи тоны соединить одинъ съ другимъ, дабы казался одинъ и тотъ же голосъ слѣдующимъ образомъ. Должно стараться, сколь возможно, что бы послѣднїе натуральные тоны, (которые находятся между 4-ю и 5-ю линейною въ ключахъ пѣвческихъ), соединялись съ 1-ю фальшиваго голоса такъ, что бы совершенно можно было укрыть различїе обѣихъ ихъ. Дѣлается сїе безъ форсированїя натурального голоса въ высокихъ тонахъ, а въ низкихъ съ форсированїемъ фальшиваго тона; такимъ же образомъ поступать должно и тогда, когда тоны натурального голоса будутъ слабы и недостаточны, а фальшиваго очень крѣпки. Кажется, вѣроятно можетъ быть, когда не упреждавши никогда голосъ, при умѣренной и чистой

91

экзерциціи, можно сыскать еще какой нибудь новой тонъ, въ наспоющемъ и фальшивомъ голосѣ. Въ пропчемъ слиявши очень голосъ, продерживая его на тонахъ очень высокыхъ и низкихъ долго, и не знавши, гдѣ и какъ надобно опдыхать, голосъ безъ сомнѣнія можно испортить.

§. 3 О способѣ и времени отдышки.

Del modo e del tempo di prender fiato

Знать время, въ которое можно опдыхать, необходимо нужно по тому, что многіе пѣли бы искуснѣе и легче, нежели какъ поюли, когда бы знали истинный способъ отдышки. Оно научаетъ насъ, что бы опдыхать въ скорости и еще шакъ, что бы никто того не могъ примѣнить. Одыхива бываетъ наиболѣе въ частяхъ слабыхъ и тогда, когда слово окончивается; однако не должно опдыхать, не выдержавши ноты по ея свойству, а особливо, когда послѣ ея слѣдуетъ пауза; когда же слабость голоса или свойства пѣнія и позволяли бы отдохнуть въ половинѣ слова, то можно сіе сдѣлать, но съ великою осторожностію, что бы не было примѣчено прерыванія въ слогѣхъ. Одыхать значить нѣкоторый родъ воздыханія. Опд-

92

дышать часто для того должно, что бы не опягощать своих силъ, и что бы имѣть всегда новыя для выраженія степени его отъ тихосни до громосни, что значитъ *crescendo*, возрастать; должно такъ же наблюдать и то, что бы никогда не отдыхать на прели, предъ самымъ окончаніемъ періода, и предъ окончаніемъ каденціи. Находясь еще и другія правила, которыя принадлежатъ къ разнымъ подробнѣйшимъ случаямъ; но какъ ихъ не возможно на словахъ изъяснить совершенно, то ученикъ онымъ долженъ обучаться изъ примѣровъ практическихъ, преподаваемыхъ отъ учителя.

§. 4. О трели и о тропетъ.

Del Trillo e del Groppetto.

Въ чемъ состоятъ сіи два украшенія, сказано было прежде, когда объ украшеніи мелодіи было писано. (спрраница 42) А здѣсь предложены только способъ о усовершенствованіи прели въ пѣхъ голосахъ, которыхъ природа не одарила своею способностію къ музыкѣ. Кто имѣя пріятный голосъ не находитъ себя довольно способнымъ къ проворству, тому и для большаго пособія велѣшь пѣть за однимъ духомъ въ

93

музыкѣ веселой и въ степеняхъ рифмы, то есть, въ темпѣ не очень скоромъ, на первыхъ урокахъ приучая его исподволь, что бы онъ могъ научиться легкости чрезъ частое упражненіе. Сей же самой способъ изучаетъ насъ и къ произведенію хорошей прели. Напримѣръ: въ первой разѣ должно оную дѣлать не скоро, потомъ скорѣе, доколь она не будетъ такова, какова должна быть. Ея продерживаніе обыкновенно бываетъ таково, какъ и нопа, надъ которою она написана: на ферматахъ же и каденціяхъ вольныхъ должна она продолжаться столько, сколько возможно и сила пѣвчаго дозволяютъ. Можно еще выдерживать ее по свойству ноты, слѣдуя движенію баса, или окончанію каденціи, чрезъ сколокъ квинты въ низъ, или инымъ образомъ, но такъ, чтобы можно было сіе сдѣлать съ пѣвчоторымъ выраженіемъ и съ совершенною интонаціею. Но замѣнить должно, что бы при дѣйствіи прели въ пѣніи скорыхъ нотъ, или въ веселыхъ пѣсахъ, держали всегда крѣпко языкъ и челюсть нижнюю, и дѣлали прель однимъ только горломъ; иначе будетъ прель худая, которую другіе называютъ прель козлиная.

94

§. 5. О каденціи свободной.

Della Cadenza libera.

Каденція свободная есть короткая мелодія, которую пѣвчій употребляетъ при концѣ аріи, или другой пѣсы, когда другія партіи удерживаются въ его сюжетѣ на аккордовой буквѣ, позволивъ ему дѣлать все то, что только можетъ его талантъ произвести. Способъ производить каденцію долженъ быть такой, что бы вмѣщая въ сочиненіе какой нибудь пріятный пассажъ, которой поютъ; или вмѣсто онаго составилъ бы такую мелодію, которая была бы подобна свойству настоящаго поемаго сочиненія. Кромѣ всего, должно оную дѣлать безъ отдышки и не очень долго, что бы не показалась слушателямъ скучною. Въ прочемъ каденція свободная не вездѣ нужна; ибо она есть только позволеніе, а не правило музыкальное, и потому очень часто господа музыканты дѣлаютъ ошибки, когда желаютъ чрезъ оную показать свое искусство.

Г Л А В А 3.

§. 1. О апподжіатурѣ или о прибавочныхъ нотахъ.

Dell' Appoggiatura.

Хотя и практиковано было о ихъ знакахъ въ параграфѣ о украшеніи мелодіи; но теперь сказать должно не только, что музыканты не всегда обязаны играть апподжіатуры, когда сочинителемъ оныхъ не означено. Пѣвчаго же должно быть совершенно противная; ибо онъ (что наиболее наблюдается въ рецитативахъ) увидя двѣ ноты равнаго валору и звука, долженъ первую изъ нихъ, поставленную въ темпѣ крѣпкомъ, дѣлать какъ апподжіатуру въ верхъ нотомъ или полунотомъ, по свойству силы. Сдѣлавши же такую апподжіатуру долженъ примѣчать не только слѣдующія ноты, но такъ же и слова. Ибо случается, что въ первой вышепомянутой нотѣ окончивается слово, или начинается новой пассажъ отъ оной, въ такомъ случаѣ взимается она за ноту обыкновенную. Но еще наблюдать должно и то, что когда одно слово сложено бываетъ изъ одной гласной буквы и двухъ самогласныхъ, на примѣрѣ: *mai*, *fai*, *lai*, *dei*, и проч.

которыхъ часто стихотворцы дѣлаютъ сложными, но и музыканты, слѣдуя имъ, выражаютъ ихъ одною нотой: пѣвчій же долженъ ихъ брать всегда за дву-силабные для того, что долженъ къ нотамъ придавать апподжіятуру въ верхъ.

§. 2., О половинномъ голосѣ.

Della mezza voce.

Пѣть въ половину голоса есть одно изъ наилучшихъ украшеній въ пѣніи и инструментахъ. На инструментахъ духовыхъ и скрипичныхъ можно выразить хорошо *mezza voce*, когда оно состоитъ на интонаціи ноты, написанной *piano*, что бы ее постепенно довести до большого *forte*, а послѣ постепенно возвращать на первую степень ея силу. Какое украшеніе можно употреблять на длинныхъ нотахъ, какъ то цѣлая половинная и четверть; ибо сіи ноты могутъ половиною выразить *piano* и *forte*, что часто наблюдается въ ферматахъ и каденціяхъ; съ большею пользою выражается *mezza voce* въ то время, когда послѣ слѣдуетъ нота съ преляю; какое употребленіе очень много способствуетъ украшенію каденціи.

§. 3. О положеніи фигуры пѣвчаго.

Del portamento della persona.

Пѣвчій во время пѣнія долженъ голову держать въ верхъ и прямо; не долженъ дѣлать никакого непристойнаго движенія плечами, руками или другими членами шѣла; но представлять себя въ важной фигурѣ, и пѣть стоя, а не сидя, что бы голосъ свободнѣе могъ выходить; наиболѣе же примѣчать должно сіе тогда, когда обучается, и когда кто жаждетъ себя сдѣлать непринужденнымъ въ пѣніи.

§. 4 О необходимости употребленія яснаго и совершеннаго выговора словъ въ пѣніи.

Della grandissima necessita di usare un' esatta e chiara pronunzia nel canto.

Имѣнь совершенный выговоръ въ словахъ есть наинужнѣйшее почти изъ всѣхъ правилъ въ пѣніи. Ибо срываая слова можно сдѣлать музыку вокальную непонятною. И въ самомъ дѣлѣ, какъ возможно доставить совершенное удовольствіе слушателямъ и самому себѣ, когда не выговариваются ясно слова въ пѣніи! То что бы поправиль сей великой недостатковъ, дол-

жно выговаривать слова крѣпко, а не въ половину духа, или между зубовъ; не должно такъ же терять силабовъ, но должно ихъ форсировать голосомъ, что бы чрезъ удареніе можно было понимать силу слоговъ. Почему пѣвчій долженъ много разъ прочитавъ самые слова прежде пѣнія, и долженъ ихъ выговаривать по свойству языка, долженъ такъ же произносить духомъ е, о, а, очень крѣпко, а, і, пише. Кто желаетъ выговаривать слова совершенно, тотъ долженъ много читать, обучаясь языкамъ, слушать чаще тѣхъ, которые оными говорятъ; такъ же долженъ быть свѣдущимъ въ наукахъ, а наиболѣе въ поэзіи, риторикѣ, словомъ, во всемъ томъ, что усовершенствуетъ умъ каждаго человека. Когда пѣвчій не чувствуетъ и не познаетъ самъ силы и значенія того, что поетъ; то какъ можетъ онъ своимъ пѣніемъ пронуть человека до чувствительности? *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi:* когда желаешь, что бы я плакалъ, долженъ я тебя прежде увидѣть плачущимъ.

Г Л А В А 4.

§. 1. О утъненіи или степени голоса, чтобы
онимъ можно изобразить *Forte* и *Piano*
въ пѣніи или инструментъ.

Dell' ombreggiare, ovvero della gradazione di voce per eseguire il forte, ed il piano, nel canto e nel suono.

Когда душею музыки есть форма и пѣнно; но чрезъ уменьшеніе или умноженіе силы въ голосѣ, какъ пребудешь вкусъ какого нибудь сочиненія, болѣе усматриваешся украшеніе; но какъ пѣніе или игра чувствительная происходитъ болѣе отъ природы, нежели отъ искусства; то находяшся еще въкошорья правила, касающіяся къ онимъ, и почти безвѣчныя. Обучающае нужно больше музыкѣ чувствительной, гдѣ находишся совершенно изображенной вкусъ, дабы можно было скорѣе привыкнуть по вкусу какъ пѣнія, такъ и игры вкусомъ. Ибо когда музыка довольно хороша, тогда пѣвчій или музыкантъ, имѣи довольно свѣденіе о наукѣ, и будучи одаренъ сильными для лучшаго выраженія чувствами, приведетъ въ большее совершенство ту же самую музыку и сдѣлаетъ наипрѣятнѣйшую чрезъ уменьшеніе, или умноженіе силы въ

100

голосѣ, какъ то: чрезъ *piano*, *pianissimo*, чрезъ *forte*, *fortissimo*. *Smorzato*, чрезъ ослабленіе отъ *piano*. *Sforzato* чрезъ прибавленіе силы отъ *forte*. *Mancando*, чрезъ убавленіе отъ *forte*. *Crescendo* чрезъ возрастаніе силы отъ *piano* и проч. Гдѣ же сіи знаки употребляшь, можно узнавать изъ самаго свойства музыки. Для большаго познанія ихъ употребленія, нѣтъ лучшаго правила, какъ познавать мысль и намѣреніе сочинителя музыки и спиховорца. Ибо примѣчать должно не только одну музыку, но и слова. На примѣрѣ: очень было бы прошивно, когда бы что пѣлъ *piano* *è dissimamente*, тихо и сладко, слова: *barbaro ingiusto tirano*, и шѣмъ подобныя; или бы крѣпко пѣлъ и опрывисто сіи слова: *несчастіе, бѣда, тѣска, улирую, лѣдѣю и все терлю*. Однакожъ находящіяся такіе случаи, что должно и крѣпко пѣть, смотря на положеніе и свойство мелодіи. Но есть общее правило: когда ноты постепенно идутъ въ верхъ, то должно прибавлять силы голоса; а когда въ низъ, то убавлять. Такъ же, когда увидишь какой нибудь пассажъ, который долженъ быть повторенъ, то въ первой разъ должно его пѣть *piano* а въ другой *forte*, или напрошивъ.

§. 2 О способѣ, какъ должно пѣть РЕЦИТАТИВЪ.

Della maniera di cantare il Recitativo.

Рецитативъ зависитъ болѣе отъ выговора, нежели отъ пѣнія; но какъ сей выговоръ дѣлается чрезъ музыку, которая часто бываетъ дѣйствительнѣйшая и крѣпчайшая, нежели всѣ аріи слабыя и мало имѣющія означенія; то должно имѣть великое искусство въ пѣніи рецитатива, а болѣе въ томъ, что бы не пѣть его скоро. Ибо великая разность находится между пѣніемъ рецитатива и пѣніемъ аріи. Рецитативъ поюмъ вольнѣе, сильнѣе, слабѣе и выговорчивѣе, и какъ случится, а въ аріи премножество находится перемѣнъ и изображается легато и со всѣми знаками чувствъ; такъ же употребляются въ ней вокалізаціи, или выраженіе пассажей горломъ, что въ рецитативѣ никогда не случается.

Рецитативъ есть двоякаго сорта, но есть: простой и сложный. Простой рецитативъ называется потому, что бываетъ аккомпанированъ однимъ только басомъ, безъ правилъ такта, и дабы не удаляться очень много отъ свойства нотъ, и не прерывать смысла и выговора словъ; но

102

что касается до выдерживанія паузъ, сіи могутъ быть продолжены или укорочены, какъ того требуетъ смыслъ словъ и выраженіе музыки. Рецитативъ сложной или облигато называется потому, что бываетъ аккомпанированъ или многими инструментами, совершенно наблюдающихъ за пѣвчимъ первымъ голосомъ. Въ сихъ обоихъ сортахъ спрощайше должно примѣнить слѣдующее: что бы рецитативъ, по есть, каждое слово и каждую силу произносилъ ясно и чисто, голосомъ выражая совершенно интервалъ, а наиболѣе наблюдать, что бы пѣніе происходило съ чувствованіемъ сердца. Что касается до акціи или жеста, я совѣтую молодому актеру читать все то, что Г-нъ Руби, слѣдуя наукамъ кавалера Плавелли, написалъ касающееся до нашей матеріи въ своемъ изданіи, подъ названіемъ: *il bello armonico teatrale*. Венеція 1792.

Наибольшая ошибка, въ которую впади наилучшіе пѣвчіе, есть та, что они въ рецитативѣ пѣли, какъ въ аріяхъ, которыя основываются на прошивныхъ правилахъ. Ибо рецитативъ когда имѣетъ музыку говорчивую, то должно въ ней и пѣть такъ, какъ бы говорить, а не вокализировать. И такъ вмѣсто того, что бы обучаться рецитативу, искашь способъ хоро-

шаго жестированія и имѣнь ясное произношеніе словъ для выраженія чувствъ силой и смененемъ голоса, пошерали сїи драгоценныя и столь употребительныя украшенія въ музыкѣ; причиною сей пошери употребленіе неприсстойныхъ вокализаций и слуху непрійятныхъ тоновъ и тоновъ ошлагощаемыхъ рециативовъ. Часто случается въ рециативахъ, что слова бывающіе не очень способныя къ выговору, но для украшенія вокализаций позволяется употреблять короткую или малую шредь, мордашъ, и прочее музыкальное украшеніе; въ рециативахъ же чувствительныхъ, въ которыхъ находятся слова разительныя, какія на примѣрѣ: *affanno, crudele, pena, perfido, sdegno, furore, pieta, duolo*, и прочее; никогда не должно допустить того, чтобы они пѣны были образомъ вокализаций. Почему славныя пѣвцы очень остерегаются должны употребленія всякой неприсстойной новости въ рециативовъ, предполагая то, что другіе, слѣдуя ихъ употребленію, не будутъ знать отличія, что усовершенствуетъ пѣніе и что оно обезображаетъ? И сіе безпорядочное пѣніе можетъ родить поль великія ошибки, которыя едва ли могутъ быть исправлены. Великую осторожность должно наблюдать и въ аріяхъ при пере-

мѣнѣ вокализаціи или какого нибудь пассажа, то есть: что бы не удалишься отъ того характера музыки, которымъ оную изобразилъ сочинитель; такъ же не пѣть такъ, какъ хочется своему капризу; ибо капризъ болѣе приличенъ скрипкѣ, нежели голосу человѣческому. Непростительны тѣ, которые арію почти всю перемѣняютъ и порщатъ въ ней наилучшую мелодію, о которой сочинитель думалъ съ тѣмъ, что бы ее какъ можно лучше изобразить; пѣвчіе, которые сей способъ пѣнія признаютъ за истинный, могутъ въ разсужденіи своей невинности употреблять слова Гишпанскаго стихотворца, *Lopes de Vega*, для охраненія себя который пишетъ такъ:

*Puesque paga il vulgo necio, es justo
Neciamente iscrivir por darle gusto.*

что значитъ:

Общепародный вкусъ соблюсти намъ должно;
И пѣть, и сочинять по оному сколь можно.

Но когда скажутъ пѣвцы, что публика тому причиною, что мы порщимъ мелодію; ибо за многія перемѣны въ аріи мы час-

105

по заслуживаемъ оныя похвалу: на сіе должно отвѣчать съ противной спорной, что не публики привлекать, но публицы портить публику, приводя оную въ привычку слушать фальшивое всегда ивнѣ. Такъ же и похвала, ободряющая только противное слуху ивнѣ, не есть истинно справедливая. Сверхъ всего можно сказать и сіе: иное значить публика, а иное простой народъ; и потому никогда не должно терять мелодіи для подражанія вкуса публики и простаго народа. Сіе злоупотребленіе находилось уже давно; ибо Г-нъ Фуксъ, который жилъ въ прошедшемъ и въ началѣ сего вѣка, сдѣлался и самъ приверженнымъ къ оному вкусу. Почему и сказалъ; „дай Боже, что бы желаніе перемѣнить мелодію, основалось въ границахъ умеренности!“, Музыканты хотя и очень различаются между собою, но никогда не могутъ перемѣнить настоящаго правила музыки. О! сколь были бы щастливы сочинители! Но нынѣ уже такое открылось злоупотребленіе оныя самой эпохи перемѣненія музыки, которое не только перемѣняетъ нѣсколько настоящей видъ гармоніи, (которой составленіе стоить великаго труда и прилѣжанія) но простирается даже до того, что самъ сочинитель не узнаетъ своего сочиненія. (Вступленіе до

Парнасса или трактатъ о Контрапунктѣ Г-на Фукса переведенъ съ Латинскаго на Италіянскій языкъ въ городѣ Карни 1761 года: смопри страницу 193.) Когда со временъ Фукса даже до нашихъ не помыслили бы, какъ исправлять сіе великое зло, но оно пребыло бы зломъ навсегда. Самый главный способъ есть тотъ, что бы въ пѣніи быть всегда соотвѣтственнымъ вкусу природному всякаго сочинителя, то есть: что бы не перемѣнять аріи много въ пѣніи, дабы не испортишь мелодію и не потерять ея вкуса. Но которые пѣвцы поютъ сплошь пріятно, что всемъ нравишся ихъ пѣніе; таковыя должны болѣе стараться пѣть нѣсколько съ прибавленіемъ, а не такъ, какъ написано. Ибо пѣвцы самымъ могутъ украсишь и худую мелодію.

§. 3. О осторожности для учащихъ и обучающихъ пѣнію.

Avvertimenti per quelli che insegnano, e per quelli che imparano il canto.

Прежде окончанія сихъ правилъ пѣнія еще повторяется то, что сольфеджіа должна быть всегда способнѣе въ понятію, и соотвѣтственнѣе лѣтамъ учащихъ; а особливо, для начинающихъ учиться долж-

на она бытъ ясна, легка и сложена изъ нотъ большого продержанія, соспоящаго изъ одного сорша.

По прошествіи года долженъ ученикъ уже не сольфеджіи пѣть, но только вокализовать. Многіе находящіяся пѣвчіе, имѣющіе недостатокъ нотъ, что мало опворяютъ ритмъ, худо произносятъ слова, и голосъ не выпускаютъ изо рта такъ ясно, какъ должно; и это происходитъ отъ того, что они болѣе обучались сольфеджіямъ, нежели вокализациі. Когда же кто научится изъ правилъ пѣть для собственнаго удовольствія, не выговаривая *do*, *re*, *mi*, и прочее, и мало вокализуя; когда онъ чувствителенъ, то при чувствительной музыкѣ нотъ можетъ пѣть со вкусомъ. По прошествіи двухъ лѣтъ обучающійся пѣнію долженъ начать пѣть съ словами, но сочиненія такія, которые бы были медлительны и совершенно сдѣланы, какъ то: *Stabat mater*, и *Save regina* Перголезіевы, кантаты стараго Г-на Скарлаши, на дуэты передѣланные Г-мъ Дурантомъ, кантаты Господъ Парпора, Сассоне и Марцелло, дуэты Г-на Клари и прочихъ. А по прошествіи прехватнаго ученія, долженъ нотъ ученикъ умѣть пѣть совершенно; не такъ какъ поютъ тѣ, которые упражняются краткое въ ономъ

время и не такимъ порядкомъ. Въ прош-
чемъ замѣтили должно, что ученикъ не
имѣющій тонкаго вкуса, пріятнаго голоса,
хорошаго слуха и прочихъ способностей
одаренныхъ къ пѣнію отъ природы, ни-
когда никакими правилами усовершенст-
вованъ бытъ не можетъ; а имѣющій всѣ
сїи дарованія очень удобно можетъ пони-
мать сїи правила, и со временемъ, по ис-
тинѣ усовершенствовавъ себя довольно
легко, не будешь находить для себя искус-
ныхъ учителей.

КОНЕЦЪ ТРЕТЕЙ ЧАСТИ.

ДОДАТОК Б

Відомості про апробацію матеріалів дисертації

Статті у виданнях категорії «Б»

1. Петришина Т. В. Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 20. С. 289–301. DOI 10.33287/222124
2. Петришина Т. В. Віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2021. Вип. 45. С. 124–132. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247380
3. Петришина Т. В. Творчий тандем С. Дехтярев – П. Ковальова-Жемчугова і питання сольного вокального виконавства у хоровому концерті доби класицизму. *Імідж сучасного педагога* : електрон. наук. фах. журн. (категорія «Б»). 2022. № 2 (203). С. 69–73. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-2\(203\)-69-73](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-2(203)-69-73)
4. Петришина Т. Тенденції сольного вокального виконавства в українських духовних концертах доби класицизму. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 1 (58). С. 82–95. DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284759

Розділи у колективних монографіях

5. Петришина Т. Максим Березовський – виконавець сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму (до питання спадковості традицій А. Рачинського). *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Львів : БОНА, 2023. С. 28–38.
6. Петришина Т., Шуміліна О. Максим Березовський і Вінченцо Манфредіні: творчі контакти. *Максиму Березовському*

присвячується. Колективна монографія. Львів : БОНА, 2023. С. 39–53.

Матеріали конференцій

7. Петришина Т. В. Хоровий концерт доби класицизму: феномен сольного вокального виконавства. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Тези доповідей IV міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 5–7 листопада 2020 р.). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. С. 156–158.
8. Петришина Т. В. Оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова – виконавиця сопранових соло у хорових концертах С. Дехтярева. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : Матеріали міжнародної наукової конференції (Київ, 5–7 жовтня 2021 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. наук. б-к та інформ. центрів акад. наук – членів МААН; відп. за вип. М. В. Іванова. Київ : НБУВ, 2021. С. 617–620.
9. Петришина Т. В. Значення Придворної співацької капели у професійній підготовці вокалістів (середина і друга половина XVIII ст.). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг* : матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 4–6 жовт. 2022 р.) / НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, відп. ред. О. М. Василенко. Київ, 2022. С. 395–397.

Участь у роботі наукових конференцій

1. IV міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, НМАУ імені П.І.Чайковського, 5–6 листопада 2020 р.).

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Максиму Березовському присвячується... (до 275-річчя від дня народження)» (Львів, ЛНМА/Органний зал, 31 жовтня 2020 р.).

3. Міжнародна науково-практична конференція «Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу» (Київ, НМАУ імені П.І.Чайковського, 22–23 лютого 2021 р.).

4. Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура та сучасність» (Одеса, ОНМА імені А.В. Нежданової, 25–26 вересня 2021 р.).

5. Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями» (Київ, НБУВ, 5–7 жовтня 2021 р.).

6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ: імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» (Суми, СДПУ імені А. С. Макаренка, 30 вересня 2022 р.).

7. Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг» (Київ, НБУВ, 4–6 жовтня 2022 р.).