

РЕЦЕНЗІЯ  
на дисертацію  
Тетяни Володимирівни ПЕТРИШИНОЇ  
**«Феномен сольного вокального виконавства в українській хоровій  
духовній музиці доби класицизму»**  
на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво  
(галузь знань 02 Культура і мистецтво)

Дисертація Тетяни Петришиної присвячена важливому аспекту українського хорового мистецтва «золотої доби», адже краса, досконалість, новизна духовної музики другої половини XVIII – початку XIX ст. багато в чому завдячує саме тій ролі, яку відіграє у драматургії творів (передусім, звісно, духовних концертів) ансамблеве звучання. Класицистичні духовні концерти небезпідставно називають хоровими симфоніями, а багато з них хочеться називати не просто хоровими, а вокально-хоровими творами. Отже, надзвичайно важливе місце сольного-ансамблевого виконавства в музичній культурі згаданої епохи, безумовно, визначає актуальність теми дослідження Т. В. Петришиної, а її фах як вокалістки пояснює зацікавленість обраною проблематикою і прогнозує успішне виконання поставленої мети. Надійним підґрунтям для написання пропонованої до захисту роботи стали, звісно, не лише знання у сфері вокального виконавства, а й володіння музичним матеріалом та загальна ґрунтовна музично-теоретична підготовка авторки, що засвідчують аналітичні підрозділи дисертації.

Не викликає заперечень структурування та зміст таких обов'язкових розділів роботи, як вступ, де чітко сформульовано об'єкт, предмет, мету та завдання дослідження, визначено його наукову новизну та практичну цінність. Єдиним недоліком, можливо, є невідповідність структури загальних висновків заявленим завданням дослідження, хоча це і не є обов'язковою вимогою. Важливо підкреслити логіку і стрункість у побудові всієї роботи, а також велику міру доказовості, чому сприяє наявність значної кількості нотних ілюстрацій.

Цікавою особливістю аналітичних студій, присвячених творам А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, є використання не відомих нотних джерел, а віднайдених нещодавно варіантів нотного тексту. Таким чином, вводяться у ширший науковий обіг джерелознавчі напрацювання шанованого фахівця, доктора мистецтвознавства, професора Ольги Анатоліївни Шуміліної і здійснюється передача досвіду від учителя до учня, від наукового керівника до молодого дослідника. Надзвичайно позитивним є також звернення Т. Петришиної до аналізу тих концертів Артемія Веделя, які містяться в його унікальній автографічній партитурі, що зберігається в Інституті рукопису НБУ ім. В. Вернадського. Завдяки цьому в поле зору дослідниці не потрапили твори, помилково приписані композитору, і, відповідно, завдяки цьому вона змогла уникнути помилкових висновків щодо індивідуальних стильових особливостей.

У підрозділі 1.2 авторка дуже слушно коригує усталену в російській літературі періодизацію розвитку духовного концерту, додаючи інформацію про Андрія Рачинського, якому насправді належать перші циклічні твори у цьому жанрі: «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» (с. 35).

У підрозділі 1.3 справедливо наголошується, що «тенденція поступової індивідуалізації музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів вказує на динаміку стильових перетворень української духовної музики доби бароко і класицизму» (с. 53). Цілком правильним є і наступне твердження: «Сольні вокальні побудови виникають у духовних концертах доби класицизму у зв'язку із ліричною образністю, яка доволі часто здобуває

виразно драматичного характеру. <...> 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 <...> (с. 55).

Не проходить дослідниця і повз таку важливу проблему, як проблема авторства, підкреслюючи значення аналізу сольного-ансамблевих побудов при вирішенні найскладнішого завдання, яке й досі є актуальним у дослідженні духовно-музичної спадщини другої половини XVIII – початку XIX століття. «За особливостями сольних вокальних побудов дослідники намагаються встановити авторство хорових творів сумнівної або суперечливої атрибуції», – зазначає дисертантка (с. 56).

Важливо підкреслити, що в тексті роботи певним стрижнем проходить ідея історичної стильової динаміки. Наприклад, аналізуючи концерт Андрія Рачинського «Не отвержи мене во время старости», порівнюючи його зі славнозвісним однойменним концертом Максима Березовського, авторка водночас «кидає погляд» і назад, у попередню епоху. Наприклад: «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» (с. 65).

Ще однією важливою наскрізною ідеєю, яка проходить упродовж роботи, є підкреслення національної природи творчості інших композиторів, попри те, що вони вивчали і активно запроваджували досягнення європейського музичного мистецтва. Так, відзначаючи, що творчість Дмитра Бортнянського була позначена широкою інтеграцією в європейську музичну

культуру XVIII століття, зокрема і в галузі духовної музики, Тетяна Петришина підкреслює: «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.» (с. 72).

Розглядаючи ансамблеві побудови у духовних концертах українських композиторів, дисертантка звертає увагу і на впливи загальноєвропейської традиції, зокрема жанрів світської музики, що було, безумовно, значним чинником у формуванні творчих стилів вітчизняних митців тієї доби. Так, на с. 73 зазначено: «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».

Поряд із теоретичним аналізом творів надзвичайно цікавими й цінними є зауваження дослідниці, які стосуються суто виконавських аспектів. Наведу один з таких фрагментів тексту, що стосується концерту Дмитра Бортнянського «Торжествуйте днесь»: «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» (с. 76).

Аналізуючи другу частину концерту Д. Бортнянського «Воскликніте, вся земля», Т. Петришина зазначає: «Голос соліста-дискантиста (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*» (с. 82–83).

У висновках до другого розділу зазначено: «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» (с. 122).

Дуже грамотно дисертантка відзначає впливи тогочасної побутової музики на професійну творчість українських композиторів. Зокрема, у щойно згаданому концерті Д. Бортнянського показано, як впливає на формування ансамблевих побудов жанри канту і менуету (с. 83–84). Звісно, це характерні ознаки стилістики цього композитора.

Викликає зацікавлення аналіз специфіки ансамблів у різних типах духовних концертів Дмитра Бортнянського. Так, зокрема, на с. 88 читаємо: «трактування сольних-ансамблевих побудов у лірико-драматичних концертах Д. Бортнянського зазнає більшого впливу оперної естетики та стилістики, ніж у духовних концертах святково-панегіричної тематики».

Багато цікавих спостережень зробила авторка і в підрозділі, присвяченому творчості Артемія Веделя і Степана Дехтярева, підкреслюючи, зокрема, що в їхніх духовних концертах «риси сольного вокального

виконавства проявилися у найбільшій мірі», що «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» (с. 89).

Цікава інформація подається і в останньому, третьому розділі дисертації, присвяченому вокальній підготовці та портретам виконавців сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму. Особливо варто відзначити матеріал, що стосується викладання італійців у Придворній співацькій капелі (пункти 3.1.1 та 3.1.2), та аналіз творчої біографії Максима Березовського (пункт 3.2.1). Оцінюючи науковий внесок дисертантки, особливо зверну увагу на справді нову інформацію про участь кріпосної графа Миколи Шереметева Прасков'ї Ковальнової-Жемчугової у виконанні духовних концертів Степана Дегтярьова. За твердженням авторки дослідження, композитор розраховував саме на голос цієї видатної актриси і співачки, створюючи віртуозні партії першого дисканту у так званому аріозному стилі (пункт 3.2.3).

Разом з тим, поряд із дуже точними, влучними висловлюваннями, у тексті роботи трапляються окремі твердження, які видаються надто категоричними. Так, вказуючи на необхідність більш детальної уваги до сольних-ансамблевих побудов в духовних концертах, авторка стверджує, що «в аналізі творів, написаних для хору *a cappella*, ці питання зазвичай оминалися як другорядні» (Висновки до першого розділу, с. 56). З таким формулюванням важко погодитися.

Іноді прагнення дослідниці відзначити певну тенденцію іде всупереч об'єктивній реальності. Так, у підрозділі 1.2 зазначено: «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» (с. 44). Попри вірно відзначену тенденцію до поліфонізації і загального масштабування фіналів у класицистичних концертах, таке узагальнення не є правильним. Наприклад, серед 12 духовних концертів з автографічної партитури А. Веделя у форму фуги написаний лише фінал концерту № 2 «Спаси мя, Боже». У низці ж інших концертів справді фінали насичені імітаційною поліфонією, але там утворюються багатотемні фугоподібні композиції, а іноді, як у концерті № 12 «Ко Господу, вегда скорбіти мі, воззвах», немає навіть і цього.

Іноді в тексті трапляються окремі неточності. Так, на с. 6. дисертантка стверджує: «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». До цього висновку виникає запитання: чому названо лише Придворну співацьку капелу; де ще готувалися співаки у другій половині XVIII століття. Утім, на с. 54 дисертантка поряд із Придворною співацькою капелю називає також Київську духовну академію: «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».

Список літератури містить 136 позицій, зокрема, що варто відзначити, 14 – іноземними мовами. Утім, можна зробити певні доповнення стосовно використаної літератури, а також внести певні уточнення. Так, чомусь немає жодної згадки про численні праці Ігоря Тилика, присвячені А. Веделю, включаючи його кандидатську дисертацію «Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького життя України другої половини XVIII століття» (2013 р.). Варто було б згадати Олександра Оглоблина, який

писав про Андрія Рачинського у книжці «Люди Старої України». Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1959. С. 205–207. Мстислав Юрченко згадує про А. Рачинського не лише у статті «Невідомий концерт Максима Березовського» 1995 року. Йому також належить стаття: *Стилістика хорових концертів А. Рачинського та М. Березовського. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта):* колективна монографія / ред.-упоряд. О. М. Лігус. Київ : Ліра-К, 2017. С. 42–50. На с. 35 авторка стверджує, що перші публікації по творчості Артемія Веделя «з'явилися лише на початку ХХ століття», що не можна вважати точним, оскільки про творчість композитора йшлося вже у публікаціях ХІХ століття, починаючи зі статті Віктора Аскоченського «Русский композитор Веделев» в газеті «Киевские губернские ведомости» 1854 року.

До авторки дисертаційного дослідження є кілька запитань.

1. На с. 70 зазначено: «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». У зв'язку з цим виникає запитання: як Ви ставитеся до виконання цього розділу форми у запису Муніципального камерного хору «Київ» та чи відомі Вам сучасні інтерпретації цього концерту зі збереженням автентичного складу?

2. На с. 71 висловлене цілком слушне спостереження: «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». Чи не могли б Ви конкретизувати останню думку стосовно «іншої природи впливів»?

3. Чи погоджуєтесь Ви з процитованою на с. 42 думкою Сергія Скребкова, який стверджує, що хорова творчість Дмитра 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]. Наприклад, я б не погодилася з наявністю «галантних» перебільшень у творчості Максима Березовського. Якщо Ви зі мною згодні, то, як видається, Вам потрібно було б вступити з цього приводу в полеміку з названим поважним фахівцем.

Усі висловлені авторкою спостереження стосовно стильових рис і жанрових особливостей творів влучні, свідчать про тонке музикантське сприйняття, висновки переконливі, адже базовані на ґрунтовному, фаховому аналізі та історичному баченні. Текст дисертації відзначається гарним стилем.

Результати здійсненого дослідження достатньо повно висвітлено у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямком «Мистецтвознавство» та внесених до міжнародних наукометричних даних (чотири статті), двох розділах у колективній монографії (один – у співавторстві), а також матеріали дисертації знайшли висвітлення у трьох опублікованих тезах міжнародних наукових конференцій.

Отже, дисертація Тетяни Володимирівни Петришиної є самостійним, глибоким, актуальним дослідженням, яке не лише демонструє високий фаховий рівень авторки, а й робить суттєвий внесок у музичну україністику, поповнюючи один з актуальних напрямів, пов'язаний з дослідженням української музичної спадщини. Здійснене дослідження відповідає вимогам,

які висуваються до подібних робіт відповідно нормативних документів (передусім Постанови Кабінету Міністрів України «Порядок присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії» від 12 січня 2022 року, № 44), а його авторка, безперечно, заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (галузь знань 02 Культура і мистецтво).

Доктор мистецтвознавства,  
доцент, професор кафедри історії української  
музики та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського

Гусарчук Т. В.