

## **ВІДГУК**

**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)**

Серед жанрового різноманіття української музичної культури минулих епох особливо почесне місце займає унікальна за своєю естетичною цінністю сфера українського духовного концерту. Незважаючи на те, що з часів розквіту української сакрально-хорової музики доби класицизму минуло вже більш як два століття, досягнення того часу й до сьогодні вражають своєю незбагненою ємкістю і різноманіттям. Чи не тому чимало видатних дослідників неодноразово зверталися до дослідження славетних сторінок, пов'язаних із творчістю М. Березовського, Д. Бортнянського А. Веделя, С. Дехтярева, чії імена золотими літерами вписані до пантеону українського музичного мистецтва. Невмируща творчість цих славетних митців і до сьогодні проймає слухачів глибиною і багатогранністю, яку кожне нове покоління відкриває для себе заново щораз під іншим ракурсом, виявляючи нові, ще до кінця незвідані мистецькі обрії.

З огляду на це, особливий інтерес становлять наукові праці, в яких робиться спроба прояснити ще недостатньо висвітленні аспекти, пов'язані із роллю і значенням окремих елементів композиційної та виконавської техніки в контексті жанрових особливостей духовного концерту другої половини XVIII ст. Саме до таких праць належить дисертація Т. В. Петришиної, яка присвячена дослідженню феномену сольного вокального виконавства в українській хоровій духовній музиці доби класицизму.

Як засвідчує поданий до розгляду текст дисертації, вона складається з вступу трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У вступі сформульовано мету й завдання, охарактеризовано наукову новизну та методологічні параметри дослідження. Початковий розділ

дисертації «Українська духовна музика доби класицизму: стан вивчення, систематика, жанрова і стильова специфіка» містить детальну інформацію, пов'язану із станом дослідження аналізованої проблематики, а також окреслює специфіку мистецьких явищ і тенденцій, які визначали розвиток української музичної культури постгетьманського періоду. У ньому дисертанткою висвітлено роль сольного вокального виконавства у розвитку української духовної музики доби класицизму.

Характеризуючи сучасний стан наукового дослідження аналізованої проблематики, Т. Петришина зазначає, що впродовж тривалого часу «...питання сольного вокального виконавства цікавили науковців найменшою мірою і вивчалися у контексті появи в хорових концертах ансамблевого складу, потрібного для утворення фактурних контрастів у масштабах усього концертного циклу...» (с.25-26). Тож, навіть, якщо науковці і писали «...про значення ансамблевих побудов, які містять сольні партії,.. робили це у контексті проблеми пошуку музично-рукописних джерел і реконструкції хорових партитур, а також досліджуючи питання кількості голосів у хорових концертах композитора» (там само).

Виходячи з вказаної констатації, дисертантка детально висвітлює у підрозділі 1.1. науково-аналітичні напрацювання, пов'язані із аспектом застосування сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму. Їх послідовний аналіз формує інформативно-евристичний алгоритм підрозділу, розподілений відповідно спектру композиційно-стильових ареалів найвидатніших представників українського сакрального-музичного мистецтва другої половини XVII – першої чверті XIX ст. – А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дехтярева.

У підрозділі 1.2. «Жанрово-стильові риси духовних творів українських композиторів доби класицизму як об'єкт наукової інтерпретації» дисертанткою охарактеризовано новітні риси, які обумовили жанровостильову своєрідність концертів класицистського типу, посприявши розвитку тенденцій сольного вокального виконавства. Найвиразніше їх характеризує, на думку авторки

дисертації, «поява індивідуалізованого тематизму, яскравої образності, розвинених музичних форм і фактури». У зв'язку з вказаними спостереженнями, заслуговує уваги теза Т. Петришиної стосовно того, що «...у духовних концертах доби класицизму спостерігається тенденція до оновлення текстового першоджерела і часткової зміни літературної основи». «...порівняно з творчістю періоду бароко, у нових класичних концертах зросло значення контамінації як одного з важливих принципів komponування тексту, що стало основою для створення свого роду текстових лібрето духовних концертів. В якості текстової основи використовувалися молитви, які раніше не співалися, а читалися» (с.42).

Вказані процеси, виходячи зі спостережень дисертантки, значною мірою активізували ті кардинальні стильові зрушення, які, починаючи з творчості А. Рачинського, окреслилися (і згодом розвинулися в концертах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дехтярева) в оновленні ладо-гармонічної лексики, поліфонізації музичного розвитку особливо в фіналах концертних циклів. Це в свою чергу, на рівні формотворчих процесів втілювалося в активній багаточастинній «циклізації» музичної драматургії з відповідною поляризацією контрастних сюжетно-образних планів (с.45).

У підрозділі 1.3. дисертанткою проаналізовано проблеми сольного вокального виконавства в аспекті індивідуалізації музичного мислення у творчості українських композиторів другої половини XVIII ст. У цьому контексті, у підрозділі зосереджено інформацію щодо еволюції вітчизняного вокального виконавства з характеристикою найважливіших культурно-історичних процесів та мистецьких тенденцій, які впливали на його розвиток.

Центральний Розділ 2. дисертації Т. Петришина повністю присвятила аналізу сольних вокальних партій в хорових концертах українських композиторів доби класицизму. Вказане спрямування розділу визначає його структурування відповідно до персоналії кожного з аналізованих композиторів, а саме: А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, А.Веделя та С.Дехтярьова.

Характеризуючи спільні риси, які простежуються між творчістю українських композиторів доби класицизму, в площині застосування сольних вокальних побудов у контексті хорової творчості, дисертантка слушно зазначає, що можна виявити спільну, і водночас, індивідуалізовано переосмислену кожним із композиторів тенденцію, яка характеризує «...поступове проникнення і зростання значення принципів сольного співу оперного типу» (с.119). В цьому контексті дуже показовим постає здійснений у розділі компаративний аналіз спільних рис та відмінностей, які простежуються в творчості А. Рачинського і М. Березовського, як видатних представників раннього класицизму. З огляду на це, цілком слушним видається спостереженням Т. Петришиної, що «...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 підбору засобів музичної мови, спрямований на створення певного емоційного образного стану, характерного для концертного циклу або його окремої частини. Оновлена мелодика, з притаманною їй тенденцією до психологічної індивідуалізації, цілком слушно потребувала особливого підходу до інтонування і вимагала виокремлення солістів і загальної маси хористів...», що зрештою, і стало «...однією із питомих ознак української духовної музики другої половини XVIII століття» (с.119-120).

Це найвиразніше простежується на прикладі концертів «Не отвержи мене во время старости», які, як відомо, кожний в свій час, були створені, як А. Рачинським так і М. Березовським. Спільні риси, які простежуються між цими художніми задумами кожного з митців засвідчують те, що М. Березовський, в певній мірі, орієнтувався на ті підходи у формуванні музичної драматургії, які окреслилися в концепції А. Рачинського. З огляду на це, показово, що, як зазначає Т. Петришина, початкова тема концерту А. Рачинського сприймається як прообраз теми першої частини концерту М. Березовського.

Виходячи з цього, Т. Петришина намагається простежити застосування традиційних та новаторських рис, що простежуються, як в творчості А.

Рачинського, так і в творчості М. Березовського. Визначаючи спільною ознакою обох концертів стрічкове кантове двоголосся верхньої пари голосів та характерну синкоповану ритміку, дослідниця таким чином виявляє спільні підходи до використання сольного компонента як носія тематизму, репрезентанта головної думки, що відображає образ емоційний стан та основний настрій твору, чи його окремої частини (с. 62-63). З огляду на це, дисертантка слушно наголошує, що «...головним носієм новітніх ознак сольного виконавства, який проявляється в концерті А. Рачинського, виступає перше сопрано, якому доручається проведення початкової теми» (с.63).

Водночас, не менш важливою новітньою ознакою, проявленою в концерті А. Рачинського, Т. Петришина визначає переінтонування початкового сольного ансамблевого матеріалу у звучанні інших вокальних тембрів сопрано - тенор, на чергування двох триголосних складів та їхнє часткове об'єднання...» (с.64). В цьому ж контексті дослідниця розглядає і фактори, пов'язані із секвенційністю та внутрішньоскладовою розпівністю моментів розвитковості, що виникають у партії сопрано після викладу та переінтонування початкової теми, а також незвичайні гармонічні співставлення неаполітанський секстакорд гармонічна домінанта. (там само).

Спрямовуючи подальший аналіз в площину творчості М. Березовського, дослідниця висловлює дуже цікаве спостереження стосовно того, що ансамблевий виклад який простежується у першій частині концерту М.Березовського 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 до діапазону кожної пари бас-тенор альт-сопрано, а також тональність проведення теми» (с. 69-70).

Не менш цікаві спостереження дисертантки окреслені в 2. Розділі стосовно творчості Д. Бортнянського, яка за спостереженням Т. Петришиної, уособлює етап зрілого класицизму, характеризується широкою інтеграцією в європейську музичну культуру XVIII століття (с.72). Це, водночас, поєднується

в творчості композитора із традиційними рисами українського церковного співу (там само). Такий синтез виразно простежується на прикладі розглянутих у дисертації концертів Д. Бортнянського, що не ввійшли до офіційних публікацій. Так, зокрема, порівнюючи концерти панегіричного та лірико-драматичного типів дослідниця виявляє цікаве поєднання традиційних рис притаманних українській музичній культурі XVIII ст. із тогочасним західноєвропейським досвідом. Найвиразнішим прикладом цього, на нашу думку, постає наведений приклад із концерту ре-мінор «Услиши, Господи, мой глас», в дуеті з третьої частини якого «Приклони ухо Твоє», де, як зазначає Т. Петришина, «...спостерігається синтез оперної мелодики і кантового складу» (с.88).

Не менш цікавими видаються спостереження дослідниці стосовно застосування сольних епізодів хоровій творчості А. Веделя та С. Дехтярьова, дослідженню якої присвячено заключний підрозділ 2 розділу. Спираючись на наукові праці провідної дослідниці творчості А.Веделя Тетяни Володимирівни Гусарчук, дисертантка констатує, що композитор будував свої концертні цикли досить вільно і завжди намагався слідувати за текстом це особливо простежується варіативності кількості частин в концертних циклах, які здебільшого побудовано за принципом контрасту.

Характеризуючи значення творчості Артема Веделя для української музики, Т. Петришина слушно відзначає, що композитор приніс багато нового, розширивши образну інтонаційну сферу, збагативши жанр духовного концерту глибоким психологізмом та атмосферою щирих ліричних переживань (с. 90). Це значною мірою, обумовлено тим, що особливістю духовних концертів є нерозривна єдність слова та музики, а також опора на біблійну образність зосереджену в текстах Псалтирі (с.91). З огляду на це, дисертантка слушно звертає увагу на особливу роль тенорових соло в концертах А. Веделя, які на думку, Т. Петришиної, «...є настільки самобутніми, що їх можна вважати ознакою індивідуального композиторського стилю»(с.94). У зв'язку з цим особливо цікавим видається спостереження дисертантки, що «Вокально

розвинені теми у сольоансамблевих 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»... «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» (с.121).

Водночас, аналізуючи тенденції сольного вокального виконавства в духовних концертах С. Дехтярева, дисертантка зазначає, що їм притаманна надзвичайно розвинена 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» (там само). З огляду на це, показовим є спостереження Т. Петришиної, що зацікавленість технічно розвиненими сольо сопрановими партіями була безпосередньо обумовлена багаторічним творчим тандемом С. Дехтярева з П. Ковальновою-Жемчуговою – видатною співачкою, кріпачкою, а наприкінці життя - дружиною графа М. Шереметева, кріпаком якого був і сам композитор.

Заключний 3 розділ дисертації «Вокальна підготовка і творчі портрети виконавців сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму» висвітлює питання вокальної підготовки виконавців сольних партій у духовних концертах українських композиторів доби класицизму та впливу на цей процес Придворної співацької капели Санкт-Петербурга. Окрім того, у розділі також надано творчі портрети музикантів – найвідоміших виконавців сольних вокальних партій у духовних концертах доби класицизму, для яких ці партії були спеціально написані. Особлива цінність даного розділу полягає в тому, що окрім біографічної інформації, пов'язаної з діяльністю видатних українських та зарубіжних композиторів, педагогів та співаків представлено також багата

інформація, пов'язана з вокальними методиками *bel canto*, які були основою тогочасної європейської, а почасти і вітчизняної освіти.

Підсумовуючи позитивні враження від дисертації Т. Петришиної, слід відмітити, що вона містить кількість різноаспектної фахової корисної інформації, яка безперечно переконує в безперечній цінності даної роботи. Слід відмітити також напрочуд вдалий інформативний «рельєф» аналітичного дискурсу, який дає змогу буквально відчувати досліджуваний матеріал. Пункти загальних висновків є в цілому відповідними структурному алгоритму завдань і лаконічно й змістовно розкривають основні результати дисертаційного дослідження.

Водночас, констатуючи позитивні моменти дослідження, вважаємо за потрібне також відмітити певні недоліки і висловити певні побажання й зауваження.

Серед зауважень принципового характеру, які мають вагоме методологічно-евристичне значення слід відмітити недостатньо конкретизоване, на наш погляд, застосування в науково-методологічних параметрах дослідження терміну «доба класицизму», який, зважаючи на хронологічну специфіку розвитку української культури, потребує певного часового уточнення. Адже, слід враховувати, що хронологічні рамки західноєвропейської класицистської культурної парадигми лише частково збігаються із трактуванням класицизму на теренах України. Внаслідок цього виникає потреба у більш детальному окресленні хронологічних рамок дослідження, які б конкретизували застосування терміну «класицизм» не лише в значенні суто західноєвропейського феномену, а під кутом зору національних соціокультурних тенденцій, що домінували на Україні у другій половині XVIII - першій чверті XIX століття. Це видається більш доцільним, що, як слушно зазначає дисертантка, «...творчість українських композиторів середини - другої половини XVIII ст. і зокрема, А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя і С. Дехтярева, «...знаходиться на перетині музично-історичних епох і стилів» (с.25).



Окрім зазначеного, маємо потребу висловити певні зауваження щодо окремих спостережень, викладених дисертанткою в основних розділах дисертації. У зв'язку з цим, розглянемо, насамперед моменти, пов'язані з аспектами творчої реалізації М. Березовського та А. Веделя.

Зокрема, цілком слушно констатуючи, що композиторський таланти М. Березовського сформувався повністю в площині категорії класицизму потрібно все ж враховувати, що в окремих ранніх своїх творах М. Березовський ще певною мірою опосередковано спирався також і на традиції барокової партесної стилістики. Це, на наш погляд, засвідчує один із ранніх концертів композитора «Бог ста в сонме богів», в якому подекуди вчувається майже непомітне, на перший погляд, «реліктове» відлуння партесного стилю. Воно, зокрема, неабияк простежується на рівні лексико-гармонічних засобів, (зокрема, в площині спонтанних інтервальних паралелізмів, специфіці застосування окремих гармонічних функцій, нестандартному розв'язанні септакордів тощо), і характеризує початковий етап констатованої дослідниками мистецької еволюції художнього мислення М. Березовського, - еволюції, результатом якої став той довершений композиційно-стильовий феномен, який за своєю цінністю можна трактувати на рівні найвищих досягнень західноєвропейської музичної культури другої половини XVIII століття. Саме тому, на наш погляд, було би правильніше розглядати еволюційний вектор творчості як М. Березовського не з позиції заперечення або витіснення новим досвідом старого барокового, а як асиміляцію нового композиційно-стильового досвіду під кутом зору переосмислення відомих композитору з дитинства вітчизняних барокових традицій.

Вказана тенденція ще в більшій мірі стосується мистецького феномену А. Веделя, - композитора, який, хоча й творив у площині класицистських параметрів, значною мірою керувався переосмисленими бароковими стереотипами, які на рівні лексики були оновлені актуальними західноєвропейськими композиційними тенденціями другої половини XVIII ст. Аргументом на користь цього твердження постає то факт, що в концертах А.

Веделя квазі-італійська аріозна техніка органічно поєднується з традиційними первинно бароковими інтонаційними лексемами притаманними українському, і зокрема Київському, середовищу середини - другої половини XVIII ст.

Окрім висловлених зауважень, було б доцільно, на наш погляд, також дещо відкоригувати окремі формулювання, пов'язані із психологічною характеристикою мистецького феномену А. Веделя. Так, зокрема, констатуючи спогади учнів А. Веделя, а також згадуючи характеристику надану композитору першим біографом композитора - В. Аскоченським, Т. Петришина, як нам здається, дещо упереджено трактує висловлювання щодо того, що А. Ведель «...постійно молився і при цьому заливався сльозами». Чомусь, на думку дисертантки, така поведінка не могла бути характерною для композитора, хоча, як засвідчують спостереження видатних дослідників композитора, і зокрема, шановної Тетяни Володимирівни Гусарчук, композитор виявляв у житті тенденцію до меланхолійно-інтровертних психологічних станів, апріорі притаманних його психофізичній конституції (Т. В. Гусарчук «Феномен А. Веделя: особистісні детермінанти. Часопис НМАУ. Київ, 2009). Виходячи з цього, навряд чи доцільно й виправдано застосовувати вжитий в дисертації Т. Петришиної термін «нормальна людина», трактуючи його в контексті протиставлення розглянутим специфічним властивості, як ознакам певної психічної аномалії.

Певне застереження викликає також твердження дисертантки щодо мотивації, яка обумовила становлення творчої композиторської індивідуальності А. Веделя в проекції на жанрово-стильовий аспект його мистецької реалізації. Так, зокрема, цілком поділяючи тезу дисертантки, що «...звучання хору в гарних акустичних умовах посприяло захопленню а Веделя естетичною красою хорового співу і формуванню пріоритетів майбутньої творчості...» (с.147), все ж не можемо погодитися з тим, що саме це й зумовило той факт, що творчий доробок А. Веделя складають виключно композиції для хору, натомість як М. Березовський, Д. Бортнянський С. Дехтярів окрім того писали опери ораторії, камерно-інструментальну, та камерно-вокальну музику і

твори для оркестру». На наш погляд, це обумовлено принципово іншими причинами, а саме - тим що, А. Ведель не мислив музичної творчості поза контекстом біблійно-псалмової сюжетики, спроектованої в площину традиційної православної церковної музичної практики. Зважаючи ж на те, що ця практика була виключно хоровою, видається цілком логічним, що й творчість А. Веделя розгорталася саме в цій площині, а не в якійсь іншій, яка ймовірно була б йому невідповідною.

Є також певні зауваження до списку використаних джерел. Зокрема, видається дивним, що така змістовна аналітична робота не зумовила необхідність включення до переліку джерел цілої низки праць, які хоч і не прямо, втім, опосередковано пов'язані з еволюційним аспектом жанру хорового концерту, як в контексті партесної, так класицистської жанровостильової проблематики. З огляду на це, доцільним, на наш погляд, було б вказати в переліку джерел, окрім зазначених, низку праць провідних дослідників, зокрема Н. О. Герасимової-Персидської, Т. В. Гусарчук, С. Й. Лісецького, пов'язаних з широким історико-мистецтвознавчим та музикознавчим контекстом аналізованої проблематики, навіть, якщо вони безпосередньо й не є застосованими у вигляді цитування в тексті дисертації.

Не зважаючи на висловлені зауваження, дисертація Т. Петришиної справляє позитивне враження ґрунтовного наукового дослідження. У зв'язку з цим, вважаємо за доцільне поставити шановній дисертантці декілька, запитань, пов'язаних з висвітлюваною проблематикою, а саме:

1. В чому, на Ваш погляд, полягають спільні тенденції які, характеризують застосування вокальних сольних засобів в творчості А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дехтярева?

2. Чи існують принципові відмінності в застосуванні вокальних засобів в творчості вказаних композиторів. Якщо є, які саме?

3. Чим, на Ваш погляд, обумовлений розподіл сольних ансамблевих та тутійних співвідношень в творчості М. Березовського та А. Веделя?

Результати здійсненого Т. В. Петришиною дослідження достатній мірі 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, 13 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 заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (галузь знань 02 Культура і мистецтво).

Кандидат мистецтвознавства,  
ст. викладач кафедри музичного мистецтва  
Київського національного  
університету культури і мистецтв

Тилик І. В.