



Лідія КОРНІЙ

2

ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИКИ



Лідія Корній

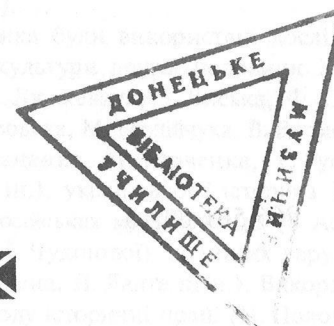
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

ЧАСТИНА ДРУГА

(ДРУГА ПОЛОВИНА XVIII СТ.)

9289

*Допущено Міністерством культури і мистецтв України
як підручник для вищих музичних навчальних закладів*



ВИДАВНИЦТВО М. П. КОЦЬ
КИЇВ — ХАРКІВ — НЬЮ-ЙОРК

1998

КОНТРОЛЬНИЙ
ЗЕМ. ЛІСТ

Відповідальний редактор — член-кореспондент НАН України,
доктор філологічних наук професор Григорій Півторак

Рецензенти: доктор мистецтвознавства
професор Марія Загайкевич;

кафедра історії української музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського.

ISBN 966-581-082-0

© Лідія Корній, 1998

ВІД АВТОРА

Друга частина підручника «Історія української музики (друга половина XVIII ст.)» присвячена одному з найважливіших періодів, коли творили такі видатні українські композитори, як М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель та ін.

У другій частині ми дотримуємось тих самих методологічних і методичних засад, що і в першій частині, яка вийшла в світ у 1996 р. Зокрема, й далі застосовується комплексний підхід, тому історія української музики розглядається на тлі історичних та загальнокультурних процесів і в європейському музичному контексті. Як і в першій частині, акцент зроблено на розгляд стилевих особливостей музики цього періоду. На відміну від першої частини, у другій подаються монографічні розділи (вони присвячені творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя).

При написанні цієї частини підручника були використані дослідження окремих питань української музичної культури другої половини XVIII ст. у працях українських музикознавців (С. Людкевича, З. Лиська, Ф. Стешка, П. Козицького, О. Шреер-Ткаченко, М. Боровика, М. Гордійчука, В. Витвицького, І. Соневицького, Т. Шеффер, М. Степаненка, М. Юрченка, Т. Гусарчук, В. Іванова, Ю. Вахраньова, Л. Хіврич та ін.), українського історика В. Кука про Веделя і Дегтярьова, а також праці російських музикознавців (Б. Асаф'єва, Т. Ліванової, Л. Мазеля, М. Ричаревої, І. Чудінової) та інших зарубіжних дослідників (Р. Роллана, Г. Аберта, Е. Бюкена, П. Ланга та ін.). Використовувалися й дотичні до розглядуваного періоду історичні праці (Н. Полонської-Василенко, І. Крип'якевича, О. Субтельного, М. Штранге, Я. Ісаєвича, М. Брайчевського, О. Оглоблина, О. Дзюби), філософські (Д. Чижевського, В. Горського, В. Литвинова, В. Нічик), літературознавчі (Л. Махновця, Є. Марковського, І. Огієнка, Д. Наливайка, В. Шевчука та ін.), мистецтвознавчі (М. Семчишина, Н. Єлізарової, В. Рубан, П. Жолтовського, П. Білецького, Г. Логвина, Ф. Ернста, Д. Щербаківського та ін.).

У підручник увійшли і власні наукові дослідження цього історичного періоду та розробки навчального курсу «Історія української музики», здійснені в процесі його викладання в Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського (раніше — Київська державна консерваторія). Автор вважав за доцільне дати в підручнику велику кількість музичних прикладів та нотний додаток, оскільки значна частина творів українських композиторів другої половини XVIII ст. надрукована в давніх виданнях, що нині є бібліографічною рідкістю, а деякі ще й досі не видані (твори А. Веделя).

Цей підручник призначається для вищих музичних навчальних закладів, але в адаптованому вигляді може бути використаний і в інститутах культури, педагогічних інститутах, у музичних училищах та в спеціальних музичних школах.

Автор щиро вдячний рецензентам — докторові мистецтвознавства професору Марії Загайкевич, кафедрі історії української музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського за цінні зауваження, спрямовані на поліпшення підручника. Особлива вдячність — невідомому діячеві на ниві української культури п. Маріянові Коцю, завдяки якому вийшли у світ перша і друга частини цього підручника.

МАКСИМ КУРИС

Народився 28.02.1901 в селі Криве Бережанського району.

Помер 27.09.1991 в Лексінгтоні, штат Нью-Йорк, США. Похований на українському православному цвинтарі в Бавнд-Брук, штат Нью-Джерсі.

Ця книжка — «Історія української музики» — видана Фондом із завішання славної пам'яті Максима Куриса.

Колишній вояк Української Галицької Армії, перебуваючи на чужині, завдяки самоосвіті, патріотизмові, діловитості, став митцем, малярем-самоуком, зразком шляхетної людини, — і заповів своє майно на видання освітніх та виховних підручників.

Тема V

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.

1. Загальна характеристика художніх напрямів і стилів доби Просвітництва в Європі

XVIII ст. в європейській філософській думці, а також у літературі й мистецтві характеризується як доба Просвітництва. Просвітництво, будучи пов'язаним з кризою феодального суспільства та суттєвими змінами у свідомості людей, стало загальноєвропейським ідеологічним рухом і у XVIII ст. поступово охопило всі країни Європи, в тому числі й Україну. Воно мало значний вплив на літературу та мистецтво, зокрема й на музику.

Просвітницька ідеологія увібрала в себе риси гуманізму епохи Відродження і не була зовсім новим явищем. Вона також відстоювала ідею цінності людини і проповідувала ідеал розвинутої особистості, була проти диктату церкви і виступала за розвиток світської культури. Але Просвітництво мало й специфічні риси:

1. Просвітники висунули ідею залежності суспільного прогресу від поширення освіти та наукових знань. Причиною всіх негараздів у суспільстві вони вважали невігластво. Однак для них важливим було не тільки поширення знань, але й громадянське та моральне виховання, утвердження нового світогляду.

2. Розвиваючи ідею цінності людської особистості, просвітники надавали особливої ваги розумові, вірячи в його безмежні можливості.

Звідси — *просвітницький раціоналізм*. За допомогою двох основних важелів — розуму й поширення освіти — просвітники хотіли змінити суспільство. Вони пропагували ідеї добра і справедливості.

3. В основі просвітницького світосприйняття лежала гармонія «природи» і розуму.

Критикуючи феодальний устрій і суспільні відносини, які в ньому склалися, просвітники в період зрілого Просвітництва висловлювали погляди, що суспільне життя повинне будуватися за загальними законами і велінням природи¹.

Просвітництво в Європі зародилося ще в XVII ст. (Голландія, Англія), але апогей його розвитку припадає на другу половину XVIII ст. При наявності спільних ознак для просвітницького руху різних європейських країн у ньому все ж таки не було повної ідейної єдності, і дослідники простежують радикальні та помірковано-опозиційні течії². Найбільш радикальним було Просвітництво у Франції, яке вплинуло на Французьку революцію 1789—1794 рр. Під впливом французького Просвітництва (Ф. Вольтера, Д. Дідро, Ж.Ж. Руссо) воно розвивалося і в інших країнах Європи, але при цьому виникала й своя специфіка.

У добу Просвітництва в другій половині XVIII ст. виникла й концепція «освіченого абсолютизму» в політиці деяких держав (Йосиф II в Австрії, Катерина II в Росії та ін.). У суспільній думці та в мистецтві з'являються нові елементи, що проявилися у поглядах просвітника Ж.Ж. Руссо та в німецькому штюрмерстві³. Ж.Ж. Руссо висунув нову концепцію людини. Він відмовився від переважаючого для просвітників раціоналістичного розуміння «людської природи» і переніс акцент з «життя розуму» на «життя серця». Це відобразилося у знаменитих руссоїстських формулах: «Розум може помилятися, а серце — ніколи», «На шляху доброчесності серце — вірний провідник там, де розум відступає» та ін. Руссо поставив під сумнів абсолютну цінність культури, якій він протиставив природу — «природний стан», а культурній людині — «природну людину», віддаючи їй перевагу⁴.

В Україні передумови виникнення Просвітництва з'явилися ще наприкінці XVI ст. і були пов'язані з виникненням братств, братських

шкіл, а потім колегіумів та Києво-Могилянської академії. Ідеї раннього Просвітництва розвивалися в Україні в XVII — першій половині XVIII ст. Їх висловлювали українські письменники й церковні діячі Дмитрій Туптало, Феофан Прокопович та ін. Найпоширенішою в той час в Україні була просвітницька ідея про залежність суспільного розвитку від рівня освіти⁵.

Якісно новим етапом Просвітництва в Україні стала друга половина XVIII ст. У цей час в Україні поширювалися ідеї класичного західно-європейського Просвітництва, зокрема через культурно-просвітницькі гуртки. У 80—90-х роках такий гурток діяв у маєтку в Попівці Сумського повіту на Харківщині. Його заснував О. Паліцин — поет, архітектор і художник. Цей гурток називали «Попівською академією» (від назви села). До нього входила різночинна інтелігенція, серед якої були В. Каразін, В. Капніст та ін. Саме з ініціативи В. Каразіна в 1805 р. було відкрито Харківський університет. Цей гурток відвідував також Григорій Сковорода. Члени «Попівської академії» були послідовниками ідей французьких просвітників; вони перекладали й поширювали твори Вольтера, Руссо та ін. Захоплювалися вони й особистістю Г. Сковороди, його філософським ученням. Члени цього гуртка надавали великого значення поширенню освіти і науки. «Попівська академія» була попередницею Харківського університету⁶.

Ще один культурно-просвітницький гурток існував у Кременчуці. Його очолив В. Пассек, якого за вільнодумство тричі вислали до Сибіру. Цей гурток теж пропагував ідеї французьких просвітників. Але Просвітництво в Україні не обмежувалося лише діяльністю гуртків. У другій половині XVIII ст. ідеї Просвітництва поширилися у творчості українських письменників і філософів: Г. Сковороди, Я. Козельського, В. Капніста, П. Лодія, І. Котляревського та ін.

Радикальні погляди висловлював один з видатних українських просвітників Я.П. Козельський — виходець з українського козацтва. Він висував ідею перебудови суспільства на засадах розуму. У своїй праці «Философские предложения», написаній у Петербурзі (1768 р.), Я. Козельський зазначав, що «несправедливість ні від кого й ні проти кого у світі не припустима». В. Капніст, син багатого українського поміщика, був автором гострих соціально-політичних творів («Ода на рабство», комедія «Ябеда»). Найвидатніший український філософ

¹ Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981. — С. 175—176.

² Там же. — С. 173.

³ Термін «штюрмерство» походить від назви німецького літературного руху Sturm und Drang («Буря і натиск»).

⁴ Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. — С. 216—217.

⁵ Литвинов В.Д. Ідеї раннього Просвітництва у філософській думці України. — К., 1984. — С. 31.

⁶ Охріменко П., Охріменко О. «Попівська академія» і її культурно-громадське значення // III Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. — К., 1996. — С. 339—346.

другої половини XVIII ст. Г. Сковорода орієнтувався не на вузький раціоналізм, а надавав перевагу «життю серця» і тим самим його вчення було близьким до руссоїстичних ідей. Згідно з цим ученням, шлях до людського щастя лежить через «моральне просвітництво», пізнання кожним свого «природного» покликання й морального самовдосконалення⁷ (детальніше про вчення Г. Сковороди йтиметься далі).

Просвітницький ідеологічний рух вплинув на літературу й мистецтво в Європі, але, на думку багатьох учених, не створив єдиної системи художнього мислення і єдиного творчого напрямку. В європейському мистецтві доби Просвітництва виникали такі художні напрямки як *просвітницький класицизм*, *просвітницький реалізм* та *передромантичні* течії, зокрема, *сентименталізм*.

У художніх напрямках функціонували відповідні стилі, бо, як зазначають дослідники, напрямки є історико-типологічним поняттям високого рівня узагальнення, а стилі входять важливими складниками в напрями⁸. Зі зростанням особистісного начала в мистецтві складаються й індивідуальні стилі.

Для естетики *класицизму* була характерна *нормативність*. Раціональна естетика класицизму сприяла виробленню обов'язкових норм, правил, яким повинні були відповідати твори мистецтва, ієрархії жанрів («високі», «низькі»). Це вплинуло на раціональну організацію мистецької форми, типізацію образної системи. Для мистецтва класицистського напрямку було характерне прагнення до урівноваженості, пропорційності, гармонії.

Класицизм у Західній Європі зародився ще в XVI ст. в епоху Відродження (так званий ренесансний класицизм). У XVII ст. класицизм найяскравіше виявився у Франції в теорії Н. Буало, у драматургії П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж. Мольєра та ін. У цю добу він простежується в літературі й мистецтві Італії, Німеччини та інших країн⁹.

У другій половині XVIII ст. класицизм у Західній Європі збагачується новими рисами. Відчутне прагнення до «простоти», «природності» («веймарський класицизм» Гете і Шіллера та ін.)¹⁰.

В Україні певні ознаки «шкільного класицизму» засвідчені в другій половині XVII — першій половині XVIII ст.; вони проявилися в курсах поетик, риторик та шкільній драматургії. Класицизм в українській

літературі та мистецтві простежується і в другій половині XVIII ст., але він не мав такого яскравого вияву, як попереднє бароко.

Надаючи великого значення мистецтву у вихованні нової людини, просвітники вимагали від нього правдивості, що й стало одним із головних засад *просвітницького реалізму*. На відміну від класицистичної трагедії, предметом зображення в поширеній у той час «міщанській драмі» стало приватне життя простих людей. Герой «міщанської драми» розкривався у зв'язку з середовищем, яке його оточувало.

Реалістичні тенденції проявилися і в українській культурі: в інтермедіях шкільних драм другої половини XVII—XVIII ст., у вертепі, в «Енеїді» І.П. Котляревського, де виводяться образи простих людей з народу, та в інших творах.

Під впливом ірраціональних поглядів, інтересу до внутрішнього світу людини (погляди Руссо, представників літературного руху «Бурі і натиску») розвиваються течії передромантичного типу. До них належить *сентименталізм*. Сентименталізм утверджував перевагу почуття, культу чуттєвості. Але емоційність у ньому ще йде в поєднанні з розсудливістю; емоційна схвильованість поєднується з раціональною конструкцією¹¹.

У тогочасному мистецтві простежується й поєднання різних тенденцій. Так, в «Енеїді» І. Котляревського поєднуються народна сміхова культура, риси класицизму, просвітницького реалізму й сентименталізму¹².

Відзначені напрямки і течії позначилися на стильових особливостях музичного мистецтва.

У західноєвропейському музичному мистецтві ознаки передкласицизму проявилися в XVII ст. у композиційних особливостях ліричних трагедій французького композитора Ж.Б. Люллі (70-ті роки XVII ст.) та в неаполітанській опері-серія А. Скарлатті¹³. Але в музиці XVII ст. домінуючим ще було бароко. Найяскравішими останніми його представниками були Й.С. Бах та Г.Ф. Гендель (нагадаємо, що Й.С. Бах помер 1750 р., а Г.Ф. Гендель — 1759 р.). Поряд зі старим бароковим стилем протягом XVIII ст. формувалося нове музичне мислення, нові стильові тенденції, які підготували вищу стадію класичного стилю, найяскравіше представлену у віденській школі.

⁷ Історія філософії України. Т. I. — К., 1987. — С. 343, 353.

⁸ Наливайко Д.С. Зазнач. праця. — С. 16.

⁹ Там же. — С. 153—154.

¹⁰ Там же. — С. 200.

¹¹ Наливайко Д.С. Зазнач. праця. — С. 222—223.

¹² Історія української літератури. XIX ст. Книга перша. — К., 1995. — С. 106.

¹³ Кужоль Г. Взаимодействие стиля, жанра и сюжета на ранних этапах становления неаполитанской оперы-серия (на примере опер А. Скарлатти) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. — К., 1993. — С. 47.

У «передкласичний» період виник галантний стиль (перша половина — середина XVIII ст.), який мав схожість зі стилем рококо¹⁴ в архітектурі та в образотворчому мистецтві. Термін «рококо» використовується і в музикознавстві.

Галантний стиль сформувався як антипод до «вченого» поліфонічного стилю бароко. У галантному стилі вже домінує гомофонія, на перший план виходить мелодика.

На зміну монументалізму бароко прийшла витонченість, граціозність, камерна інтимність, ніжність, елегантність й особливо характерна для нового стилю галантність (звідси й назва нового стилю). Творці музики цього стилю прагнули до ясності, доступності, вишуканості. Гомофонно-гармонічна фактура здебільшого відзначалася легкістю й прозорістю. Мелодика була рясно насичена мелізмами, що нагадувала вишуканий декор в архітектурі. Якщо в бароковому стилі переважало вільне розгортання мелодичної лінії з «нанизуванням» мелодичних побудов, то в галантному стилі часто простежується повторність симетричних музичних утворень. Для музики цього стилю був характерний жанр мініатюри (портретно-зображальної, пасторальної, танцювальної). Найяскравіше галантний стиль проявився у французькій музиці в клавесинних творах Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, в італійській музиці — у клавірних сонатах Д. Скарлатті та ін.

У музичній творчості композиторів «передкласичного» періоду (особливо з середини XVIII ст.) увиразнилися *чуттєво-сентиментальні риси*, які проявилися в емоційно виразових інтонаціях, що були вже інтонаціями нового світу почуттів. Вони простежуються у творчості Й. Грауна, Й.К. Баха, в операх Н. Йоммеллі, Т. Таєтті, симфонічній музиці композиторів мангеймської школи та ін.¹⁵

Особливого значення набуває мелодика як головний засіб дії музики на почуття людини. Мелодика збагачується м'якими чуттєвими інтонаціями, зокрема інтонаціями «зітхання», що пронизують вокальну й інструментальну музику другої половини XVIII ст. У мелодиці виділяється *наспівне* начало. На неї великий вплив справляв оперний жанр, зокрема італійська опера. Мелодії типу *cantabile*, а також мелодії

¹⁴ В основу терміна «рококо» покладене французьке слово *gossaille* «раковина, мушля», яке іронічно було перетворене на «гососо» за аналогією до «бароко». Раковина була дуже розповсюдженим мотивом у малюнку мистецтва рококо. Згодом слово «рококо» втратило негативний відтінок (Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. — С. 185).

¹⁵ Деякі дослідники навіть пишуть про «чуттєвий» («чувствительный») стиль (Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. — М., 1934) або «галантно-чуттєвий стиль» («галантно-чувствительный стиль») (Конен В. Театр и симфония. — М., 1975. — С. 257).

буфонного характеру, типові для італійської опери-буффа, використовуються в різних жанрах, зокрема і в інструментальних. Р. Роллан писав, що найголовніше значення, яке надавалося мелодії *cantabile*, співу, привело «до зникнення перепон між різними музичними жанрами, давши їм як зразок той жанр, у якому в усій своїй досконалості процвітали вокальна мелодія і мистецтво співу, — італійську оперу. Ораторії Телемана, Гассе і Грауна, мессі тієї епохи написані в оперному стилі»¹⁶.

У творчості композиторів «передкласичного» періоду з'являється й така нова якість порівняно зі старим бароковим стилем, як втілення розвитку почуттів і настроїв. Нове мистецтво, як пише німецький дослідник Г. Аберт, «прагне втілювати не усталені настрої, а їх розвиток, не афект, що спокійно виливається, а бурхливе, сповнене хвилювання почуття з його раптовими, різкими змінами напружень і розрядок. Контрасти, які раніше розподілилися між двома різними темами, тепер раптово стикаються в середині тієї самої теми; непорушні, статичні образи поступаються місцем мінливості, спокій — рухові»¹⁷. Англійський філософ Даніель Уебб писав, що «справа музики — зображати рух пристрастей у тому вигляді, в якому вони виливаються з душі»¹⁸. Першими свідомими поборниками такого мистецтва, як зазначає Г. Аберт, були представники мангеймської школи.

У музичному мисленні співіснували раціонально-логічне і чуттєво-сентиментальне начала.

Реалістичні і сентименталістські тенденції сприяли розквіту різних національних типів опери, в яких виводилися образи простих людей; композитори часто зверталися до народної музики. Це простежується в італійській опері-буффа, французькій комічній опері, німецькому зінгшпілі, російській комічній опері та ін. Такі тенденції наявні і в першій українській опері І.П. Котляревського «Наталка Полтавка», поставленій на початку XIX ст. (1819 р.).

В італійській та французькій операх сентименталістські тенденції проявилися у введенні в комічну оперу ліричної закоханої пари і усунення комічного на другий план. У результаті поєднання комічного й сентиментального виник змішаний жанр — «напівсерйозна опера» («*opéra semiseria*»). Так, італійська опера-буффа Н. Піччіні «Добра дочка» наблизилася до сентиментальної драми. У французькій комічній опері

¹⁶ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. — Вып. 3. — М., 1988. — С. 296.

¹⁷ Аберт Г. В.А. Моцарт. — М., 1978. — С. 348.

¹⁸ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. — С. 93.

також виникає сентиментально-моралізуючий напрямок (опера П. Монсіні «Дезертир»).

Д. Бортнянський писав свої опери, поставлені в Росії, під впливом італійської опери-буффа та французької комічної опери. У його операх теж поєдналися лірично-сентиментальне й комічне з переважанням першого. Отже, він також творив у змішаному жанрі.

Із впливом сентименталізму пов'язаний і розквіт сольної пісні з акомпанементом, яка мала елегійно-чуттєвий або весело-жвавий характер. Пісні відзначалися задушевною ширістю, доступністю музичної мови. Вони мали переважно нескладний акомпанемент і куплетну форму. Значне місце зайняв цей жанр у *німецькій* музиці другої половини XVIII ст. Виникали пісні з галантними рисами, а також пісні в народному дусі (Й.А.П. Шульц). Наприкінці XVIII ст. в цьому жанрі поглиблюється ліричний зміст (К.Ф. Цельтер) і виникає новий вокальний жанр — балада, під якою розумілася «наскрізна» (а не строфічна) пісня¹⁹.

У другій половині XVIII ст. розквітла й українська авторська пісня-романс. Вона спиралася переважно на народні джерела, і в ній також яскраво виражене чуттєве начало.

У «передкласичний» період формувалася *класична гармонія*, яка в найбільш концентрованому вигляді представлена у творчості віденських класиків²⁰. У цей період кристалізувалася структурна чіткість форми, *класичний симфонізм, сонатно-симфонічний цикл* у різних жанрових різновидах (в інструментальній сонаті, тріо, квартеті, симфонії). Значну роль у цьому процесі відіграли італійські та французькі оперні увертюри, симфонії та камерні твори Д. Саммартіні, Д. Тартіні, Л. Боккеріні, симфонії мангеймських майстрів, клавирні сонати В.Ф. Баха, Ф.Е. Баха, Й.К. Баха. Українські композитори М. Березовський та Д. Бортнянський також писали в цьому руслі, створюючи оперні увертюри, інструментальні твори.

У другій половині XVIII ст. відбувалися значні зміни і в «серйозному» оперному жанрі, в якому також формувалися риси зрілої класичної опери. Реформаційні тенденції помітні в середині XVIII ст. в італійській опері-серія у композиторів Н. Йоммелі, Т. Траєтті та ін., а також і в операх Д. Бортнянського, поставлених в Італії у 70-х роках. Справжню оперну реформу зробив К. Глюк (опери 60—70-х років) — представник зрілого класицизму.

¹⁹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Кн. 2. — М., 1987. — С. 278—279.

²⁰ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М., 1972. — С. 3.

Отже, вищий етап класичного стилю виріс на ґрунті досягнень різних за національністю композиторів «передкласичного» періоду XVIII ст. Ромен Роллан писав: «Телеман, Гассе, Йоммеллі та мангеймські симфоністи — це річки, які проклали собі дорогу в майбутнє. Ці річки впадають у більш могутні потоки, ім'я яким Моцарт, Бетховен, і поглинаються ними»²¹.

Для вищого етапу класичного стилю була характерна ясність і гармонійність, рівновага інтелектуального і чуттєвого. На цьому етапі була створена строга і впорядкована структура сонатно-симфонічного циклу з опорою на принцип контрастного зіставлення. Для форми характерне чітке структурне розчленування, дотримання принципу періодичності і симетрії. Тематичний матеріал відзначався рельєфністю, виразовістю й індивідуальним характером. Композитори досягли великої майстерності в тематичному розвитку. Художні концепції віденських класиків, як зазначає Т. Ліванова, «викликали до життя симфонізм — симфонічний метод музичного мислення, ідею сонатно-симфонічного циклу, симфонізацію опери»²².

Творчість композиторів віденського класицизму (Гайдна, Моцарта, Бетховена) стала вершиною світового мистецтва. Але і творчість інших національних шкіл (італійської, французької, німецької, чеської), зокрема й творчість талановитих українських композиторів М. Березовського та Д. Бортнянського — сучасників віденських класиків²³ — зробила внесок у розвиток вищого етапу класичного стилю.

2. Історичні умови розвитку культури в Україні

У другій половині XVIII ст. умови розвитку української культури стають дедалі більше несприятливими через поступову втрату Лівобережною Україною своїх автономних прав, а Правобережна Україна у той час уже перебувала у складі Польщі. Російська імперська влада намагалася ліквідувати автономні права Гетьманщини ще в першій половині XVIII ст. Ці тенденції значно посилюлися в другій половині XVIII ст. і Україна втратила свою незалежність, перетворившись у частину Російської імперії.

²¹ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. — С. 294—295.

²² Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн. 2. — С. 177.

²³ Гайдн (1732—1809), Березовський (1745—1777), Бортнянський (1751—1825), Моцарт (1756—1791), Бетховен (1770—1827).

На початку другої половини XVIII ст. в Україні на короткий час було відновлено гетьманство²⁴. Його поновили за цариці Єлизавети не без старань її чоловіка — українця з козацького роду Олексія Розумовського (Розума). У 1750 р. гетьманом України став Кирило Розумовський — 22-річний брат Олексія Розумовського. Молодий гетьман дістав добру освіту в Західній Європі. Він почав перебудовувати українську Гетьманську державу на зразок держав європейського типу, став організовувати судову справу, надав місту Глухову (своїй резиденції) європейської витонченості, прикрасивши його величними палацами, парками й театром. Кирило Розумовський мав і багато інших планів (зокрема, встановити дипломатичні зносини України з європейськими державами, звільнити українських козаків від участі у війнах Росії, прямо не пов'язаних з інтересами України, заснувати в Батурині університет та ін.). Але до цих ініціатив російська влада поставилася негативно й не дозволила їх здійснювати. Імперська влада й за гетьманування Кирила Розумовського далі проводила колоніальну політику. Вона контролювала фінанси Гетьманської держави, скасувала митні кордони тощо²⁵.

Колонізаторська політика Росії особливо посилилася за царювання Катерини II (1762—1796). В одній з інструкцій для Сенату вона писала, що провінції Малоросію, Лівонію та Фінляндію «слід русифікувати... Це завдання було б легко здійснити, призначивши губернаторами людей розумних. Коли у Малоросії зникнуть гетьмани, треба зробити все, щоб стерти з пам'яті їх та їхню добу»²⁶. У 1764 р. вона примусила Кирила Розумовського зректися гетьманської булави. Гетьманщиною стала керувати «Малоросійська колегія» (протягом 1764—1781 рр.), що була підпорядкована безпосередньо Сенатові, а президентом колегії і генерал-губернатором Малоросії був призначений генерал-фельдмаршал, російський граф П.О. Румянцев-Задунайський, який ретельно викорінював українську автономію.

За наказом Катерини II у 1775 р. було зруйновано й Запорізьку Січ. Останнього кошового П. Калнишевського цариця заслала в Соловецький монастир на Білому морі, де він 25 років перебував у кам'яній темниці. Катерина II прагнула стерти з пам'яті українського народу спогади про запорожців. Оголосивши про ліквідацію Січі, вона додала,

що «вживання слова „запорізький козак“ розглядається нами як образа нашої імператорської величності»²⁷.

Значна частина запорізьких козаків (5 тисяч) знайшла пристанище на турецькій території неподалік гирла Дунаю, але згодом вони повернулися в Україну. Царизм використовував колишніх запорожців у російсько-турецькій війні (1787—1791 рр.), і після її закінчення частину козацьких бойових сил було переселено на Кубань, де з них сформували чорноморське військо.

Протягом 80-х років XVIII ст. в Україні були скасовані рештки гетьманської автономії. У 1781 р. Гетьманщину було перетворено на три губернії: Київську, Чернігівську, Новгород-Сіверську, що разом становили Малоросійське генерал-губернаторство, на чолі якого стояв Румянцев. Глухів перестав бути гетьманською столицею, а в кожній губернії було введено загальноросійські адміністративні та судові установи²⁸. Місто Глухів з цього часу занепадає, а більшого значення набувають головні міста губерній — Київ, Чернігів та Новгород-Сіверський. У них гуртувалися й культурні сили.

У 1783 р. було ліквідовано козацькі полки й перетворено їх на полки російської армії. У цьому ж році на Лівобережній Україні було юридично запроваджено кріпацтво. Скасовувалися й права української церкви. Землі, які належали церквам і монастирям, були передані російській державі. У фінансовому відношенні українська церква стала повністю залежною від російської влади. Церковних ієрархів в Україну призначали в Росії. Наприкінці століття більшість державних чиновників і церковних ієрархів були росіянами або зрусифікованими українцями, які вже не дбали про розвиток української культури²⁹. Таким чином, Катерина II остаточно завершила ту справу, яку розпочав Петро I — повністю знищила українську (гетьманську) державу.

За час існування Гетьманської держави козацька старшина, якій гетьмани давали великі землеволодіння, використовуючи працю селян, стала привілейованим класом (шляхетством). Царизм, ліквідовуючи автономію України й перетворюючи її територію на російські губернії, одночасно перетворив українську старшину в загальноросійський стан — у російське дворянство. Цьому сприяла сама козацька старшина, що вимагала надання їй прав і привілеїв російського дворянства.

²⁴ З 1734 р., після смерті Данила Апостола, вибирати в Україні гетьмана царська влада не дозволила.

²⁵ Субтельний О. Історія. — К., 1991. — С. 156—157.

²⁶ Субтельний О. Україна. Історія. — С. 157—158.

²⁷ Там же. — С. 161.

²⁸ Полонська-Василенко Н. Історія України. У двох томах. — 2-ге вид. — К., 1993. — Т. 2. — С. 105.

²⁹ Субтельний О. Україна. Історія. — С. 177.

У 1785 р. Катерина II поширила в Україні права російського дворянства, зрівнявши українську знать з російськими дворянами. Тим, кому давали дворянський титул, забезпечували й земельними маєтками. Більшість старшинської знаті піклувалася переважно про свій особистий добробут і кар'єру, а тому й не чинила належного опору ліквідації Гетьманства.

З припинення існування Гетьманської держави й ліквідацією різних українських установ та полків величезна кількість урядовців і старшинська знать залишилися без посад. Більшість із них діставали нові посади від російської влади не тільки в Україні, але і в Росії. Дехто зі старшинської знаті зробив у Росії велику кар'єру. З українських родин Безбородьків, Завадовських, Кочубеїв, Трошинських та ін. були в Росії канцлери, міністри; вони займали й інші впливові посади. Значна частина українських дворян, які працювали в Росії, русифікувалися, відмовлялися від своєї мови і рідних традицій. Але серед високоосвічених представників української знаті та інтелігенції, що перебували на службі в Росії, траплялися й українські патріоти, які не забували свого коріння, своєї нації. Серед них особливо виділяється Григорій Полетика (бл. 1724—1784) — один з депутатів комісії, створеної Катериною II (1767 р.), який обороняв у ній автономію Гетьманщини, а потім працював перекладачем у Петербурзькій Академії. Крім того, Г. Полетика збирав літописи й документи з історії України. Його вважають одним з можливих авторів історичної праці «Історії Русів». Були також інші українські патріоти, які мріяли відновити українську державність, зокрема, поет і громадсько-політичний діяч В. Капніст у 1791 р. шукав підтримки в Пруссії на випадок збройного повстання в Україні проти царизму³⁰.

Офіційне запровадження Катериною II кріпацтва в Україні викликало серед народу протести й повстання. Одне з найбільших повстань вибухло в 1789 р. у с. Турбаях на Полтавщині, де поміщики Базилевські хотіли силою перетворити козаків у кріпаків. Турбайвські селяни розправлялися з поміщиками і протягом чотирьох років не підкорялися місцевій владі. Повстання охопило й сусідні села. Лише в 1793 р. царські каральні війська вступили в Турбаї і жорстоко придушили це повстання. Близько 200 учасників було засуджено до різних мір покарання, а тих селян, що залишилися, переселили в степи Херсонської і Таврійської губерній. Про повстання в Турбаях народ склав пісні, які в українському фольклорі дійшли до нашого часу.

Хоч Гетьманська держава була скасована, проте спогади про неї не згасали в пам'яті українського народу і допомагали в нових змаганнях за українську державність. Близько півтора століття український народ жив у своїй державі й розвивав свою культуру, яка досягла оригінальності й високого рівня.

Важкою була доля українського народу і в Правобережній Україні. Після того, як Правобережжя знову відійшло до Польщі (1677 р.), в Україну повернулися великі польські магнати й дрібна шляхта. Тут вони заводили свої порядки, гнобили українських селян, переслідували їх за православну віру. Це й віклало з 1750 р. цілий ряд народних повстань, що вилилися в так званий гайдамацький рух,³¹ кульмінація якого припадає на грандіозну Коліївщину (1768 р.). Ватажками Коліївщини стали запорожець Максим Залізняк та Іван Гонта. Коліївщина охопила великі простори Правобережної України, Волині й навіть Полісся. Це повстання закінчилося трагічно. На допомогу польському уряду прийшли російські війська. Народні ватажки були по-зрадницькому захоплені й страчені, а повстання було жорстоко придушене.

Під кінець XVIII ст. унаслідок поділів Польщі між Пруссією, Австрією та Росією (1772, 1793, 1795 рр.) вся Правобережна Україна опинилася під владою Російської імперії. З 1772 р. Галичина потрапила під зверхність Австро-Угорської монархії, а згодом — і Буковина та Закарпаття. Отже, на кінець XVIII ст. всі українські землі опинилися в колоніальних умовах. З того часу українська культура існувала як культура «недержавницької» нації, що в колоніальних умовах мала свою специфіку розвитку. До головних специфічних рис належить відсутність державної підтримки і недостатня участь національної еліти у творенні української культури. Якщо в кінці XVI — першій половині XVIII ст. про українську освіту та культуру дбали Запорізьке козацтво, гетьмани, про неї піклувалася українська інтелігенція, зокрема й та, що входила до братств, надавали їй допомогу й деякі представники багатой української шляхти, то з 70-х років XVIII ст. українська культура втрачає будь-яку політичну, правову й економічну підтримку.

З ліквідацією автономії України царський уряд «поставив собі за мету повністю нівелювати й український народ, влити його у великоросійську націю»³². Не сприймався сам факт існування трьох східно-

³¹ Гайдамаками називали озброєних селян, які вели партизанську війну з польською адміністрацією, магнатами, шляхтою.

³² Русанівський В.М. Нове духовне національне пробудження: кінець XVIII — перша половина XIX ст. // Культура українського народу. — К., 1994. — С. 129.

³⁰ Полонська-Василенко Н. Історія України. — Т. 2. — С. 392.



слов'янських народів (націй) як окремих етнічних утворень, а визна-
вався лише один «русский» (російський) народ, який поділявся на ве-
ликоросів, малоросів та білорусів. Відповідно до цього заперечувалося
й існування трьох східнослов'янських мов. Реально визнавалася лише
одна російська мова, а українську й білоруську проголошували ді-
алектами єдиної російської мови. Цим виправдовували ліквідацію
української державності, заборону рідної мови, нівеляцію української
культури³³. Такі погляди сповідувала й українська суспільна верхівка,
яка, діставши дворянський титул, дбала лише про свої власні інтереси
й часто зрікалися свого національного коріння та української мови.
Значна частина державних, освітніх і церковних діячів «усвідомлювали
себе не так синами українського народу, як вірними підданими імперії,
що поділили між собою Україну»³⁴.

Колоніальне становище призвело до інтенсифікації вимушеного
відпливу інтелектуальних і мистецьких сил у Росію через відсутність
належних умов для їх діяльності в Україні. Це знекровлювало україн-
ську культуру й негативно позначилося на її розвитку. Процес форму-
вання нової світської культури був уповільнений. Петербург і Москва
стали провідними культурними осередками імперії, де українці мали
кращі умови для своєї творчості й де розвивалося світське класици-
стичне мистецтво. В Україні воно не мало належного ґрунту для свого
розвитку.

Така культурно-історична ситуація спричинилася до того, що укра-
їнські митці, і серед них видатні особистості, змушені були працювати
не на своїй материковій території, а поза її межами — в Росії. Це
стосується творчості живописців А. Лосенка, Д. Левицького, К. Голо-
вачевського, В. Боровиковського, скульптора І. Мартоса, композиторів
М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова та ін. Дехто з них
творив і в Італії, перебуваючи там певний час.

У творчості вихідців з України виразно виявилось їхнє національне
походження. Хоч вони працювали поза межами України, проте за-
лишилися яскравими представниками української культури. Їхня
творчість є складовою частиною української культури. Разом з тим,
вони зробили вагомий внесок також і в російську культуру та світову
культуру в цілому.

Хоч у другій половині XVIII ст. з'явилася ціла плеяда видатних
діячів української культури (Г. Сковорода, Я. Козельський, Г. Полетика,
І. Котляревський, А. Лосенко, Д. Левицький, В. Боровиковський,
І. Мартос, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов
та ін.) проте через відзначені драматичні історичні умови в Україні
з третьої чверті цього століття намічаються деякі тенденції занепаду
української культури.

3. Загальна характеристика розвитку різних галузей культури

Освіта

Культурно-освітні традиції, які склалися
в Україні наприкінці XVI — у першій половині
XVIII ст. й забезпечували широку грамотність
населення та сприяли створенню потягу
українців до науки, ще існували й на початку
другої половини XVIII ст. (за часів гетьмана Кирила Розумовського).
На цей час сформувалася система *освіти*, яка мала виразні національні
ознаки. Діяла широка мережа шкіл. Це були нижчі сотенні й полкові
школи, а також колеґіуми та Києво-Могилянська академія³⁵. Так,
у семи з десяти полків Гетьманщини у 1740—1748 рр. діяло 866 шкіл³⁶.

Широку грамотність українському населенню на Лівобережній
та Правобережній Україні давали й початкові школи, які діяли
при церковних парафіях і утримувалися населенням села або міста,
а в Західній Україні вони були під опікою братств. Навчали в цих та
в інших початкових школах переважно дяки. Дяки-вчителі в цей час
були освіченими людьми, часто вихованцями колеґіумів та Києво-
Могилянської академії. Діти вчилися з Букваря, з церковних книг
Псалтиря та Часослова. Церковнослов'янські тексти в середині
XVIII ст. ще вимовлялися на український лад (зокрема, «ѣ» як [і];
«е» — як [е]; «и», «і» — переважно як [и]; не було «акання», приголосні
перед «е», «і» вимовляли твердо, тобто [вэ́лькый], [бэ́змэ́ртный],

³⁵ Дзюба О. Українці в культурному житті Росії XVIII ст.: причини міграції // Россия — Украина: история взаимоотношений. — М., 1997. — С. 115.

³⁶ Лубенський полковник І. Кулябка навіть намагався запровадити обов'язкову початкову освіту. Він наказав сотенним правлінням, щоб усіх козацьких синів, здібних до науки, посилали до парафіяльних шкіл, а «нездібних і в літах перерослих» навчали військових вправ. У 1760 р. в Лубенському полку за ініціативою І. Кулябка почала навчання грамоти та військової справи понад тисяча козацьких дітей. Ініціативу І. Кулябка схвалив гетьман Кирило Розумовський, і в 1765 р. Генеральна канцелярія розіслала аналогічні розпорядження в усі полки (Ісаєвич Я.Д. Державність і культурні традиції в XVII—XVIII ст. // Культура українського народу. — К., 1994. — С. 113—114).

³³ Брайчевський М. Конспект історії України. — К., 1993. — С. 107—108.

³⁴ Ісаєвич Я. Державність і культурні традиції в XVII—XVIII ст. // Культура українського народу. — К., 1994. — С. 126.

а не [велікій], [бессмертний] тощо). В усіх цих школах навчали й музики (про це буде в спеціальному параграфі).

Середню і вищу освіту в Україні забезпечувала Києво-Могилянська академія, а також відкриті в першій половині XVIII ст. колегіуми в Чернігові (1700), Харкові (1726) та в Переяславі (1738).

Наприкінці XVIII ст. в освіті України простежуються негативні тенденції, зумовлені історичною ситуацією (ліквідацією Гетьманства та Запорізької Січі). Початкові сільські школи занепадають через введення кріпацтва і вороже ставлення царської влади до заснованих не нею навчальних закладів. Лише окремі з них функціонували і в першій половині XIX ст.³⁷. У 1782 р. було заборонено мандрування дяків-«бакалярів» (вихованців колегіумів та Києво-Могилянської академії), що були основною народною педагогічною силою давньої України, яка діяла ще з кінця XVI ст.³⁸. Освіта в Україні повністю підпала під керівництво царської влади. Вона нівелювала освітянські національні традиції й через освіту здійснювала русифікацію українського народу.

У 1786 р. Катерина II запровадила в Росії, а також і в Україні так звані «народні» училища, які повинні були уніфікувати початкову освіту. З мов у «народних» училищах вивчали тільки російську граматику. Цариця надавала «народним» училищам матеріальну допомогу, але вимагала, щоб «для преподавания учений присвоен был образ, для всех училищ в Империи нашей узаконенный»³⁹. У відкритих в Україні «народних» училищах навчалися головним чином діти дворян, заможних міщан і купців.

Ускладнилася ситуація і в Києво-Могилянській академії. Наприкінці XVIII ст. простежуються тенденції до її русифікації. З 1786 р. було наказано вести в ній викладання російською мовою. При цьому пильно стежили, щоб у студентів була чиста російська вимова⁴⁰. Тоді ж за розпорядженням митрополита С. Миславського було наказано, щоб в українських церквах дяки й священники читали молитви й відправляли Службу «голосом (вимовою. — Л.К.), свойственным российскому наречию»⁴¹. Це, очевидно, стосувалося й вимови в Україні церковнослов'янських текстів у церковному співі.

З середини XVIII ст. Києво-Могилянська академія, незважаючи на розширення програми, поступово починає відставати від рівня університетів нового часу, зокрема, тих, що були відкриті в Росії⁴². Діячі академії прагнули її реорганізувати відповідно до вимог часу й перетворити в університет. Але звернення прогресивної громадськості Києва до царського уряду з проханням дати дозвіл і виділити необхідні кошти на перетворення Києво-Могилянської академії в університет були безрезультатними⁴³. Не дістали підтримки з боку царської влади й проекти відкриття університетів у Батурині та в Чернігові. Своїми указами царський уряд перетворив Києво-Могилянську академію на школу для вищої освіти духовенства. Натомість відкривалися світські освітні заклади в Росії, які відповідали вимогами часу: Академічний університет у С.-Петербурзі (1748), Московський університет (1755), Академія мистецтв (1758).

Після навчання в Києво-Могилянській академії значна частина вихідців з Лівобережної України завершувала свою освіту в закордонних, зокрема німецьких університетах. Навчалися не десятки, а сотні молодих людей з родин козацьких старшин, простих козаків і міщан, які роками вчилися в європейських університетах, переходячи від одного до іншого⁴⁴. Значна частина українців навчалася також у російських університетах та в Академії мистецтв.

Складною була ситуація з освітою і в Галичині, на Буковині й на Закарпатті. Занепадає Львівське Ставропігійське братство та його школи. На Правобережній та Західній Україні Польська держава підтримувала єзуїтські та уніатські (так звані василіанські) школи й колегіуми, навчання в яких мало богословський характер. Після входження Галичини до Австро-Угорської імперії (1772 р.) австрійський уряд сприяв лише освіті уніатського духовенства. 1776 р. у Відні при церкві св. Варвари було засновано греко-католицьку духовну семінарію (т. зв. Барбареум), в якій дозволялося навчатися галичанам. 1783 р. у Львові австрійський уряд відкрив для освіти греко-католицького духовенства Генеральну Духовну Семінарію, яка стала вищою богословською школою для галичан, а в XIX ст. — осередком національного відродження галицьких українців (М. Шашкевича та ін.)⁴⁵.

³⁷ Ісаєвич Я.Д. Державність і культурні традиції в XVII—XVIII ст. — С. 114.

³⁸ Історія української літератури. Т. 2. — К., 1967. — С. 12.

³⁹ Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. Со введением и примечаниями Н.И. Петрова. Т. 5. — К., 1908. — С. 114.

⁴⁰ Огієнко І.І. Українська церква. — К., 1993. — С. 216—218.

⁴¹ Там же. — С. 219.

⁴² Грушевський М. Ілюстрована історія України. — К., 1917. — С. 427.

⁴³ Хижняк З. Києво-Могилянська академія. — К., 1981. — С. 219.

⁴⁴ Дзюба О. Українці в культурному житті Росії (XVIII ст.): причини еміграції. — С. 115.

⁴⁵ Семчишин М. Тисяча років української культури. Вид. 2-ге. — К., 1993. — С. 178.

У 1784 р. цісарським декретом був відкритий німецький університет у Львові — перший університет на українських землях. При ньому утворили Studium Ruthenum («Український інститут»), в якому філософські, богословські та правничі дисципліни викладали давньою українською літературною мовою. Але цей інститут проіснував лише до початку 90-х років і не відіграв суттєвої ролі в національному культурному житті⁴⁶. Разом з тим, існування університету у Львові сприяло появі людей, які за рівнем освіти не відставали від вихованців Західної Європи. Однак через іноземне поневолення національна освіта в Україні на кінець XVIII ст. занепадає. Вона вже не відповідала запитам часу, бо необхідні були українські університети нового типу. Освіта на території України повністю підпорядковувалася тій владі двох імперій, яким вона належала, і колонізатори не були зацікавлені в розвитку української національної культури.

Потяг і любов до науки змушували багатьох українців продовжувати навчання за межами свого рідного краю, і вони досить часто ставали високоосвіченими людьми.

Книгодрукування

У другій половині XVIII ст. через тиск Синоду та царської влади в Лівобережній Україні занепадає й книгодрукування. У XVII ст., як ми вже відзначали в першій частині підручника, книгодрукування набуло широкого розмаху. Друкарні існували в багатьох містах України, а Києво-Печерська лавра була науковим і друкарським центром. Ситуація з книгодрукуванням в Україні почала змінюватися після 1686 р., коли українську православну церкву було приєднано до Московського патріархату. Відомий український історик Я. Ісаєвич відзначив, що *«вкрай негативний вплив на свободу культурної творчості мало підпорядкування в 1686 р. української православної церкви Московському патріархатові. Перед тим українська церква, підлягаючи юрисдикції константинопольських патріархів, фактично була автокефальною»*⁴⁷. Після 1686 р. московська церковна влада стала постійно втручатися в друкарські справи України, намагалася їх регламентувати. Києво-Печерській лаврі було наказано, щоб без дозволу Московського патріарха книжок не друкували. Однак Києво-Печерська лавра цього не дотримувалася

і друкувала без дозволу, що викликало незадоволення Московського патріарха Якіма. Він навіть звернувся до Константинопольського патріарха, щоб той наказав українцям стосовно друкування книг в усьому підкорятися Московському патріархові. Проте Константинопольський патріарх на це не погодився, і Лавра, незважаючи на накази з Москви, друкувала книжки⁴⁸. Так тривало до указу Петра I від 5 жовтня 1720 р., який у своїх вимогах пішов ще далі: Києво-Печерській лаврі та Чернігівській друкарні заборонялося видавати будь-які українські книги. Дозволялося лише перевидавати старі церковні книги церковно-слов'янською мовою, але й вони мали бути виправлені відповідно до великоросійських книг, щоб у мові не було ніяких відмінностей: *«В Киево-Печерской и Черниговской типографиях вновь книг никаких, кроме церковных прежних изданий, не печатают, да и оныя церковныя старыя книги для совершеннаго согласія с великороссийскими такими же церковными книгами справляют прежде печати, дабы никакой розни и особенного наречія в оных не было»*⁴⁹.

З цього часу над київською та чернігівською друкарнями був поставлений суворий цензурний контроль Синоду. Книги могли друкуватися лише з його дозволу. Київська та чернігівська друкарні іноді ухилялися від виконання цього указу, і за це їх штрафували⁵⁰. У 1769 р. Києво-Печерська лавра порушила клопотання про дозвіл надрукувати українські букварі, але Синод не тільки не дозволив, але й наказав відібрати назад ті букварі, що вже були на руках⁵¹.

Отже, давні порядки вільного книгодрукування в Україні були ліквідовані російською владою, і українські друкарні змушені були їй підкоритися. Усі видання проходили цензуру в Росії з тим, щоб надруковані в Києво-Печерській лаврі церковні книги нічим не відрізнялися від московських видань. Зовсім не допускалося друкування книг світського змісту та книг українською мовою. Усе це істотно гальмувало розвиток книгодрукування в Україні. Як слушно зауважив Я. Ісаєвич, *«укази про цензуру книг, виданих в Україні, засвідчили*

⁴⁸ Огієнко І.І. Українська церква. — С. 229.

⁴⁹ Петров Н. Акты и документы... Т. 5. — С. 164.

⁵⁰ Так, у 1724 р. Києво-Печерська лавра була оштрафована за те, що видала без дозволу Синоду церковну книгу «Тріодь», «не во всем с великороссийским сходною». У 1726 р. київський митрополит Іосиф Кроковський склав акафіст св. Варварі, і Києво-Печерська лавра клопотала, щоб його надрукували. Друкування дозволили за умови, якщо акафіст буде перекладено «на великороссийское наречие» (Огієнко І.І. Українська церква. — С. 232).

⁵¹ Там же.

⁴⁶ Історія української літератури. Т. 2. — К., 1967. — С. 13.

⁴⁷ Ісаєвич Я.Д. Зазнач. праця. — С. 110.

але й свідоме прагнення перетворити Україну в провінцію, придушити неконтрольовану культурну творчість. З того часу друкарні, які раніше дбали про розмаїття своєї продукції, могли займатися лише розмноженням церковнослов'янських літургічних текстів. Навіть відмінності в наголошенні слів вважалися злочином і суворо каралися»⁵². Через це українські світські твори існували в усній або рукописній формі і більшість із них було втрачено. Це стосувалося й української музики.

У той час московська та петербурзька друкарні за другу половину XVIII ст. випустили величезну кількість світських видань з літератури та різних галузей знань. Дійшло до того, що якусь українську книжку можна було надрукувати в Петербурзі, а не в Україні. Так, наприклад, «Енеїда» І.П. Котляревського вперше вийшла в світ у Петербурзі (1798 р.).

У Західній Україні в другій половині XVIII ст. продовжувала діяти Львівська братська друкарня, яка видавала не тільки церковні, але й світські книги, проте умови діяльності видавців погіршилися. Значну роль у книгодрукуванні відігравала друкарня Почаївського греко-католицького монастиря (нині — Тернопільської області), заснована в 30-х роках XVIII ст., у якій видавали церковні та світські книги. Серед її видань у кінці XVIII ст. — антологія українського духовного канта «Богогласник». Але почаївські та львівські видання не могли задовольнити потреб українського суспільства. Обмеженими були світські видання, і лише деякі з них друкувалися українською мовою.

Таке нищення книгодрукування в Україні порівняно з попереднім періодом негативно вплинуло на розвиток української національної культури.

Незважаючи на відзначені винятково несприятливі умови розвитку культури в Україні, все ж таки в другій половині XVIII ст. українці, створюючи в Україні та в Росії, досягли висот філософської думки, мистецьких вершин. Значно оновилися й збагатилися різні галузі культури. У творчості українських митців простежується утвердження культури нового типу. Вони опановували нові стилі та жанри.

⁵² Ісачевич Я.Д. Зазнач. праця. — С. 116.

Григорій Сковорода. Крім того, він відомий і як поет, байкар, співак, композитор, педагог. Г. Сковорода не тільки створив філософське, морально-етичне вчення, але й прожив своє життя за його принципами. Його вчення викладене у філософських трактатах, діалогах («Наркіс» та ін.), у його поезії, епістолярній спадщині. Г. Сковорода був енциклопедично освіченою людиною, знав багато іноземних мов (латинську, старогрецьку, староеврейську, німецьку, польську). Він мав ґрунтовну філософську ерудицію, чому сприяло його навчання в Києво-Могилянській академії. Його філософське вчення дослідники пов'язують з різними традиціями: із вченням античних філософів (Сократа, Платона, Арістотеля та ін.); простежують у нього співзвучності з ідеями отців церкви, а також Б. Спінози, Хр. Вольфа, з представниками філософії просвітництва та німецькими містиками⁵³.

Вчення Г. Сковороди є органічною частиною загальноєвропейської філософської традиції, але при цьому воно відзначається глибокою самотністю. Основним об'єктом його вчення є духовний світ людини і з'ясування, за яких умов вона може бути щасливою.

У філософських поглядах Г. Сковороди значне місце займає вчення про дві натури («видиму» і «невидиму») і три світи: великий світ (макрокосм — всесвітньо-космічна субстанція), малий світ (мікрокосм — людина) і символічний світ — Біблія. Кожен зі світів має матеріальне («видиме») і духовне («невидиме»). Сковорода підкреслював, що справжньою людиною не зможе стати доти, доки не збагне, що «кров і плоть є ніщо», а істинну людину утворює невидиме, духовне начало.

Із вченням про дві натури і три світи пов'язаний **принцип самопізнання людини**, що є головним у філософському та етико-моральному вченні Г. Сковороди. Спираючись на традиції східнохристиянської філософії, Сковорода розумів самопізнання не тільки як пізнання своїх нахилів і здібностей, але й як процес наближення людини до Бога шляхом заглиблення у себе. Результатом цього самозаглиблення є зміна («преображение») внутрішньої суті людини⁵⁴. Основним

⁵³ Горський В.С. Історія української філософії. — К., 1996. — С. 86.

⁵⁴ Горський В.С. Зазнач. праця. — С. 88–89, 91–92.

осередком пізнання Сковорода вважав серце. Він писав, що «голова усього в людині є серце людське. А що є серце, як не душа?»⁵⁵. Сковорода розглядає серце як духовну субстанцію, що є основою людського буття (як сукупність почуттів, бажань, прагнень).

З принципом самопізнання пов'язана і сквородинівська концепція «сродной праці», тобто виявлення людиною в процесі самопізнання своїх здібностей, нахилів («сродность к хлебопашеству», «сродность к воинству», «сродность к богословію» тощо). «Сродна» праця дає людині гармонію буття, веселість духу, розвагу, насолоду, душевний спокій і щастя. На думку Сковороди, згубним є прагнення людини досягнути те, що їй природа не дала; в такому разі перетворюється «правління — в мучительство, судейство — в хищение, воинство — в грабление, а науки — в орудие злобы». Жадоба ж до багатства, влади, слави не веде до щастя, а породжує згубні пристрасті, страх, докори сумління, незадоволеність та ін.⁵⁶. Цих принципів Г. Сковорода дотримувався і в особистому житті. Будучи талановитою і надзвичайно ерудованою людиною, він легко міг досягти високої університетської або церковної кар'єри, але обрав скромне мандрівне життя. Таким способом життя він впливав на своїх сучасників.

Філософське вчення Г. Сковороди має *етико-гуманістичну* спрямованість. Сковорода надавав важливого значення безперервному вдосконаленню людини самої себе, її внутрішньому духовному життю. Він вважав, що тільки моральне вдосконалення, душевний мир, почуття вдячності, любові і дружби можуть дати людині щастя. Для Сковороди філософія, що тлумачиться ним як «любомудріє», — це спосіб життя. Він пояснює: «Коли дух в людині веселий, думки спокійні, серце мирне, то все світле, щасливе, блаженне. Це і є філософія»⁵⁷.

Г. Сковорода розглядав щастя як стан незалежності та душевного спокою, який досягається шляхом звільнення від тиску навколишнього світу та подолання негативних пристрастей і злої волі в середині людини⁵⁸.

Г. Сковорода був в опозиції до навколишньої дійсності, але він не прагнув змінити її насильницьким шляхом (як, наприклад, О. Радіщев у Росії); його метою було пробудити у своїх сучасників духовні потреби. Втрати й негаразди, яких зазнала Україна в другій половині XVIII ст., не могли пройти повз увагу Г. Сковороди. Він обирає життя «своєрідного внутрішнього духовного емігранта і на цьому шляху здійснює пошук перспектив удосконалення людини і суспільства»⁵⁹. Втілюючи у життя своє вчення, він набув авторитету серед своїх сучасників як визначний мудрець і наставник.

Література

У другій половині XVIII ст. в Україні прискорюється процес переходу від старої літератури до нової. Занепадають давні жанри, що були пов'язані переважно з релігійною тематикою (полемічна література, життя святих, ораторсько-проповідницька проза, паломницька проза, духовна шкільна драма, панегіричні вірші), завершується творчість у жанрі духовного віршування. Натомість виникають світські жанри, але розвиток їх був загальмований заборонаю на Лівобережжі друкування будь-яких книг, крім церковних, а також непростими умовами розвитку культури на Правобережжі. Через це світські жанри української літератури розвивалися в рукописній формі й до нашого часу дійшли не повністю.

Відбувалися зміни і в літературній мові. Звужується вживання церковнослов'янської мови, яка на Лівобережжі вбирає в себе російські елементи. Староукраїнська книжно-літературна мова поступово занепадає. Вона мала певний зв'язок з українським народним мовленням, але при цьому була насичена церковнослов'янськими, русизмами, полонізмами і стала незрозумілою для переважної більшості народу через її віддаленість від живої народної мови. Частина освічених українців у приватних листах, мемуарах, історичних хроніках переходили на російську мову або писали мовою, наближеною до російської з численними українізмами (тепер це називається суржи́ком). Як зазначав видатний український філолог П. Житецький, українці, для того, щоб увійти в загальну течію культурного життя, «повинні були відмовитися від своїх власних літературних традицій» і «засвоїти

⁵⁵ Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — К., 1992. — С. 69.

⁵⁶ Горський В.С. Зазнач. праця. — С. 95, 97.

⁵⁷ Сковорода Г. Твори в двох томах. Т. 2. — К., 1961. — С. 521.

⁵⁸ Горський В.С. Зазнач. праця. — С. 98.

⁵⁹ Сковорода Г. Дослідження, розвідки, матеріали. — К., 1992. — С. 3.

мову так званого освіченого суспільства, яка склалася за російським типом»⁶⁰.

Проте в другій половині XVIII ст. спостерігається й інша тенденція — свідоме ставлення українських авторів до літературного опрацювання живої народної мови і поступове *формування нової літературної мови на народній основі*. Спочатку ця мова виникла в «малих» літературних формах і жанрах, які вимагали вживання народної мови: у травестійних віршах, байках, легендах. Їх авторами були переважно представники демократичної інтелігенції: студенти, духовництво, освічені козаки, міщани. Згодом коло жанрів, створюваних цією мовою, розширилося. Цей процес творення нової української літературної мови на народній основі логічно продовжився на якісно вищому рівні в поемі І. Котляревського «Енеїда», три частини якої були надруковані в Петербурзі у 1798 р. (друге видання — 1808 р., а третє, доповнене, з четвертою частиною — в 1809 р.). І. Котляревський вважається засновником нової української літератури на народній основі.

Виникнення в кінці XVIII ст. нової української літературної мови на народній основі стало важливим чинником збереження нації, її консолідації в умовах життя українців у складі іноземних імперій. Це вже були перші ознаки національного Відродження, бо в духовній сфері воно починається з мовних питань. Це національне Відродження набуло розвитку в XIX ст.

Крім відзначених староукраїнської, російської й нової української літературної мови на народній основі, літературу в Україні писали також латинською, польською, угорською мовами.

Через асиміляторську політику російського самодержавства в Україні і вплив значної частини освіченої інтелігенції в Росію відбувається послаблення літературного процесу. Літературний класицистичний стиль в Україні не виявився так широко, як, наприклад, у Західній Європі чи в Росії, бо він не мав відповідного історичного ґрунту. Ще на початку XVIII ст. елементи класицизму зароджувалися у творчості Ф. Прокоповича, а також у шкільних поетиках і драмах, а в другій половині XVIII ст. ці зародки не переросли в «справжній» класицизм. Український літературний класицизм був представлений обмеженою кількістю творів, не були створені «високі» жанри — трагедія, героїчна поема тощо. Натомість інші жанри класицизму, перш за все, «низькі» були досить поширеними.

⁶⁰ Житецький П. «Енеїда» Котляревського у зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст. // П. Г. Житецький. Вибрані праці. — К., 1987. — С. 196.

У другій половині XVIII ст. з'явилися нечисленні твори в класицистичному жанрі *оди-панегірики*. Авторами їх були переважно вчителі та учні навчальних закладів (зокрема Києво-Могилянської академії), які створювали оди не стільки з покликання, скільки з обов'язку. Оди склалися з приводу урочистих дат, візитів чи тезоіменитства світських і церковних можновладців; писалися вони переважно російською, латинською, польською та угорською мовами і виражали вірнопідданські почуття, як, наприклад: «Торжество Харьковского духовного училища» (1787), «Ода на всевождейное и всерадостное прибытие» (1787), написана з нагоди приїзду Катерини II до Харкова та Києва. З нагоди прибуття до Києва нового митрополита Ієрофея (1796) було складено три одописні панегіричні збірки. Класицистичні оди наприкінці XVIII ст. писали І. Фальковський, П. Лодій, І. Шайдович. Існували й оди іншого змісту. Так, твір учителя Києво-Могилянської академії Ігнатія Максимовича «Ода на первый день мая 1761 года» оспівував весняне свято студентів цієї академії, яке щорічно проводилося 1-го травня на горі Щекавиці. Своєрідною естетичною декламацією, яка славилася музикою, була «Ода про музику» (1761), створена на зразок оди Горация студентом Києво-Могилянської академії Кириком Кондратовичем, який, очевидно, був співаком академічного хору. У цій оді є такі слова:

...Лиш музыка для мене мила,
Що серце в мене полонила,
Відколи я її пізнав.
Вона скорботу розганяє,
Вливаючись мені у слух,
Вона мій розум наповняє,
Всолоджує бентежний дух...
Коли захочеться співати,
Високий маючи дишканти,
Спускаю звук у нижній акт,
Щоб потім вгору підіймати.
Я знаю такт і всі відтинки,

Півтакти, четвертні частинки...
Всі паузи перед очима,
І септими сприймаю зримо,
Направляю струни свої в лад.
Не залишай мене, я прошу,
Мені ти горло чисте дай,
О музико, моя хороша,
Чуття розбурхані втишай!..
Ти чуєш? Кров моя кипить!
Солодка ти моя забаво,
Моя ти честь, моя ти славо,
В мені довіку будеш жить!⁶¹

Для автора оди музика є об'єктом естетичної насолоди, він підкреслює її великі мистецькі можливості.

З'являлися й оди викривального, протестуючого змісту, як, наприклад, «Ода на рабство» В. Капніста, що була своєрідним протестом проти введення в 1783 р. кріпацтва в Україні⁶².

⁶¹ Ода написана російською мовою з деякими українізмами. Переклад В. Шевчука (Аполлонова лютия. Київські поети XVII—XVIII ст. — К., 1982. — С. 226—227).

⁶² Історія української літератури XIX ст. Кн. 1. — К., 1995. — С. 27.

Найбільш поширеними в Україні були «низькі» *гумористично-сатиричні* жанри класицизму: вірші-травестії з елементами бурлеску⁶³ та гумористичні й сатиричні вірші, у яких простежуються й реалістичні риси.

Вірші-травестії поділялися на різдвяні й великодні й ґрунтувалися на біблійних та апокрифічних сюжетах. Суть травестії зводилася до того, що тематика «святого письма», «святі образи» подавалися знижено й приземлено. Події й образи осучаснювалися, їм надавався національний колорит. Крім того, використовувалася буденна народна лексика. Різдвяні вірші були травестіями колядок. Так, в одному з таких віршів-травестій розробляється тема віншування новонародженого Ісуса. Три царі, які приходять його вітати, поводять себе як селяни. «Ісцько (Йосип) старенький» пригощає царів, даючи їм «по кухлику варенухи, по каганцю сивухи». Вони «як хлиснули», то «сидячи, й заснули»⁶⁴. Вершиною травестійно-бурлескної поезії стала «Енеїда» І. Котляревського, що належала до класицистичного жанру героїко-комічної поеми. У ній І. Котляревський «перелицював» Вергілія, античних та поганських богів на український лад⁶⁵.

Збереглося декілька *сатиричних* віршів з другої половини XVIII ст. Найяскравіші з них — «Сатирична коляда» (1764) та «Плач киевских монахов» (1786). У «Сатиричній коляді» гнівно критикуються ті, хто «всякий день ходить п'яний од людської крові». До них належать шинкарі, люди, які хабарями добувають «чин благородний», несправедливі судді та ін. У «Плаче киевских монахов» викриваються ченці, які ведуть негідний спосіб життя, дбають лише про матеріальний добробут. У 1773 р. «пасквільні вірші» написав чернець Києво-Печерської лаври Ієремія. Він викриває і висміює деяких представників керівної верхівки лаври, їх меркантилізм і лицемірство. За цей твір і його розповсюдження було ухвалено «відібрати в Ієремії папір і чорнильницю» і притягнути його до суду⁶⁶. Ці та інші сатиричні твори були в річищі тенденцій епохи Просвітництва, спрямованих на критику суспільних порядків та людських недоліків.

⁶³ Термін *травестія* походить від італ. *travestire*, франц. *travestir* «переодягатися», а термін *бурлеск* — від італ. *burla*, франц. *burlesque* «жарт, перебільшене комічне зображення явища».

⁶⁴ Історія української літератури. Т. 1. — К., 1987. — С. 135.

⁶⁵ Детальніше про І. Котляревського, творчість якого припадає в основному на початок XIX ст., йтиметься в третій частині підручника.

⁶⁶ Історія української літератури. Т. 2. — К., 1967. — С. 66.

Не менш примітним явищем були й *твори на історичну тематику*. До нас дійшла низка історичних віршів. У діалогічному творі «Разговор Великороссии с Малороссиею» перекладача Генеральної гетьманської канцелярії Семена Дивовича (1762) доводиться, що українська старшина повинна мати ті ж самі політичні права, що й російські дворяни. У цьому творі йдеться про визвольну боротьбу українського народу під проводом Богдана Хмельницького. Є в ньому нарікання на утиски, які чинять російські царські чиновники в Україні.

Славну історію козаччини, переможні битви козаків оспівано в «Героїчних віршах» («Героїчні стихи о славных военных дѣйствиях войск запорожских»), що їх написав у 1784 р. якийсь Іоан (мабуть, чернець) з Уманщини⁶⁷.

В історичних віршах відображені й тогочасні події, зокрема Коліївщина. Сумний характер мають історичні вірші про зруйнування Січі («Ой під городом Єлисаветом»). Гнівом і болем пройняті історичні вірші, в яких ідеться про закріпачення селян.

Декілька гумористичних віршів написав Іван Некрашевич, який вчився в Києво-Могилянській академії. Він був майстром зображення гумористичних народних сцен; при цьому використовував українську народно-розмовну мову. У «Ярмарку» це — сцена торгу, а в «Исповѣді 1789 г.» — комічний діалог попа з селянами.

Видатним прозовим твором на історичну тематику є «Історія Русів» (під терміном «руси» автор розуміє українців), написана російською мовою. Дата створення й автор «Історії Русів» точно не відомі, але деякі дослідники вважають, що вона написана наприкінці XVIII ст. «Історія Русів» поширювалася в численних рукописних списках, і тільки в 1846 р. її опублікував Осип Бодянський у Москві.

Анонімний автор «Історії Русів» розглядає історію України від найдавніших часів до 1769 року. Він написав свій твір у традиціях так званих козацьких літописів і користувався ними, а також залучив перекази та власні спогади. Історичним подіям він дає власну оцінку. Цей прозовий історичний твір написаний талановитим майстром слова у формі політичного памфлету. Автор майстерно змалював образи народних героїв, які в його творі іноді виголошують промови. Ряд епізодів яскраво відтворюють батальні картини і мають новелістичний характер. М. Драгоманов відзначав, що «„Історія Русів“ написана з палкою любов'ю до України й у великоавтономічному

⁶⁷ Там же. — С. 41.

та ліберальному дусі». Головний зміст твору — боротьба українського народу за своє визволення, а основна його засада — показати, що кожен народ має право на самостійний державно-політичний розвиток⁶⁸.

«Історія Русів» цінна не стільки з історіографічного погляду, як з боку пізнання того високого рівня, якого досягла українська суспільна й політична думка в кінці XVIII ст. Автор «Історії Русів» дивився на історію України очима політично грамотної, прогресивно мислячої людини XVIII ст. Він вважав Київську Русь державним утворенням саме українського народу⁶⁹. Значне місце в його творі займають волелюбні мотиви. Центральною постаттю твору є Богдан Хмельницький, якого автор високо шанує і вважає досконалим політиком. Через промови Богдана Хмельницького до народу, подані у творі, автор «Історії Русів» хотів підняти гідність і волелюбність українського народу. В одній з цих промов говориться, що український народ узявся за зброю *«не задля користолюбства якого або порожнього марнославства, а єдино на оборону вітчизни нашої, життя нашого і життя дітей наших... Всі народи, що живуть на світі, завжди боронили і боронитимуть вічно життя своє, свободу і власність; і навіть найнижчі на землю тварини... боронять становище своє, гнізда свої і немовлят своїх до знемоги... Пощо ж нам, браття, бути нечулими і волочити тяжкі кайдани рабства в дрімоті й ганебному невільництві ще й по власній землі своїй?»*⁷⁰.

Автор «Історії Русів» був ворогом тиранії. Він вважав, що Росія порушила свої обіцянки щодо України після їх возз'єднання. Негативно зображаються дії Петра I проти України. Свій протест проти абсолютизму, пригнічувальної політики Петра I щодо України автор «Історії Русів» виразив словами гетьмана П. Полуботка, які він говорить прямо в очі російському цареві: *«Ти, о Государю, ставлячи себе понад закони, мордуєш нас єдиною владою своєю і кидаєш у вічне ув'язнення, загорнувши до скарбниці власне майно наше... Ми просили і просимо іменем народу свого про милість до отчизни нашої, неправедно гнаної і без жалю плюндрованої, просимо поновити права наші і привілеї, урочистими договорами затверджені, що їх і Ти, Государю, декілька разів потверджував... Поневолювати народи і володіти рабами та невільниками*

*є справа Азіатського тирана, а не Християнського Монарха... Я знаю, що нас чекають кайдани і понурі в'язниці, де виморять нас голодом і утисками за звичаєм московським, але, поки ще живу, кажу Тобі правду, о Государю, що прийдеться складати Тобі звіт неодмінно перед Царем усіх царів, Всемогутнім Богом, за погибель нашу і всього народу»*⁷¹.

Автор «Історії Русів» був противником кріпацтва. Устами народного героя І. Богуна він так характеризує кріпацтво в Росії: *«в народі Московському владарює найнеключиміше рабство і невільництво у найвищій мірі»*⁷². Демократично настроєний автор «Історії Русів» виступав проти деспотизму, негативних вчинків шляхти й урядовців, що ставили себе вище законів.

«Історія Русів» (як і «Енеїда» І. Котляревського) була епохальним твором, що мав виняткову вагу для самооздоровлення нації, її пробудження. На думку В. Шевчука, цей твір нагадав збайдужілим землякам, які гризлися за маєтки й зі шкури лізли, щоб здобути російське дворянство, *«які вже починали губити національне обличчя, скинувши козацький кунтуш та жупан і одягши російського крою міжнародний камзол та імперський віцмундир, про їхні історичні корені, про їхнє становище, історію, побут, героїчні діяння, щоб спинити, зрештою, черговий відплив культурної сили з України...»*⁷³.

Автор «Історії Русів» своє завдання виконав: цією книгою зачитувалися, її переписували, бо не всі українці *«самознищувалися духовно свідомо і з власного бажання, інколи вони були іграшками в руках могутньої імперської сили»*⁷⁴.

«Історія Русів» мала великий вплив на митців XIX ст. М. Гоголь користувався цим твором при написанні «Тараса Бульби». «Історія Русів» вплинула на І. Срезневського (видавця «Запорожской старины» в Харкові), письменників А. Метлинського, М. Костомарова й особливо на Т. Шевченка. М. Драгоманов писав про великий вплив на Т. Шевченка «Історії Русів», з якої він брав цілі картини. Цей твір, на думку М. Драгоманова, був безпосередньо предтечею «Кобзаря» Т. Шевченка⁷⁵. Під впливом цього твору О. Пушкін написав поему «Полтава» (1828).

⁶⁸ Там же. — С. 287—288.

⁶⁹ Там же. — С. 142.

⁷⁰ Шевчук В. Нерозгадані таємниці «Історії русів». — С. 5.

⁷¹ Там же. — С. 28.

⁷² Там же. — С. 17.

⁶⁸ Шевчук В. Нерозгадані таємниці «Історії русів» // Історія русів. — К., 1991. — С. 18.

⁶⁹ Історія Русів. — К., 1991. — С. 19.

⁷⁰ Там же. — С. 104.

Визначним явищем другої половини XVIII ст. є й літературна творчість Г. Сковороди. Крім філософських трактатів і діалогів, він писав байки, багато поетичних творів: «Сад божественних п'єсней» (30 творів), близько двох десятків поезій та поетичних перекладів, частина з яких написана латинською мовою. Літературну цінність мають і листи Сковороди, серед них деякі написані віршами (до його учня і приятеля М. Ковалинського).

Літературна творчість Г. Сковороди тісно пов'язана з його філософським, морально-етичним ученням і мала дидактичне (виховне) спрямування.

Г. Сковорода завершив українську байкову традицію XVII—XVIII ст. і вивів байку як літературний жанр на шлях самостійного розвитку⁷⁶. Він написав 30 прозових байок («Басни харьковскія»). Більшість байок мають оригінальні сюжети й лише деякі написані на міжнародні сюжети. Його байки пройняті гуманістично-демократичними ідеями, у них Г. Сковорода утверджував високі моральні якості і викривав людські недоліки. Байки мають український колорит: у них використані народні фразеологізми, прислів'я, приказки.

Серед постичних творів Г. Сковороди видатним явищем є збірка духовної лірики «Сад божественних п'єсней». Кожна з пісень збірки мала мелодію, складену самим Г. Сковородою, але тільки деякі з них збереглися в українському фольклорі, а потім потрапили до збірок народних пісень. Духовна лірика в цій збірці набула оригінального втілення.

Пісні Г. Сковороди захоплюють своїм ліризмом, чудовим описом української природи. Але і в цьому жанрі Сковорода-поет залишається філософом. Його пісні наповнені роздумами про сенс життя, про справжнє щастя, у них викриваються негативні людські якості (гонитва за багатством, обман, брехливість тощо).

Поетичні твори Г. Сковороди пройняті й мотивами вольності і свободи. В одному з віршів «De libertate» («Про свободу») ушлявлюється воля та національний герой Богдан Хмельницький, який виборював свободу своєму народові:

Что за вольность? Добро в ней какое?
Ины говорят, будто золотое...
О, когда б же мнѣ в дурнѣ не пошиться,
Дабы вольности не могл как лишиться.
Будь славен во вѣк, о муже избранне,
Вольности отче, герою Богдане⁷⁷.

Г. Сковорода у повсякденному житті користувався українською народною мовою. Писав же свої твори староукраїнською книжною мовою з частим використанням церковнослов'янської та російської лексики.

Твори Г. Сковороди за його життя не публікувалися (була надрукована лише одна пісня в «Богогласнику»), довго залишалися в рукописах і поширювалися в списках. Але вони мали широке розповсюдження. Окремі його пісні увійшли в репертуар кобзарів та лірників. Творчістю Г. Сковороди цікавився І. П. Котляревський. У своїй опері «Наталка Полтавка» він використав пісню Сковороди «Всякому городу нрав і права». Творчість Г. Сковороди вплинула на нову українську літературу. Ним захоплювалися Т. Шевченко, І. Франко та ін.

Таким чином, українська література другої половини XVIII ст. створила ідейне й художнє підґрунтя для розвитку нової української літератури XIX ст.

Архітектура й образотворче мистецтво

У другій половині XVIII ст. в архітектурі та в образотворчому мистецтві ще живучим був бароковий стиль, але при цьому виникають деякі риси стилю рококо, з'являється класицизм і зароджується сентименталізм.

Культові споруди до 70-х років XVIII ст. ще мали яскраві ознаки барокового стилю. Серед них є такі шедеври *архітектури*, як Андріївська церква в Києві (1743—1753), збудована архітектором І. Мічуриним за проєктом італійця В. Растреллі, церква Різдва Богородиці в Козельці (1752—1764), яку спорудив гетьман Кирило Розумовський (над нею працював російський архітектор А. Квасов, а оздоблював українець І. Григорівич-Барський,⁷⁸ величний ансамбль греко-католицької церкви св. Юра у Львові, спорудженої Б. Маретином у 1745—1760-х роках, Домініканський костіол у Львові (1745—1749) та ін.

У деяких пишно оздоблених костіолах Галичини мистецтвознавці відзначають декоративні прийоми рококо⁷⁹.

Становлення класицизму в архітектурі України припадає на 70-ті роки XVIII ст. Саме в цей час царський уряд, здійснюючи колонізаторську політику в Україні, створював губернські й повітові адміністративні центри, через що докорінно реконструювалися старі й будувалися нові міста. Особливу увагу звертали на будівництво мурованих

⁷⁸ Киянин Іван Григорівич-Барський (1713—1785), брат відомого мандрівника й письменника Василя Григорівича-Барського, був талановитим учнем архітектора В. Растреллі.

⁷⁹ Історія українського мистецтва: В 6-ти т. — Т. 3. — К., 1968. — С. 133.

⁷⁶ Історія української літератури. Т. 1. — К., 1987. — С. 144.

⁷⁷ Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки... — К., 1983. — С. 61.

адміністративних і культових споруд. У класицистичних спорудах помітний відблиск античності й епохи Відродження. Інтерес до цих традицій був характерний для епохи Просвітництва.

Стиль класицизму позначився на структурі будівель, чіткішій організації їх внутрішнього простору. «Пластичні форми, що створювали різкі контрасти світла й тіні, скульптурні оздоби, характерні для українського бароко, поступаються місцем спокійній гладі стіни, а мальовничі силуети бань храмів набувають сферичної форми. Чіткість задуму, притаманна спорудам цієї доби, переноситься й на планування і забудову міст, де з'являються прямі вулиці, прямокутні квартали і площі»⁸⁰.

До найкращих культових споруд з рисами класицистичного стилю кінця XVIII ст. належить Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському (1791), споруджений за проектом італійського архітектора Дж. Кваренгі, який працював у Петербурзі.

У другій половині XVIII ст. в Україні виникли нові міста: Єлизаветград (нині Кіровоград), Херсон, Маріуполь, Катеринослав (нині Дніпропетровськ), Миколаїв, Одеса.

На зміну замкненим архітектурним ансамблям попередньої доби (замкам феодалів, монастирям, відокремленим валами й стінами) у добу Класицизму поширюються відкриті ансамблі на площах і вулицях міст. Для цієї епохи характерне будівництво розкішних магнатських комплексів. Центральною спорудою таких комплексів був палац. Поблизу нього розташовувалися службові флігелі, церкви, іноді театр. При магнатських маєтках існували хори, оркестри (детальніше про це йтиметься далі). В Україні існував цілий ряд таких магнатських комплексів. Найкращими були палац з великим парком у маєтку російського графа, генерал-губернатора П. Румянцева-Задунайського в с. Качанівка на Чернігівщині (70-ті роки XVIII ст.), архітектурні комплекси в маєтку Шидловського в с. Мерчику (нині Харківської області), в маєтку П. Завадовського у с. Ляличах (нині Брянської області), палац якого належить до найкращих споруд Дж. Кваренгі. Стилистичні ознаки класицизму яскраво проявилися в палаці М. Комбурлея в Хотині (нині Сумської області), збудованому за проектом Дж. Кваренгі. Своєрідністю відзначався й триповерховий палац К. Розумовського в Батурині на Чернігівщині, збудований у 1799—1803 рр.

Цікаві архітектурні комплекси з'явилися й на Правобережній Україні в маєтках Потоцьких у Тульчині, Грохольських у П'ятничанах (нині

Хмельницької області). Для спорудження таких комплексів польські магнати запрошували майстрів із Франції та Англії.

У кінці XVIII ст. на Правобережжі виникли визначні пам'ятки садово-паркового мистецтва, що належали польським магнатам: «Олександрія» в Білій Церкві (Браницьким), «Софіївка» в Умані (Ф. Потоцькому)⁸¹.

Розквіт *скульптури* в Києві та на Лівобережній Україні пов'язаний з діяльністю майстрів Івана Равича, Сисоя Шалматова (відомий майстер іконостасів). У 60—70-х роках розквітає мистецтво галицьких скульпторів, які творили в стилі рококо: Севастіана Фесінгера, Антона Осинського. Особливо талановитим був Пінзель, який творив у стилях пізнього бароко та рококо. Психологізмом й експресією відзначаються статуї скульптора Пінзеля на соборі св. Юра у Львові та ін. В останній третині XVIII ст. творили видатні Львівські скульптори Матвій Полейовський та Іван Оброцький, які працювали в стилі рококо, але в їхній творчості вже помітний вплив класицизму⁸².

На кінець XVIII — початок XIX ст. припадає творчість найвидатнішого представника української скульптури класицистичного стилю *Івана Петровича Мартоса* (1752—1835). Він народився в м. Ічні на Чернігівщині, предки його походили з козацького роду. Дитячі роки І. Мартос провів в Україні, а з 1764 р. навчався в Петербурзькій Академії мистецтв. Потім І. Мартос вдосконалював свою майстерність в Італії. У Римі він зустрічався з композитором Д. Бортнянським, який тоді також перебував в Італії. З ним І. Мартоса пов'язувала дружба, яка згодом тривала і в Петербурзі. І. Мартос був автором мармурового погруддя Д. Бортнянського, встановленого в концертному залі Придворної капели⁸³.

І. Мартос творив не тільки в Росії, але і в Україні, з якою він не поривав зв'язків. За проектом І. Мартоса в Одесі на початку XIX ст. був установлений пам'ятник А.Е. Рішельє. Він же — автор пам'ятника гетьманові К. Розумовському. І. Мартос не забував свого українського походження і навіть відзначив це в написі на пам'ятнику К. Мініну і Д. Пожарському в Москві: «Сочинил и изваял Іоан Петрович Мартос родом из Ични»⁸⁴. Син скульптора О.І. Мартос став дослідником історії України⁸⁵.

⁸¹ Історія українського мистецтва. Т. 4. — С. 41—52.

⁸² Історія українського мистецтва. Т. 3. — С. 134—138.

⁸³ Фільштейн С. Листування Д.С. Бортнянського з канцелярією імператриці Марії Федорівни // Українська музична спадщина. — К., 1989. — С. 93.

⁸⁴ Історія українського мистецтва. Т. 4. — С. 57.

⁸⁵ Там же. — С. 310—311.

⁸⁰ Історія українського мистецтва. Т. 4. — К., 1969. — С. 14.

У другій половині XVIII ст. з'являються нові риси і в *живописі*. Наприкінці XVIII ст. поступово відмирає бароко і розвиваються елементи класицизму. Значне місце навчанню малярства надавалося в Києво-Могилянській академії, діяла Лаврська малярська школа, київський іконописний цех. Справа художнього навчання була добре поставлена в Харківському колегіумі. Українці навчалися і в Петербурзькій Академії мистецтв. У ній виховувалися такі вихідці з України, як А. Лосенко, К. Головачевський, Д. Левицький, В. Боровиковський, які стали видатними художниками. Серед тих, хто навчався в цій Академії, були й такі, яких спочатку набрали для співу в петербурзькій Придворній капелі. Деякий час вони співали, а згодом, очевидно, через те, що мали художній талант, стали вчитися в Академії мистецтв. Серед них були А. Лосенко, Г. Головачевський, І. Саблуков (останній потім викладав у Харківському колегіумі). А. Лосенко та І. Саблуков вдосконалювали свою мистецьку освіту за кордоном, зокрема в Італії.

Значне місце в живописі продовжує займати іконопис, який поступово змінює свій характер. У середині XVIII ст. в деяких іконописах України помітні впливи стилю рококо. Це простежується, зокрема, в іконописі Успенської церкви в с. Межиріч біля Лебедин (нині Сумської області) та ін.⁸⁶

В останній чверті XVIII ст. провідним стилем у живописі стає *класицизм*. Першою пам'яткою, в якій помітні ознаки нового стилю, є живопис Андріївської церкви в Києві. Над її розписами в 1752—1753 рр. працювали Григорій Левицький разом зі своїм сином Дмитром Левицьким та відомий російський художник О. Антропов⁸⁷.

Живопис Андріївської церкви вплинув на дальший розвиток іконописного мистецтва в Лівобережній Україні. Як відзначають дослідники, пам'яток іконописного живопису в стилі класицизму в Лівобережній Україні збереглося багато. Серед них особливо виділяються іконостаси Козелецького та Почепського соборів, збудованих гетьманом К. Розумовським, у створенні яких брав участь художник *Григорій Стеценко* (1710—1781)⁸⁸. Цей визначний художник був з м. Ромен (нині м. Ромни, Сумської області). Він став придворним живописцем гетьмана К. Розумовського і здійснював розписи та різні декоративні роботи в його маєтках.

Поряд з розписами в храмах на релігійну тематику, створювалися й світські розписи. Так, наприклад, дуже цікавими є зображення музикантів у дерев'яній церкві с. Пійло Івано-Франківської області, збудованій 1778 р. На хорах на західній стіні намальовано молоду жінку, одягнену в сукню з кринолінами, яка грає на органі; праворуч і ліворуч від неї — погрудні зображення співаків та музикантів, що грають на скрипці і флейті⁸⁹.

У другій половині XVIII ст. активно розвивається *світський* живопис: портрет, історичні, пейзажні і побутові картини. Продовжує розвиватися й народна картина.

Класицистичний стиль яскраво проявився у творчості видатних художників *А. Лосенка, Д. Левицького, В. Боровиковського*.

Антін Павлович Лосенко (1737—1773) народився в м. Глухові. Він, як уже відзначалося, спочатку був завербований до петербурзької Придворної капели, а потім навчався в Академії мистецтв. Підвищуючи свій мистецький рівень, він тривалий час перебував у Парижі та Римі. У Парижі Лосенко навчався у відомого французького художника Вієна, який очолював художній відділ Французької Королівської Академії. Там Лосенко здобув визнання і навіть нагороди (медалі)⁹⁰. У 1769 р. А. Лосенко повернувся з Італії до Петербурга зрілим майстром. Спочатку він викладав в Академії мистецтв. У той час у ній панувала складна й гнітюча атмосфера. А. Лосенка втягнули в різні адміністративні чвари, він не оминув інтриг і зіткнень з президентом Академії І. Бецьким. У 1770 р. становище його стало вкрай важким⁹¹. 1772 р. А. Лосенка призначили директором Академії мистецтв, але по суті нею керував її президент І. Бецький. Усе це негативно позначилося на здоров'ї митця. Відірваний від художньої творчості, виснажений і пригнічений, він незабаром тяжко захворів і в 1773 р. помер, коли йому було неповних 36 років⁹².

А. Лосенко був яскравим представником класицистичного малярства. Він створив перші історичні картини на теми з історії Київської Русі:

⁸⁹ Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. — К., 1988. — С. 117.

⁹⁰ Семчишин М. Тисяча років української культури. Вид. 2-ге. — К., 1993. — С. 202.

⁹¹ Близький приятель А. Лосенка французький скульптор І. Фальконе, який тоді перебував у Петербурзі, повідомляє: «Багато хто, і в тому числі п. Козицький кажуть мені: „Та зробіть же хоч що-небудь для цього бідолашного Лосенка“. І. Фальконе тоді писав до імператриці: „Йдеться про Лосенка, умілу, чесну, нещасну людину... Переслідуваний, утомлений, зажурений, вимучений безліччю академічних дрібниць, що в жодній академії не стосуються професора, Лосенко неспроможний взятися за пензель; його занапасть безсумнівно. Він, найталановитіший серед своїх співвітчизників маляр; до цього залишаються нечутливими, ним жертвують“. Але Катерина II не прореагувала на звернення французького скульптора» (*Штрэнге М.М.* Демократическая интеллигенция России в XVIII веке. — М., 1965. — С. 241—242).

⁹² *Штрэнге М.М.* Знач. праця. — С. 242.

⁸⁶ Історія українського мистецтва. Т. 3. — С. 211.

⁸⁷ Там же. — С. 212.

⁸⁸ Історія українського мистецтва. — Т. 3. — С. 213.

«Князь Володимир перед Рогнідою», «Св. апостол Андрій Первозваний» та ін. Своєрідністю відзначаються його полотна на біблійні теми («Чудесна ловля риб», «Каїн і Авель», «Жертва Авраама»), а також на античну тематику («Гектор і Андромаха»). А. Лосенко писав картини на рівні найкращих італійських та французьких митців своєї доби. Високу оцінку його полотнам давали й зарубіжні художники.

Одним з найвизначніших живописців-портретистів у Східній Європі наприкінці XVIII — на початку XIX ст. був *Дмитро Левицький* (1735—1822), який, вірогідно, народився в Києві. Мистецьку освіту Д. Левицький одержав від свого батька — відомого в Києві гравера Григорія Левицького. Коли в 1757 р. Д. Левицький прибув до Петербурга й став навчатися в О. Антропова, він уже мав солідну підготовку і швидко став зрілим майстром у галузі портретного живопису. Його сучасник Яків Штелін, відомий як автор праць про російське мистецтво XVIII ст., називав Д. Левицького «українським Антроповим»⁹³. Діяльність Д. Левицького в Петербурзі тривала протягом 1771—1788 рр. Він викладав в Академії мистецтв, керував портретним класом. Дослідники припускають, що коли Д. Левицький залишив викладацьку роботу і вийшов у відставку, він жив у батьківському домі в Полтавському повіті⁹⁴.

Д. Левицький написав велику кількість портретів. Його замовниками часто були люди високого соціального стану. Серед них і відомі українці: гетьман Кирило Розумовський, П. Завадовський, І. Безбородько, дружина В. Капніста та ін. У портретах Д. Левицького простежуються традиції українського репрезентативного, барокового портрета. Від цих традицій у його портретах — патетичність, імпазантність і пишність, святковість і виразність колориту. Однак портрети Д. Левицького мають і яскраві ознаки нового класицистичного стилю, що проявилися в композиційній довершеності, гармонійності й урівноваженості кольорів, внутрішній динамічності образу, вишуканій творчій манері. Значну увагу Д. Левицький приділяв зображенню тканини одягу. Одяг аристократів-замовників відзначався пишністю й претензійністю. Але головним для Д. Левицького було розкриття людської суті зображуваних осіб. У його портретах помітна посилена увага до душевного світу людини. Як відзначають дослідники, «навряд

⁹³ Рубан В.В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. — К., 1984. — С. 14.

⁹⁴ Рубан В.В. Знач. праця. — С. 16.

чи знайдеться ще хто-небудь з живописців цього часу, здатних зрівнятися з ним за переконливістю відтворення зовнішнього вигляду і внутрішнього світу людей його епохи»⁹⁵.

Учнем Д. Левицького був видатний живописець-портретист *Володимир Боровиковський* (1757—1825). Він також народився в Україні, в м. Миргороді на Полтавщині у родині, де живописне ремесло передавалося з покоління до покоління. Хоч його батько Лука Боровик перебував на військовій службі, проте він займався й малюванням ікон. По малярській лінії пішов і його син Володимир, який став знаменитим художником з прізвищем «Боровиковський».

Ранній період творчості В. Боровиковського пройшов в Україні (у Миророді). Художник сформувався на ґрунті українських барокових традицій і працював в іконописному та портретному жанрах. Уже в ранній період творчості вимальовувалася його концепція втілення іконописних образів та портретної характеристики, якої він дотримувався і в своїх композиціях зрілого періоду. Він намагався поєднати реальні риси з ідеальними уявленнями про людину. В поетичних образах-портретах В. Боровиковського помітні сентименталістські риси⁹⁶.

На відміну від Д. Левицького, В. Боровиковський приїхав до Петербурга, коли йому було 32 роки; він уже був зрілим майстром зі сформованим світосприйняттям і художнім баченням. Тому В. Боровиковський швидко засвоїв нові мистецькі віяння. У портретах В. Боровиковського петербурзького періоду поєднуються класицистичні та сентименталістські риси. Класицистичні риси простежуються у величності образу, світській вишуканості, а під впливом сентименталізму посилюється емоційність образу. Для В. Боровиковського характерне поєднання імпазантності вигляду і внутрішньої одухотвореності⁹⁷.

У портретах Д. Левицького та В. Боровиковського відобразилися найхарактерніші ознаки портретного живопису кінця XVIII ст. Проникнення у складний душевний світ людини в портретах цих талановитих художників піднеслося на новий щабель⁹⁸.

У другій половині XVIII ст. в Україні активно розвивається й *народна картина*, яку творили не професіонали, а самоучки. У цей час набувають популярності й великого поширення картини «Козак-бандурист»,

⁹⁵ Там же. — С. 12.

⁹⁶ Там же. — С. 30.

⁹⁷ Там же. — С. 37.

⁹⁸ Там же.

«Козак Мамай». Народні майстри не копіювали старі картини, а створювали на їхній основі нові варіанти. Проте між ними існувала й певна спадкоємність, що простежується в зображенні козака, який завжди має традиційну позу, з бандурою, а поруч з ним — кінь; на землі його зброя і предмети побуту. Картини мали супровідний текст, здебільшого взятий з II дії вертепної драми.

У народних картинах залишив помітний слід і гайдамацький рух. У другій половині XVIII ст. виникли картини із зображенням ватажків цього повстання: Залізняка, Гонти, Бондаренка. Наприкінці XVIII ст. в народній картині з'являються образи селян («Селянська біда»), народний побут («Народне гуляння»). Народні картини позначені реалістичними і яскравими національними рисами.

Таким чином, українська архітектура та образотворче мистецтво другої половини XVIII ст. збагатилися новими виразовими засобами. У цьому мистецтві відобразилося нове світосприйняття і нове художнє бачення. Ще досить живучим у мистецтві було бароко, помітні деякі ознаки рококо, яскравіше проявився класицизм, а в кінці XVIII ст. зароджується сентименталізм.

Характерною ознакою цього періоду було те, що вихідці з України, серед яких — визначні митці І. Мартос, А. Лосенко, Д. Левицький, В. Боровиковський, творили не тільки в Україні, але і в Росії (в Петербурзі). Їхня творчість зіграла важливу роль у розвитку українського мистецтва і вплинула на подальший поступ російського мистецтва.

4. Діяльність українських музикантів та інших діячів культури в Росії

4.1. Участь українців у просвітницькому русі в Росії

Відплив української інтелектуальної еліти в Росію, який почався у другій половині XVII ст., зріс із 60-х років XVIII ст. Основною причиною цього була ліквідація Української Гетьманської держави. На Лівобережній Україні запанувала нова система управління, повністю підпорядкована російським владним структурам. Десятки українських урядовців та козацьких старшин були звільнені з посад. Але дехто з українців зробив велику кар'єру в Росії. Київський полковник Олександр Безбородько, син відомого генерального писаря, став секретарем Катерини II, а за царювання Павла I — найяснішим князем і канцлером Російської імперії. Петро Завадовський, почавши

в Україні свою кар'єру секретарем Малоросійської колегії, в Росії став міністром народної освіти і дістав титул графа. Віктор Кочубей став віце-канцлером, Дмитро Трошинський — міністром юстиції і т. д.⁹⁹

У середині — другій половині XVIII ст. в Росії, як ми вже відзначали, були відкриті нові освітні заклади [Академічний університет у Петербурзі (1748), Московський університет (1755), Академія мистецтв (1758)], яких не було в Україні. Тому українська молодь після навчання в Києво-Могилянській академії часто продовжувала свою освіту в російських навчальних закладах. Значна частина української молоді навчалася також у західноєвропейських університетах.

Хоч Києво-Могилянська академія на той час уже почала відставати від європейських університетів, проте вона давала студентам добру гуманітарну освіту і знання грецької, латинської та західноєвропейських мов. Через це вихідці з України, які навчалися в Києво-Могилянській академії, а також і ті, що потім продовжували освіту в російських та західноєвропейських університетах, були тією інтелектуальною силою, яку використовували в Росії.

У XVIII ст. в Росії не було жодної сфери інтелектуальної та художньої діяльності, де б яскраво не проявили себе українці з Лівобережної України. Їхня діяльність простежується в політичному житті, освіті, науці, літературі, журналістиці, музиці, образотворчому мистецтві, а також і в церковному житті.

Відплив інтелектуальних сил з України далеко не завжди мав добровільний характер; часто він був примусовим. Це стосується, наприклад, набору слухачів до медико-хірургічних шкіл Росії серед студентів Києво-Могилянської академії, оскільки вони добре знали латинську мову. Тільки протягом 1754—1768 рр. з Києво-Могилянської академії в такі російські школи пішло вчитися 300 студентів¹⁰⁰.

До тих, хто наприкінці 60-х років прибув з Києво-Могилянської академії до Петербурга для навчання у медико-хірургічній школі, належав і Петро Федорович Чайка (він переробив своє прізвище на Чайковського) — дід відомого композитора Петра Ілліча Чайковського. Прадід же композитора Федір Чайка був козаком Миргородського Малоросійського полку¹⁰¹.

Деякі вихідці з України, що навчалися в медико-хірургічних школах, згодом ставали викладачами цих шкіл, відомими вченими і залишили

⁹⁹ Полонська-Василенко Н. Історія України. Т. 2. — К., 1993. — С. 267.

¹⁰⁰ Дзюба О. Українці в культурному житті Росії XVIII ст.: причини міграції. — С. 115, 117.

¹⁰¹ Ситник А. Талант козацького роду // Старожитності. — 1993. — № 15-16. — С. 26.

помітний слід у російській медицині (Петро Погорецький, Нестір Максимович-Амбодик, Хома Тихорський, Данило Самойлович, Олександр Шумлянський та ін.). Серед них були поборники Просвітництва¹⁰².

Значна частина уродженців України (часто вихованці Києво-Могилянської академії) відзначалася широкою ерудицією та знанням багатьох мов і зайняла чільне місце в просвітницькому русі в Росії. Вони викладали в шляхетських кадетських корпусах, у Петербурзькому та Московському університетах, Петербурзькій Академії мистецтв, працювали в Академії наук, у Сенаті тощо. Українці в Росії видавали газети й журнали (Лука Січкарьов, Василь Рубан та ін.)¹⁰³. Вони ставали відомими вченими, філософами, письменниками і відстоювали ідеї Просвітництва. Серед уродженців України, як ми вже відзначали, були талановиті художники, скульптори (А. Лосенко, Д. Левицький, В. Боровиковський, І. Мартос та ін.). У Росії писав свої філософські праці видатний український просвітник **Яків Козельський**. Вихідці з України **Володимир Золотницький** став автором першої в Росії праці про «природне право», а **Семен Десницький** — зачинателем історії російського права¹⁰⁴. **Федір Емін** — людина великих здібностей та енциклопедичних знань — поклав початок новому літературному жанрові в Росії — російському романові¹⁰⁵.

Значне число українців займалися в Росії також перекладацькою діяльністю. Вони зробили величезну кількість перекладів книг з грецької, латинської, різних західноєвропейських мов на російську. Українці зробили вагомий внесок в ознайомлення російського суспільства з давньогрецькою та західноєвропейськими літературами. Особливе місце зайняли переклади античної й тогочасної західноєвропейської просвітницької літератури.

Перекладацькою діяльністю плідно займалися вихідці з України, які працювали викладачами (часто іноземних мов) у кадетських корпусах. Так, **Григорій Полетика** уклав порівняльний словник шістьма мовами (російською, давньогрецькою, латинською, французькою, німецькою, англійською). **Лука Січкарьов** робив переклади з давньогрецької, латинської, французької, англійської, італійської, німецької та польської мов. Перекладами в кадетських корпусах займалися Володимир

Золотницький, Федір Емін, Семен Гамалія, Хома Халчинський. Значними за кількістю й актуальними за змістом були переклади українського просвітника Якова Козельського в період його вчителювання в кадетському корпусі¹⁰⁶.

Вагомою була діяльність вихідців з України у Сенаті (на посадах канцеляристів), в Академії наук, а були й такі, що брали безпосередню участь у реформаторських «проєктах» Катерини II, яка хотіла постати перед світом як «просвічена монархія».

У Сенаті вихідці з України, які спочатку навчалися в Києво-Могилянській академії, також займалися перекладацькою діяльністю. **Василь Рубан** переклав російською мовою твори Овідія і Вергілія. **Василь Крамаренков** (з м. Сум) теж відзначився як перекладач. Йому належить переклад капітальної праці французького просвітника Ш. Монтеск'є «О духе законов», яка відіграла велику роль у розвитку буржуазної політичної думки другої половини XVIII ст. Секретарем департаменту Сенату з 1766 р. стає **Яків Козельський**, який у цей час працював над своїм трактатом «Философские предложения»¹⁰⁷.

Непересічними особистостями були уродженці України **Микола Мотоніс** та **Григорій Козицький**. Обидва вони з дитинства навчалися в Києво-Могилянській академії, а потім поїхали продовжити свою освіту в Ляйпцігському університеті. Проте, опинившись без засобів на існування, звернулися до Петербурзької Академії наук з проханням прийняти їх на академічний «кошт». Академія задовольнила їхнє прохання, але з умовою, що вони будуть «вічно служити Академії». При цьому М. Мотоніс та Г. Козицький повинні були особливу увагу звернути на вивчення «великоросійської мови та стилю». Після десятирічного навчання в Ляйпцігському університеті М. Мотоніс та Г. Козицький у 1758 р. приїхали до Петербурга. Вони мали великі знання, досконало володіли різними мовами (давніми й новими) і згодом прославилися прекрасним знанням російської стилістики.

Після приїзду до Росії Мотоніс викладав давні мови в Академічній гімназії, а Козицький читав лекції з латинського та грецького красномовства в університеті. Вони друкували статті в журналах, знайомили читачів з античними творами, робили переклади античних авторів і західноєвропейських гуманістів.

¹⁰⁶ Так, він переклав двотомну «Датську історію» відомого скандинавського письменника-просвітника Л. Гольберга, у якій критикувалися феодальні порядки, книжку «Держава і міністр» німецького історика К.-Ф. Мозера, прихильника концепції «освіченого абсолютизму». У його перекладі був надрукований короткий виклад багатомовної давньої історії відомого французького історика епохи Просвітництва Ш. Роллена в обробці Д.-С. Шофіна. Крім того, Я. Козельський переклав двотомну працю французького історика Р.-О. Верто д'Обер «История о переменах, происходивших в Швеции в рассуждении веры и правления...», що також стосувалася політичних і філософських питань епохи Просвітництва. У передмові до всіх цих праць Я. Козельський викладав свої думки і погляди (*Штрэнге М.М. Демократическая интеллигенция России в XVIII веке. — С. 85–92*).

¹⁰⁷ *Штрэнге М.М. Знач. пр. — С. 119, 122, 123.*

¹⁰² *Штрэнге М.М. Демократическая интеллигенция России в XVIII веке. — М., 1965. — С. 60.*

¹⁰³ *Штрэнге М.М. Знач. пр. — С. 100, 119.*

¹⁰⁴ Там же. — С. 195.

¹⁰⁵ Там же. — С. 106.

Згодом Мотоніс і Козицький були переведені на роботу в Сенат. Законодавча комісія залучила їх до редагування проекту нового «Уложения» (1767—1774) у «чистому російському стилі»¹⁰⁸. Через деякий час Г. Козицький працював у Кабінеті Катерини II (з 1768 р. на високій посаді статс-секретаря) і підбирав, перекладав та редагував іноземні тексти для «Наказу» — компілятивного твору імператриці¹⁰⁹. Законодавча комісія для створення проекту нового «Уложения», що передбачав значне реформування Російської імперії, мала спиратися на цей «Наказ» імператриці. Г. Козицький займався також розробкою законодавчих «проєктів» Катерини II, яка хотіла створити про себе думку в Росії та в Європі як про просвіченого монарха і реформатора. З цією метою вона підтримувала тісні контакти з французькими енциклопедистами та просвітниками (Ф. Вольтером, Ш. Монтеск'є, Д. Дідро та ін.). Г. Козицький, очевидно, широко вірив, що він, служачи просвіченому монархові, сприяє прогресу, і тільки згодом зрозумів, що насправді був лише знаряддям у руках Катерини II¹¹⁰.

За участю Г. Козицького у 1768 р. було створено «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг». Його очолювали графи В.Г. Орлов, О.П. Шувалов і сам Г. Козицький. Однак перші два часто перебували за кордоном і, як свідчать історики, Козицький відігравав у цьому «Собрании» головну роль. Він залучив до роботи понад сто висококваліфікованих перекладачів, які переклали й опублікували 112 назв книг (173 томи). Це були переважно загальноосвітні книги з історії, географії, історії науки, антична література і т. ін., а також твори Ш. Монтеск'є, Ф. Вольтера, Г. Маблі, Ж.Ж. Руссо, збірники статей з «Енциклопедії» Д. Дідро. До цих збірників увійшли переклади декількох сотень статей з «Енциклопедії» Дідро, і серед них — статті політичного та філософського спрямування. Серед перекладачів було багато уродженців України. Так, над перекладами статей з «Енциклопедії» працювали Яків Козельський, Іван Туманський (походив з козацької сім'ї, навчався в Києво-Могилянській академії), Іван Ванслов (також виходець із козацького середовища, вчився в Київській академії), Яків Костенський (вчився в Київській академії) та ін.¹¹¹. Отже, вихідці з України відіграли дуже велику роль у поширенні найновішої західноєвропейської просвітницької політичної та філософської думки в Росії. Вони сподівалися на реформування Російської імперії, перетворення її в конституційну монархію, а деякі з них, зокрема ті, що були депутатами Комісії для укладання нового «Уложения» (серед них — М. Мотоніс, і Г. Полетика), сподівалися на повернення Україні її колишнього автономного політико-адміністративного устрою¹¹². Але їхні сподівання

не справдилися. Цариця, налякана дебатами в Комісії, а також виступами передових діячів проти деспотизму царської влади, у 1774 р. розпустила законодавчу комісію. Протягом 70-х років чимало викладачів навчальних закладів і службовців Сенату звільнили з посад. Ця доля спіткала й багатьох вихідців з України. Звільнили зі служби Семена Гамалію, Володимира Золотницького, Луку Січкарьова, Григорія Полетику, який поїхав в Україну і відійшов від літературної діяльності. Декого перевели на службу в Україну. Яків Козельський та Іван Туманський були відправлені в Малоросійську колегію у Глухів¹¹³. Миколі Мотонісу — видатному вченому-філологу, академіку, який мав великий авторитет і повагу серед передової інтелігенції, висунули несправедливе звинувачення в «незаконно допущеннях поблажках Нежинському греческому братству», позбавили всіх чинів і відсторонили від Сенату. Через 9 днів це звинувачення було знято, але чинів не повернули і працювати в Сенаті не дозволили. Мотоніс повернувся в Україну на свій хутір недалеко від Ніжина. За власним проханням звільнився зі служби й Г. Козицький. Він переїхав до Москви, де в 1775 р. покінчив життя самогубством. До такого кінця його довело, очевидно, розчарування через крах ілюзій, пов'язаних з ідеєю «просвіченого» монарха, а також ганебна поведінка влади з його приятелем і однодумцем М. Мотонісом¹¹⁴. (Згадаймо, що в 1777 р. у Петербурзі покінчив життя самогубством й український композитор Максим Березовський).

Отже, вихідці з України активно працювали в різних сферах інтелектуального життя Росії і зробили чималий внесок у просвітницький рух у цій державі, але реакційність царського режиму, деспотизм влади, яка не збиралася реформувати суспільство, негативно позначилися на їхній долі, що постійно була важкою, а іноді — й трагічною.

4.2. Українські музиканти в Росії

У другій половині XVIII ст. тривав великий вплив, крім інтелектуальних, ще й музичних сил з України в Росію, який часто був примусовим. У Росії навіть існували осередки, куди перевозили українців; там вони компактно проживали й перебували на церковній та придворній службі як півчі найкращих хорів, а також як співаки театрів, інструменталісти-виконавці, композитори, регенти і керівники хорів тощо. Такими осередками були петербурзький Олександрівсько-Невський монастир, Придворна співацька капела і Придворні театри в Петербурзі, помістя російських графів Шереметєвих та ін.

¹¹³ Штрэнге М.М. Знач. пр. — С. 258—260, 262, 264, 265.

¹¹⁴ Там же. — С. 266—267.

¹⁰⁸ Штрэнге М.М. Знач. пр. — С. 131—136.

¹⁰⁹ «Наказ императрицы Екатерины II, данный Комиссии о сочинении проекта нового Уложения». — СПб., 1907. Введение.

¹¹⁰ Штрэнге М.М. Знач. пр. — С. 137.

¹¹¹ Там же. — С. 138—139, 142, 144, 148, 149.

¹¹² Дзюба О. Українці в культурному житті Росії XVIII ст. — С. 120.

Олександрівський монастир, заснований 1710 р., став провідним монастирем не тільки Петербурга, але й усієї Російської імперії. Від самого заснування головні сили Петербурзького монастиря черпалися з України. На вимогу його керівництва протягом XVIII ст. в цей монастир постійно відправляли церковних півчих з українських монастирів. Життєвий устрій Олександрівського монастиря був побудований також за зразком українських монастирів, перш за все київських¹¹⁵.

Олександрівський монастир мав ознаки придворного монастиря. На свята його регулярно відвідував цар зі своїми півчими, царський двір та іноземні гості. Наймогутніші церковні дзвони Петербурга були на його монастирській дзвіниці. Найпрекрасніший церковний спів був саме в цьому монастирі¹¹⁶.

Специфікою життєвладштування Олександрівського монастиря була нестабільність складу ченців. Він постійно оновлювався. Більшість ченців, яких присилали в цей монастир, потім відправляли на керівні посади в інші монастирі. Привілеєм цього монастиря була служба на кораблях російського флоту, і невідомі ченці щороку відправлялися в морські походи корабельними священиками. Через це монастир постійно треба було поповнювати. Часто таке поповнення відбувалося за рахунок церковних сил України.

В історичних документах, що зберігаються в Росії, російська дослідниця І. Чудинова виявила багато фактів перевезення з українських монастирів в Олександрівський монастир церковнослужителів (ченців, дяків, ієромонахів), дуже часто тих, хто мав добрий голос, для монастирського церковного хору.

У 1717 р. Олександрівський монастир поповнився рядом клірошан,¹¹⁷ і серед них — *Герасим* (в миру Гордій) *Заводовський* та *Зиновій* (Захарій) *Козачок*, які прославилися як творці церковного співу¹¹⁸.

¹¹⁵ Чудинова І. Певне, звони, ритуал / Топографія церковно-музичальної культури Петербурга. — СПб, 1994. — С. 84.

¹¹⁶ Там же. — С. 83.

¹¹⁷ Клірошанин — тут «учасник церковного хору».

¹¹⁸ Російський Державний Історичний Архів (РДІА) (Санкт-Петербург). — Ф. 815, оп. 1, спр. 7, арк. 14 (Чудинова І. Знач. праця. — С. 85, 166—167).

на Чернігівщині. Він був автором монодичних церковних наспівів¹²⁰.

Герасим Заводовський прийняв чернецтво в Чернігівському Троїцькому монастирі, потім був переведений у Московський Богоявленський монастир, а в 1717 р. його відправили в Олександрівський монастир. У цьому монастирі він був ієромонахом, уставщиком і головщиком¹²¹. Він відслужив належний термін — п'ять років, що встановлювався для посланих у петербурзький монастир, але й після цього його не відпустили в Україну. У 1722 р. Герасим Заводовський разом з іншим клірошанином — його земляком з Полтавщини Петром (у миру Прокоп'єм) Котляревським утік з монастиря. Однак втеча не вдалася: їх повернули назад. Герасим Заводовський ще близько десяти років залишався в Олександрівському монастирі керівником хору, а потім, з 30-х років, служив при царському дворі «керівником півчих». Наприкінці життя він усе ж таки повернувся в Україну в Київський Межигірський монастир, де прослужив п'ять років і там же й помер¹²².

Про іншого творця церковного співу *Зиновія* (Захарія) *Козачка* збереглося менше відомостей. Він народився 1691 р. в українському місті Батурині. Чернецтво прийняв у Московському Богоявленському монастирі (1716 р.) і звідти був забраний до Петербурзького Олександрівського монастиря¹²³.

Керівники Олександрівського монастиря протягом XVIII ст. багато разів зверталися до київського губернатора з вимогою вислати українських клірошан (перш за все — київських) з добрими голосами для монастирського хору. Так, у 1718 р. київський губернатор Д.М. Голіцин дістав таке повідомлення: «...по письму от высококняжой светлости до Вашего высокоблагородия надлежит выслать к нам в Александров-Невский монастырь из киевских монастырей клырошан, а именно басов 5 и теноров 9»¹²⁴. У 1720 р. з України в Олександрівський монастир прибуло багато «голосистих» ієромонахів, дяків, ченців для монастирського хору переважно з монастирів Києва (Видубицького, Миколаївського, Михайлівського, Братського, Печерського, Софійського), а також з Чернігівського Троїцького монастиря¹²⁵.

¹¹⁹ Партесні концерти Г. Заводовського не видавалися. Вони зберігаються в Санкт-Петербурзі в збірці рукописів Синодального училища (Чудинова І. Знач. праця. — С. 167).

¹²⁰ В Ірмолії придворного півного Гаврила Головні (1762 р.) в Літургії є піснеспів «Єдинородний сине» з назвою: «Творение Герасима архимандрита». Герасимівський наспів вміщений також у багатьох інших рукописах.

¹²¹ В обов'язки уставщика спочатку входило стежити за дотриманням статуту («уставу») Богослужіння. Головний придворний уставщик виконував функції керівника хору. Потім посаду уставщика перетворили у придворний чин, який давали тим, хто відзначався на співацькій службі; цей чин присвоювали також заслуженим півчим при виході їх у відставку. Головщик був заспівувачем церковного хору.

¹²² Чудинова І. Знач. праця. — С. 167.

¹²³ Там же. — С. 170.

¹²⁴ Там же. — С. 85—86.

¹²⁵ Там же.

Як свідчать історичні документи, нові клірошани з добрими голосами прибували з українських монастирів у 1721, 1725, 1727, 1730, 1732 роках¹²⁶. Багатьох півчих з українських монастирів було вивезено в 40-х роках XVIII ст. Серед них звертає на себе увагу **Феодосій Світлий**, який прибув з Київського Пустинно-Миколаївського монастиря. Він був відомий як творець партесних концертів, один з яких написаний у Петербурзі в 1745 р.¹²⁷.

Великий набір ченців з України в Олександро-Невський монастир відбувся на початку 50-х років XVIII ст.¹²⁸. Але в 60-х роках царська влада робить спробу закріпити ченців за цим монастирем і обмежити приплив українців у столицю. В 1765 р. був виданий спеціальний імператорський указ, у якому зазначалося: «Из малороссийских епархий из монашествовавших в Великороссию без указа Св. Синода и без крайней надобности и нужды никого не высылать»¹²⁹. Однак приплив українців в Олександро-Невський монастир цим указом не припинився. У 1772 р. архімандрит Олександро-Невського монастиря Гавриїл Петров для зміцнення традиції «київського» співу звертається в Синод з проханням «выслать из киевских, белгородских епархий, из Печерской лавры иеродиаконов и монахов 10 человек для крылосного пения способных в означенный Александро-Невский монастырь»¹³⁰. Прохання, очевидно, задовольнили, бо 1773 р. в цей монастир приїхали клірошани з Київських монастирів, а також із Чернігівської та Белгородської епархій¹³¹.

Більшість ченців Олександро-Невського монастиря, як зазначає І. Чудінова, були українцями, уродженцями різних міст України (Києва, Харкова, Полтави, Гадяча, Немирова, Батурина, Ніжина, Стародуба і багатьох інших). Значна частина півчих Олександро-Невського монастирського хору, як свідчать архівні документи, також були вихідцями з України¹³². Олександро-Невський монастир постійно

підтримував тісні контакти з київськими та іншими українськими монастирями. Усе це сприяло тому, що богослужбовий спів у Петербурзькому Олександро-Невському монастирі базувався на традиціях українського церковного співу. Українські монастирі, які мали свої, усталені віками школи співу, та українські півчі й композитори, які приїжджали до Олександро-Невського монастиря, «справили вплив на становлення співацької школи Петербурга»¹³³. На початку 40-х років петербурзький монастирський хор стає зразком для московських монастирів. У 1742 р. Синод видав указ, який велів організувати «київський спів» у Московській Троїце-Сергієвій лаврі «наподобие невского»¹³⁴.

Як уже відзначалося, надісланим у петербурзький монастир з України ченцям-клірошанам треба було відслужити п'ять років, після чого частина ченців поверталася в Україну в ті монастирі, звідки їх забрали, а інші діставали призначення на якусь вищу церковну посаду в інших монастирях. Однак досить часто термін служби в Петербурзі збільшували, й багато українських ченців не витримували суворого північного клімату й помирали.

Хоч у Петербурзі українські клірошани могли діставати вищі церковні чини, проте їхали сюди, як пише І. Чудінова, «на сирі туманні невські береги в чуже й невідоме міське середовище із своїх південних просторів українці й білоруси неохоче. Після приїзду вони часто втікали, не осиливши тяжкості побуту петербурзького монастиря й гніту воєнізованого режиму нової імперської влади»¹³⁵.

4.2.2. Українські музиканти на придворній службі в Санкт-Петербурзі

Санкт-Петербург з 1712 р. став новою столицею Російської імперії. До царського двору стягалися найкращі культурні сили зі всієї держави. Складовою частиною придворного церемоніалу була церковна Служба (в ній активну участь брала Придворна співацька капела), а також придворний театр.

Придворна співацька капела комплектувалася з найкращих співаків, зокрема й маленьких хлопчиків з добрими голосами, яких набирали в різних регіонах Російської імперії, перш за все, в Україні. Саксонець

¹²⁶ Там же. — С. 86—88.

¹²⁷ Чудінова І. Зазнач. праця. — С. 179. Один з концертів Феодосія Світлого зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського.

¹²⁸ В одному з документів зазначається, що переважно з України вислали «иеромонахов из Киевской епархии трех, из Черниговской трех, из Белгородской четырех, из Киево-Печерской лавры двух, да иеродиаконов и монахов 8 человек честных и добродетельных и ко определению в знатнейшие послушания достойных, а в клиросном пении искусных и в голосах достаточных... 20 человек» (Чудінова І. Зазнач. праця. — С. 90).

¹²⁹ Чудінова І. Зазнач. праця. — С. 91.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Там же.

¹³² Там же. — С. 92.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Там же. — С. 94.

Я. Штелін, який прибув у Росію в 1735 р. і став істориком російського мистецтва, наприкінці 60-х років XVIII ст. писав, що «хор імператорської придворної капели складається тепер із ста якнайкращих відбірних співаків, переважно українців»¹³⁶.

Історичні документи свідчать, що протягом XVIII ст. систематично відбувалося рекрутування¹³⁷ музично здібних хлопців з добрими голосами з різних регіонів України. Із Петербурга надсилали спеціальних людей, часто українських півчих Придворної капели, які повинні були набирати в Україні для цієї капели малолітніх хлопців з добрими голосами. Відібрані хлопці досить часто діставали музичну підготовку в Україні, зокрема в Глухівській музичній школі, заснованій у 30-х роках XVIII ст. У Петербурзі в Придворній капелі вони продовжували навчання. Крім солідної музичної підготовки, півчі діставали й добру загальну освіту, вивчали різні іноземні мови тощо.

В історичних документах засвідчено багато фактів рекрутування з України співаків для Придворної співацької капели. У 1735 р. Яків Величковський привіз із Глухівської школи до Петербурга вже навчених малих півчих¹³⁸. Для поповнення Придворної капели петербурзький регент Федір Яворовський і придворний басист Павло Федоров у 1738—1739 рр. підшуковували найкращі співацькі голоси в різних українських полках (Охтирському, Полтавському, Миргородському, Гадяцькому, Стародубському, Лубенському) та в Чернігівському колегіумі. Вони відправили до Петербурга підготовлених учнів Глухівської школи, а також знайдених у полках 11 прекрасних співаків¹³⁹. У 1742 р. подорож по Україні для рекрутування хлопців до петербурзької Придворної капели здійснив придворний басист Гаврило Головня. Він також шукав співаків у багатьох українських полках (Чернігівському, Новгород-Сіверському, Стародубському, Лубенському, Почаївському, Ніжинському, Переяславському, Харківському) та в Києві. Гаврило Головня відправив до Петербурга дев'ять альтистів. Серед них були взяті з Києва Григорій Сковорода, який навчався в Києво-Могилянській академії, та Степан Андрієвський, що згодом прославився

в столиці¹⁴⁰. Цього самого С. Андрієвського в 1758 р. відрядили в Україну для пошуку хлопців з добрими голосами. Він відправив до Петербурга двох півчих — Івана Середу та Івана Новомлинського, а 13 малолітніх співаків — до Глухова для початкового навчання «нотного співу»¹⁴¹.

Наприкінці 50-х років з Глухова до Петербурга прибули ще малолітніми хлопцями (після навчання в Глухівській школі) *М. Березовський* і *Д. Бортнянський*. У 1763 р. пошуками нових півчих в Україні для Придворної капели займався Роман Богданович¹⁴².

Магістрат Києва виділив на Подолі спеціальну квартиру, в якій поселяли рекрутованих хлопців для придворного хору. Коли набиралося тринадцять осіб, їх відправляли в Глухів для навчання в музичній школі¹⁴³.

У 70-х роках XVIII ст. центром підготовки в Україні півчих для петербурзької Придворної капели став Харків, зокрема клас вокальної та інструментальної музики Харківського казенного училища¹⁴⁴. В обов'язки вчителя цього класу Максима Концевича входило завжди мати наготові 12 хлопців «так навчених, щоб усякий ученик міг бути здатним до співу при височайшому Її Величності дворі, коли в них є потреба»¹⁴⁵. Тому в Україні тривали постійні пошуки хлопців з добрими голосами для навчання в цьому класі. У 1775 р. з Харківського училища до придворного хору послали перших навчених музикантів. У 1791 р. М. Концевич відправив до Двору 12 чоловік¹⁴⁶. Композитор *А. Ведель*, працюючи в 1797 р. у класах вокальної та інструментальної музики Харківського училища, також набирив півчих для петербурзької Придворної капели, якою тоді керував Д. Бортнянський¹⁴⁷.

Набором півчих для Петербурзького двору займалися не тільки в Харкові, але і в Києві, Новгороді-Сіверському. Така діяльність

¹³⁶ ЦДІА України, ф. 51, оп. 3, спр. 19254, арк. 135.

¹⁴¹ Набор в Киев певчих для придворной капеллы в 1758 году // Киевская старина. — 1891, № 3. — С. 512—513.

¹⁴² ЦДІА України, ф. 59, оп. 1, спр. 3973, арк. 52.

¹⁴³ Набор в Киев певчих для придворной капеллы в 1758 году. — С. 513.

¹⁴⁴ У 1768 р. при Харківському колегіумі були відкриті «Додаткові класи» (інженерства, архітектури, геодезії, математики, мистецтв, іноземних мов та ін.), які згодом офіційно стали називатися «Харківське казенне училище». У 1773 р. при цьому училищі було відкрито спеціальний клас вокальної та інструментальної музики. На вчителя музики запросили українського композитора Максима Концевича [Куж В. Нові документальні дані про життя А.Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796—1798 рр.) // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 155—157].

¹⁴⁵ ЦДІА України, ф. 1710, оп. 2, спр. 1232, арк. 29, 56.

¹⁴⁶ ЦДІА України, ф. 1709, оп. 1, спр. 1661, арк. 1-2, 7.

¹⁴⁷ ЦДІА України, ф. 1958, оп. 1, спр. 80, арк. 6.

¹³⁶ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. с немецкого и вступительная статья Б.И. Загурского / Под ред. Б.В. Асафьева. — Л., 1935. — С. 58.

¹³⁷ Рекрутування — залучення людей до якоїсь справи, набирання їх для чого-небудь; вербування.

¹³⁸ Чудинова И. Знач. пр. — С. 116.

¹³⁹ Центральний Державний Історичний Архів (ЦДІА) України, ф. 51, оп. 3, спр. 6718, арк. 8; ф. 64, оп. 1, спр. 896.

не оминула й іншого українського композитора духовної музики — *Андрія Рачинського*. З 1763 р. його життя було пов'язане з Новгородом-Сіверським (на Чернігівщині). Протягом 1760—1780-х років Андрій Рачинський «згідно з іменним указом їздив десять разів по всій Малоросії і вибирав до височайшого двору півчих»¹⁴⁸. У 1790 р. граф Олександр Безбородько (секретар Катерини II) звернувся з листом до малоросійського генерал-губернатора М.Н. Кречетникова, в якому передав розпорядження Катерини II, щоб генерал-губернатор видав наказ про набір в Україні малолітніх, «не більше восьми літ» «дискантів п'ять або шість, альтів двох або трьох» і доставив їх до Петербурга¹⁴⁹. І цього разу головну роль у наборі півчих для придворного хору відіграв Андрій Рачинський. Він підшукував музично здібних дітей і набирав їх переважно з Чернігівщини — Новгорода-Сіверського, Глухова, Стародуба, Кролевця. Два місяці А. Рачинський проводив заняття з відібраними хлопчиками, щоб виявити їхні музичні здібності і зробити остаточний вибір. У травні 1791 р. Андрій Рачинський привіз 11 хлопців до Петербурга у придворний хор¹⁵⁰.

Отже, наборами музично здібних українських хлопців з добрими голосами для придворного хору займалися не тільки ті, кого надсилали для цього з Петербурга, але, за наказом царської влади, й композитори, які жили в Україні: М. Концевич, А. Ведель, А. Рачинський та ін.

У 1786 р. разом з іншими хлопцями з України до петербурзької Придворної капели був направлений уродженець Чернігівщини Степан Давидов (1777—1825), який став відомим композитором кінця XVIII — першої чверті XIX ст. Він дев'ять років співав у придворному хорі (до 1795 р.) і в 90-х роках писав духовні концерти. У 1797 р. С. Давидов став капельмейстером інструментальної Придворної капели. Понад 6 років (з 1795 до 1802 р.) він навчався в італійського композитора Дж. Сарті, який тоді був у Петербурзі. З 1800 р. діяльність і творчість С. Давидова пов'язана з його службою в Театральній школі¹⁵¹. З цього часу він пише театральну музику. В опері «Леста, дніпровська русалка» (поставлена в 1805 р.) композитор використав українські народні мелодії.

¹⁴⁸ Оглоблин О. Андрій Рачинський (До історії української музики XVIII ст.) // Наші дні, IX. — Львів, 1943.

¹⁴⁹ Шербаківський Д. Набор півчих в 1790 році в Малоросії для придворної капели. — Музика. — 1924. — № 1-3. — С. 39.

¹⁵⁰ Шербаківський Д. Знач. праця. — С. 39—40.

¹⁵¹ Федоровская Л. Композитор Степан Давыдов. — Л., 1977. — С. 7—57.

Малолітніх хлопців, набраних в Україні для придворного хору, відправляли в Петербург здебільшого насильно, без їхньої згоди. Для батьків і дітей така розлука була важкою. В одному з документів зазначається, що з Глухова до Петербурга відправляють на підводах п'ять півчих з провідником під конвоем капрала і солдата київського гарнізону¹⁵².

Строк служби в Петербурзі для привезених з України хлопців-півчих був різний. Частина семи-, восьмилітніх півчих співала в хорі до мутації, а потім їх відправляли до себе на Батьківщину, дехто йшов учитися в Академію мистецтв (відомі художники А. Лосенко, Д. Левицький). Найкращих з малих півчих переводили в групу великих півчих, які служили до старості. Найчастіше українські півчі перебували на службі стільки, скільки потрібно було царському двору. Царська влада вимагала від них беззаперечної покори. Це часто викликало незадоволення і навіть бунти.

Півчий Іван Соколовський, що був привезений з України 1777 р., домагався повернення на Батьківщину. За самовілля і за «предерзости» його посадили на хліб і воду, але він не втихомирився й погрожував, що коли не відпустять, то він все одно втече і стане «розбійником, як Пугачов». Врешті-решт керівник капели М. Полторацький відправив І. Соколового до батька в Україну¹⁵³. Інші півчі писали прохання, щоб їх звільнили з придворної служби. Серед них багато прохань писав і довго не одержував відповіді Іван Голєневський (1723—1786), який прослужив придворним півчим 25 років. В юності І. Голєневський навчався в Києво-Могилянській академії, мав добрий голос (тенор). У 1744 р. граф О.Г. Розумовський направив І. Голєневського у придворний хор; до Петербурга він прибув 1745 р. Тільки в 1770 р. І. Голєневський дістав відставку з чином придворного уставщика. І. Голєневський займався також письменницькою діяльністю; він відомий як автор од, присвячених О.Г. Розумовському та царським особам. Деякі його поетичні твори були надруковані в 70-х роках XVIII ст.¹⁵⁴.

Водночас деякі півчі Придворної капели українського походження просувалися по службі, отримували дворянське звання та придворні чини. Так, у 1743 р. Григорій Любисток, Федір Божко та інші були «пожалованы в дворянское достоинство»¹⁵⁵. Заслужені півчі діставали придворний чин уставщика, як, наприклад, українці Гаврило Головня,¹⁵⁶ Наум Ладунка, Яків Тимченко та ін.

¹⁵² ЦДІА України, ф. 59, оп. 1, спр. 1225, арк. 82—82 зв., 86.

¹⁵³ Чудинова И. Пение, звоны, ритуал. — С. 119.

¹⁵⁴ Там же. — С. 119, 140.

¹⁵⁵ Там же. — С. 115.

¹⁵⁶ ЦДІА України, ф. 1219, оп. 2, спр. 1702.

у 80—90-х роках деяким придворним півчим присвоювали й інші придворні чини. Так, наприклад, титулярним радником став після 17-річної служби півчий Федір Понирко. Уставщик Наум Ладунко мав ранг капітана, Марко Полторацький — «командира полковника», а Д. Бортнянський — чин дійсного статського радника.

Уставщиками Придворної співацької капели протягом XVIII ст. ставали переважно вихідці з України. У 30-х роках уставщиком був ієромонах Герасим Заводовський (раніше служив в Олександрівському монастирі); у 40-х роках — Федір Божко, а також Іларіон Терешковський,¹⁵⁷ а в 1782 р. уставщиком призначили Якова Тимченка. З документів, які збереглися, відомо, що Яків Тимченко був українець, народився в 1734 році, мав виняткове вокальне обдарування, був учителем і другом своїх молодших колег-співаків¹⁵⁸.

Протягом 1758—1795 рр. Придворною капелою керував Марко Полторацький (заступником його був Яків Тимченко).

Марко Полторацький (1729—1795) народився в Україні, вчився в Києво-Могилянській академії, звідки граф О. Розумовський відібрав його до Придворної співацької капели. М. Полторацький прибув до Петербурга 1745 р. і став півчим цієї капели. Крім того, з 1750 р. він співав у спектаклях придворної італійської трупи. Марко Полторацький був добрим професіоналом-хоровиком, сам творив духовні концерти й, очевидно, навчав цього Д. Бортнянського¹⁵⁹ та інших.

Після смерті Марка Полторацького в 1795 р. капелою керував Яків Андрійович Тимченко,¹⁶⁰ а в 1796 р. директором Придворної капели став Д. Бортнянський, який прослужив на цій посаді до кінця свого життя (1825 р.).

Українці, що прибули до Петербурга, не тільки були півчими Придворної капели та її керівниками, але деякі з них мали й композиторський талант: Г. Заводовський, М. Полторацький, а М. Березовський та Д. Бортнянський стали видатними композиторами.

Непересічною особистістю був придворний півчий (бас) українець Гаврило Головня. Він підготував до друку два нотолінійні Ірмолії (збірники церковної монодії) в 1752¹⁶¹ та 1762 рр.

¹⁵⁷ Чудинова І. Зазнач. праця. — С. 113, 115, 146, 154.

¹⁵⁸ Рыцарева М. Яків Андрійович Тимченко (матеріали до біографії) // Український музичний архів. Вип. I. — К., 1995. — С. 68—70.

¹⁵⁹ Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянський. — Л., 1979. — С. 36.

¹⁶⁰ Іванов В. Д. Бортнянський. — К., 1980. — С. 80.

¹⁶¹ Ірмолій, писаний у 1752 р., має такий заголовок: «Ирмологій, или чинное пѣніе по знаменію кievскому, а наречію великороссійскому... в лѣто от рождества Христова 1752 написана в царствующем граде Санкт-Петербурге придворнымъ пѣвчимъ Гавриломъ Головнею». Зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, ф. ДА п. 351.

У 1767 р. Гаврило Головня подав підготовлений до друку Ірмолій у Синод (його резиденція була в Москві) з проханням дати дозвіл на друкування. Синод доручив синодальним іподияконам Петрові Андрєєву та Сергієві Максимову розглянути цей Ірмолій. Ознайомившись із ним, іподиякони направили в Синод рапорт, в якому відзначили, що цей Ірмолій ні в якому разі друкувати не можна, бо «во-первых, противу печатного Ирмология в речах прибавка и убавка и по ударении против ноты знаменного роспева несогласно; во-вторых, в том Ирмологии в стихах некоторые находятся неисправности, и оной Ирмологий распеваниями кievским и знаменным и наричанием малороссійским»¹⁶² (курсив мій. — Л.К.). Отже, синодальні іподиякони помітили, що Ірмолій, підготовлений до друку Гаврилом Головнею, відображав українську традицію церковного монодичного співу, а це їх не задовольняло. 1770 р. в Москві був надрукований інший Ірмолій (Ирмологий), підготовлений синодальними півчими та іподияконами (нагадаємо, що в Україні перші друковані Ірмолії з'явилися на початку XVIII ст. — у Львові в 1700, 1709 рр.).

Ситуація, що склалася в Москві та Петербурзі у зв'язку з друкуванням церковноспівацьких книг, відображала «протистояння двох течій всередині російської церковної культури». У Москві, як пише І. Чудинова, «*посилюється лінія великоросійської співацької традиції на протизвагу українській лінії, переважаючій у Петербурзі*». У цій ситуації з друкуванням Ірмоліїв представником петербурзької течії був українець Гаврило Головня, а московської — синодальні півчі та іподиякони, серед яких переважали росіяни (Петро Андрєєв, Іван Тимофєєв та ін.)¹⁶³.

Співці петербурзької Придворної співацької капели також брали участь у *виставах придворного театру*. В оперних виставах так званої «італійської компанії», крім італійців, співали й українці: Марко Полторацький, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Яків та Афанасій Тимченки¹⁶⁴. У списках «італійської компанії» був також придворний гусяр Василь Трутовський¹⁶⁵. Я. Штелін писав, що багато з придворних півчих «*настільки оволоділи вишуканим смаком в італійській музиці, що у виконанні арій мало в чому поступалися перед найкращими італійськими співаками*»¹⁶⁶. Придворні півчі співали в придворному театрі не тільки індивідуально, але й хоровими групами.

¹⁶² Чудинова І. Зазнач. праця. — С. 78.

¹⁶³ Там же. — С. 77.

¹⁶⁴ Там же. — С. 126.

¹⁶⁵ Беляев В. В. Ф. Трутовский и его «Собрание русских простых песен с нотами» // В. Трутовский. Собрание русских простых песен с нотами. — М., 1953. — С. 3.

¹⁶⁶ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. — С. 61.

Отже, у Придворній співацькій капелі та в придворних оперних виставах у Петербурзі активну участь брали українські музиканти. Завдяки прекрасним вокальним даним набраних в Україні співаків, які становили більшу частину хору, опорі керівників капели на багаті традиції українського хорового виконавства, а також засвоєнню італійського вокалу придворний хор досягнув дуже високого художнього рівня і викликав подив іноземців. А. Шлецер у 60-х роках XVIII ст. так писав про своє враження від цього хору: «Уявіть собі цілий хор, що складається з дванадцяти басистів, тринадцяти тенористів, тринадцяти ж альтистів і п'ятнадцяти дишкантистів, тобто понад п'ятдесят півчих... у недільні дні в присутності імператриці спів їхній іноді супроводжується вправними прикрасами; у високі ж свята вони повним хором співають умисно створені Галуппів та українцями (розрядка наша. — Л.К.), які становлять музичний народ у Росії, так само, як богемці в Німеччині, духовні концерти, що містять у собі псалми, церковні пісні та інші богослужбові тексти. Ці концерти, в яких вогненна італійська мелодія поєднується з ніжною грецькою, перевершує будь-який опис. З ніжними, чистими голосами (і жодної дівчини, жодного кастрата!) змішуються найгустіші: аналог¹⁶⁷ дрижать від співу басистів. Мій подив тут не має жодного значення; але багато іноземних послів, які чули музику в Італії, Франції та Англії, також дивувалися»¹⁶⁸.

Своє захоплення звучанням духовних концертів у виконанні Придворної капели висловлював також італійський композитор Б. Галуппі, коли він приїхав у Росію (1765 р.). Я. Штелін писав, що Б. Галуппі дуже здивувався і сказав: «Такого прекрасного хору я ніколи не чув в Італії»¹⁶⁹.

У Петербурзі було ще й багато інших музикантів, які мали українське коріння. Як відзначає Я. Штелін, Єлизавета Білоградська, молодша дочка відомого придворного лютняра Тимофія Білоградського (українця за походженням)¹⁷⁰, була співачкою (у 1753 р. вона виступала в опері Ф. Арайї «Цефал і Прокрис»), а також віртуозною клавесиністкою¹⁷¹.

¹⁶⁷ Аналог — високий, з похилим верхом столик у церкві, на який кладуть ікони, богослужбові книги тощо.

¹⁶⁸ Гозентуд А. Музыкальный театр в России. — Л., 1959. — С. 63—64.

¹⁶⁹ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века. — С. 60.

¹⁷⁰ Російський історик музики М. Фіндейзен вважав, що Єлизавета Білоградська була дочкою співака Осипа Білоградського — брата Тимофія Білоградського (Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — М.; Л., 1929. — С. 26).

¹⁷¹ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. — С. 91.

Український дослідник М. Степаненко розшукав твір Є. Білоградської «Менует з варіаціями для клавесина», який, на його думку, написаний у 50—60-х роках XVIII ст.¹⁷² Цей твір поки що не надрукований.

У Петербурзі працював українець за походженням Іван Остапович Хандошкін (1747—1804) — відомий скрипаль-віртуоз, композитор, педагог і диригент¹⁷³. Місце народження його невідоме, але батько композитора — українець Остап Хандошко¹⁷⁴ і його дід походили з українських селян-козаків с. Великий Перевіз Миргородського повіту Полтавської губернії. Вони служили в гетьмана Данила Апостола¹⁷⁵. Відомо також, що Остап Хандошко був валторністом і навчався в якогось музиканта протягом шести років. Є підстави вважати, що гетьман мав свою співацьку капелу та оркестр¹⁷⁶. Можливо, що Остап Хандошко грав у його оркестрі. З кінця 30-х років XVIII ст. Остап Хандошко був на службі як музикант у родича гетьмана Д. Апостола — прапорщика Преображенського полку Павла Івановича Апостола в Петербурзі, із 40-х років — півчим, а потім учителем гри на валторні в поміщика П.Б. Шереметева, який мав співацьку капелу, оркестр і театр у великому маєтку в Кусково біля Москви. Там же, у поміщика П.Б. Шереметева, служила й дружина О. Хандошка Євдокія Прокопівна — мати майбутнього скрипаля й композитора Івана Хандошкіна, який народився 1747 р.

Початкову освіту Іван Хандошкін здобув у свого батька, а 1760 р., коли хлопцеві було 13 років, його зарахували учнем в оркестр престолонаслідника Петра Федоровича (згодом — імператора Петра III). Петро III мав при своєму дворі в Оранієнбаумі (біля Петербурга) великий штат музикантів, співаків, художників, танцюристів. Тут ставили опери. В оперній трупі співали в основному іноземні виконавці. У 1759—1760 рр. в цій трупі співав М. Березовський, і цілком вірогідно, що в Оранієнбаумі І. Хандошкін зустрівся з М. Березовським. Серед іноземних музикантів при дворі Петра III був італійський скрипаль Батіста Тіто Порто, який навчав І. Хандошкіна гри на скрипці.

¹⁷² Степаненко М.Б. Фортепианное искусство Украины долысенковского периода: Диссертация на соискание ученой степени канд. искусствоведения. — К., 1989. — С. 71.

¹⁷³ Біографічні відомості про родину І. Хандошкіна і його самого подаємо за монографією: Фесечко Г. И.Е. Хандошкин. — Л., 1972.

¹⁷⁴ Саме так прізвище батька композитора назване в одному з документів (див.: Фесечко Г. Зазнач. праця. — С. 19).

¹⁷⁵ Його гетьманство припадає на 1727—1734 рр.

¹⁷⁶ Ханенко Н. Дневник генерального хорунжего Николая Ханенка (1727—1753) // Приложение к журналу «Киевская старина». — 1884. — Т. 7, № 4. — С. 27.

Після смерті Петра III у 1762 р. І. Хандошкіна згідно з наказом Катерини II було переведено в Придворний театр. У 1764 р., коли президент Академії мистецтв І.І. Бецький організував при Академії шкільний театр і в ній відкрили музичні класи, сімнадцятирічний І. Хандошкін став «організатором і першим викладачем класу скрипкової гри в Академії мистецтв», де мав 12 учнів. Однак з невідомих причин він скоро залишив службу в Академії, не пропрацювавши й року. Через деякий час І. Хандошкін став працювати вчителем у Вільному театрі К. Кніппера. У 1784 р. він разом з балетмейстером Анджоліні й композитором балетної музики Каноббіо брав безпосередню участь у роботі з придворною балетною трупю і диригував балетними спектаклями. Існують відомості, що Хандошкін був також «творцем балетів» при дворі¹⁷⁷.

На подальшу долю І. Хандошкіна певним чином вплинули плани фаворита Катерини II Г.О. Потьомкіна, який мав великі маєтки на півдні України й хотів у Катеринославі (нині Дніпропетровськ) відкрити університет з «Музичною академією». Діставши схвалення Катерини II, Г. Потьомкін у 1785 р. домогся від неї звільнення І. Хандошкіна від придворної служби й направлення в Катеринослав у «Музичну академію». Потьомкін призначив його на посаду «начальника Музичної академії». Однак І. Хандошкін не зразу поїхав на місце нової служби¹⁷⁸ (можливо, причиною його затримки була епідемія холери на півдні України). У 1786 р. він ще жив у Москві. На думку Г. Фесечка, Хандошкін виїхав до Катеринослава не раніше березня 1787 р.¹⁷⁹ Цього ж року «Музичну академію» з Катеринослава було переведено до Кременчука, і директором її вже був італійський композитор Дж. Сарті. Можна припустити, що І. Хандошкін разом із Дж. Сарті працювали над створенням «Музичної академії» в Кременчуку.

У 1787 р. Катерина II, здійснюючи подорож по Україні, у квітні-травні побувала в Кременчуку, де їй влаштували урочистий прийом з музикою. У зв'язку з цим Г. Фесечко висловив слушну думку: «Навряд чи слід сумніватися в тому, що Хандошкін, перебуваючи в штаті Потьомкіна, повинен був брати участь в урочистостях, які супроводжували Катерину II на південь»¹⁸⁰. Однак, ніяких документів, котрі б

¹⁷⁷ Ямпольский И. Жизненный и творческий путь И.Е. Хандошкина // И.Е. Хандошкин. Сочинения для скрипки. — М., 1988. — С. 265.

¹⁷⁸ Там же. — С. 265.

¹⁷⁹ Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин (некоторые биографические данные) // Сов. музыка. — 1950. — № 12. — С. 69.

¹⁸⁰ Фесечко Г. И.Е. Хандошкин. — Л., 1972. — С. 33.

засвідчували перебування Хандошкіна в Катеринославі чи Кременчуку, на жаль, поки що не знайдено. Відомо, що в 1789 р. Хандошкін був уже в Петербурзі. Бракує інформації й про останній період його життя. Він виступав при дворі та в аристократичних салонах, але при цьому зазнавав матеріальних труднощів. У 1797 р. І. Хандошкін подав прохання на ім'я імператора Павла I про допомогу, але реакція влади на нього не відома¹⁸¹. У 1804 р. І. Хандошкін помер, «прийшовши в кабінет за пенсіоном», від паралічу серця. Він залишив свою дружину Єлизавету з маленьким сином «у крайніх злиднях»¹⁸². Отже, обставини життя і творчості цього видатного віртуоза-скрипаля й композитора були досить важкими.

І. Хандошкін був дуже популярним у кінці XVIII — на початку XIX ст. і, за відгуками сучасників, затьмарював блиском своєї техніки таких європейських знаменитостей, як Віотті, Лоллі, Местріно, Джорновікі¹⁸³. Особливо вражав цей музикант своїм мистецтвом імпровізації, а також славився неперевершеним виконанням російських та українських народних пісень, які опрацьовував у своїх інструментальних творах.

4.2.3. Українські актори й музиканти в помістях російських графів Шереметєвих

У другій половині XVIII ст. багато українських музикантів, зокрема, кріпаків, входило до хорової капели й театрів відомих поміщиків Петра Борисовича і Миколи Петровича Шереметєвих.

Родина Шереметєвих належала до найбільших російських земле-власників. Петро Борисович Шереметєв (1713—1788) мав величезні володіння. Його землі в кількості 740 000 десятин були в 62 повітах Російської імперії, в яких йому належало 147 000 кріпаків¹⁸⁴. Тільки в Московській губернії він мав 12 вотчин, і серед них — Останкіно й Кусково поблизу Москви. У розкішному помісті Кусково з прекрасним барським домом, парками, садами П.Б. Шереметєв, ідучи разом з духом часу, завів свій оркестр, співацьку капелу й театр.

У 1773 р. після повернення з-за кордону сина Миколи П.Б. Шереметєв повністю віддав йому керівництво театрами. Микола Петрович Шереметєв був музично обдарованою людиною. Він грав на віолончелі і вдосконалював свою гру під час перебування в Парижі у найкращих учителів. Іноді він сам диригував оркестром. Крім того, Микола

¹⁸¹ Там же. — С. 31.

¹⁸² Там же. — С. 37.

¹⁸³ Ямпольский И. Жизненный и творческий путь И.Е. Хандошкина. — С. 266.

¹⁸⁴ Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. — М., 1944. — С. 15.

Шереметев був великим аматором театру. У 1792—1797 рр. він побудував прекрасний палац-театр в Останкіно. Шереметевський театр ставив опери й балети. У його репертуарі значне місце займала тогочасна західноєвропейська опера. Ставили опери Дж. Паїзіелло, Д. Чімарози, Н. Піччіні, А. Саккіні, К. Глюка та ін. Виконувалися й опери російських композиторів Є. Фоміна, В. Пашкевича, М. Матинського¹⁸⁵.

Шереметевські театри були постійно діючими, не схожими на інші магнатські театри, у яких вистави відбувалися не систематично, а пов'язувалися з певними подіями. Це наближало шереметевські театри до професійного театру.

Шереметевські театри в Кусково, Москві, Маркові та Останкіно були прекрасно збудовані за останнім словом тогочасної європейської театральної техніки. Вони мали чудове обладнання, декоративне оформлення й багатий реквізит¹⁸⁶. Згідно з дослідженнями Н. Єлізарової, близько 20 вотчин постачали акторські кадри шереметевським театрам. Але основними постачальниками були українські слободи Олексіївка, Борисівка, Михайлівка на Слобожанській Україні в тодішній Курській губернії. Українське населення цих слобод, що були володіннями Шереметєвих, «славилася своєю музикальністю й вокальною обдарованістю»¹⁸⁷. В Олексіївці та Борисівці Шереметєв навіть створив співацькі школи, де навчали дітей селян, переважно кріпаків, які мали добрий голос. Ці школи й давали основний контингент співаків та музикантів для шереметевських театрів. Через це, як зазначає Н. Єлізарова, основне ядро трупі становили українці. Про це свідчать прізвища провідних акторів: Подорожко, Кирющенко, Дирденко, Роменко, Марченко та ін. Переважання українців у шереметевській трупі відзначав один із сучасників і постійних відвідувачів шереметєвського театру князь І.М. Долгорукий у вірші, присвяченому закриттю театру після смерті головної артистки І.І. Жемчугової:

Театр волшебный подломился,
Хохлы в нем опер не дают¹⁸⁸.

У хоровій капелі Шереметєва також співало багато українців: тенор Іван Гуслитенко, бас Степан Гапоненко, дискант Борис Присаєнко, Олексій Сидоренко, Петро Божко та ін.¹⁸⁹. Як ми вже відзначали,

¹⁸⁵ Там же. — С. 132, 137.

¹⁸⁶ Там же. — С. 184.

¹⁸⁷ Там же. — С. 258.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же. — С. 262.

у 40-х роках XVIII ст. у П.Б. Шереметєва служив півчим та вчителем гри на валторні Остап Хандошко — батько Івана Хандошкіна. Але не завжди за прізвищами можна виявити українське походження музикантів-акторів Шереметєва. У російських ділових документах XVIII — початку XIX ст. ідентифікація сільського населення ще не була регламентована. Прізвища часто утворювалися від імені чи прізвиська родичів, за назвами професій, місцем народження тощо. Часто ту саму особу записували під різними прізвищами. Російські чиновники перекручували українські прізвища на російський лад. Саме така ситуація вийшла з прізвищем одного з найталановитіших шереметєвських музикантів-кріпаків українського походження **Степаном Оникієвичем Дегтяревським**, який у тогочасних російських документах записаний як **Дегтярьов**. Але справжнє його прізвище було, очевидно, Дегтяревський. Саме так його називав у своїх спогадах Василь Михайлович Микитенко, який навчався у нього і співав у його хорі.

Про життя цього видатного музиканта і композитора збереглося мало документальних свідчень. Народився він 23 квітня (5 травня) 1766 р. на Слобожанській Україні в українській слободі Борисівка колишньої Курської губернії. Батько його був селянином-кріпаком, про матір відомостей немає. Їхня кріпацька сім'я належала графам Шереметєвим. До кінця свого життя талановитий композитор залишився кріпаком.

Як дослідив український історик В. Кук, родина Дегтяревських була українська. Про це свідчить низка збережених тогочасних документів¹⁹⁰.

Музичні здібності малого Степанка Дегтяревського рано помітили ті, хто спеціально підшукував музикантів для графа М.П. Шереметєва, і в семирічному віці хлопчика взяли до співацької школи в слободі Борисівка. У цій школі навчалася також його старша сестра Степанида і молодший брат Євдоким. Степанида, очевидно, мала добрий голос, бо пізніше, у 1778—1779 рр. вона співала в шереметєвському театрі головні жіночі партії в західноєвропейських операх (А. Гретрі та ін.)¹⁹¹.

Згодом С. Дегтярьова перевели в шереметєвську школу в Останкіно, де він поглибив свою загальну й музичну освіту. Тут він навчався словесності (здобував знання про народну творчість, літературу), іноземних мов, співу, музики, театрального мистецтва, балетних танців. Його вчив італійський композитор Дж. Сарті, який у той час був у Росії. Разом із Дж. Сарті С. Дегтярьов для вдосконалення музичної освіти їздив до Італії.

¹⁹⁰ Кук В. Його згубили талант і рабство // Україна. — 1989. — № 40. — С. 14.

¹⁹¹ Єлізарова Н.А. Знач. праця. — С. 336.

Завдяки різнобічним музичним здібностям С. Дегтярьова граф Шереметев використовував його як співака, диригента, композитора і педагога. Він спочатку був одним з найкращих співаків хору, грав в оркестрі. Уже в юнацькому віці С. Дегтярьов співав у шереметевському театрі. У 15 років (1781 р.) він співав партію Бертранда в опері «Дезертир» французького композитора П. Монсіньї (1729—1817), а коли йому було 18 років, виконував головні ролі в інших західно-європейських операх та в опері В. Пашкевича «Нещастя від карети»¹⁹².

Згодом С. Дегтярьов служив у М.П. Шереметєва диригентом хорової капели, капельмейстером оркестру та хормейстером у театрі, навчав співу в Кусковській школі, писав музику.

Будучи кріпаком графа Шереметєва, С. Дегтярьов повністю залежав від свого володаря. Він мусив робити тільки те, що наказував поміщик. Про безправне становище С. Дегтярьова свідчить один з наказів М.П. Шереметєва від 1794 р., в якому зазначалося: «В учителя концертов Степана Дегтярева за давание им посторонним людям концертов вычестъ из жалования 5 рублей и отдать певчому Чанову за объявление об оном»¹⁹³. Отже, за те, що митець дав комусь ноти концертів, йому із платні вирахували 5 рублів і віддали донощику.

Коли М.П. Шереметєв у 1797 р. переїхав до Петербурга, сподіваючись там зробити дипломатичну кар'єру, він узяв із собою й С. Дегтярьова, а також частину співаків і музикантів. У Петербурзі С. Дегтярьов багато писав духовної музики, був у тісних контактах з Д. Бортнянським і навіть приятелював з ним¹⁹⁴.

У Петербурзі С. Дегтярьов перекладає з італійської мови на російську велику і серйозну теоретичну працю італійського композитора В. Манфредіні «Правила гармонічні і мелодичні для вивчення всієї музики», написану в 1797 р. у Венеції. Переклад було надруковано у 1805 р.

Високоосвічена людина, талановитий музикант (співак, диригент, педагог) і композитор С. Дегтярьов дуже страждав від свого по суті рабського становища. Кріпацтво трагічно позначилося й на його особистому житті. Лише коли С. Дегтярьову було 42 роки, він дістав від Шереметєва дозвіл на одруження. Дружиною стала дочка артиста українського походження з шереметєвського театру 23-річна Аграфена (Горпина) Григорівна Кохановська, родом з української слободи Михайлівки¹⁹⁵.

Після смерті графа М.П. Шереметєва у 1809 р. С. Дегтярьов та його дружина звернулися до опікунської ради, яка управляла маєтками Шереметєвих, з проханням звільнити їх із кріпацтва. Рада направила їхнє прохання до Правлячого Сенату, а композиторові видали тимчасовий паспорт, який давав право вести самостійне життя і вільно працювати¹⁹⁶. Цього ж року С. Дегтярьов із сім'єю переїздить до Москви. Там він працює над ораторією «Мінін і Пожарський, або звільнення Москви». Це — великий твір у трьох частинах, написаний на слова М.Д. Горчакова для великого оркестру (200 чол.), солістів і хору. Ораторія вперше з блискучим успіхом була виконана в Москві у 1811 р. Про композитора писали в російських та іноземних газетах¹⁹⁷. Незважаючи на такий успіх, С. Дегтярьов, його дружина і троє маленьких дітей не мали засобів для існування. Постійне страждання митця через кріпацьке становище, а також важка матеріальна скрута довели його до важкої хвороби — туберкульозу. Сім'я композитора дуже бідувала, і він навіть був змушений давати оголошення про продаж своїх духовних творів¹⁹⁸.

С. Дегтярьов помер 23 квітня 1813 р. на 47-му році життя, не дочекавшись жаданої волі. Указ про його звільнення від кріпацтва з'явився аж 4 серпня 1815 р.¹⁹⁹

Такою була доля талановитого музиканта-кріпака в Росії. Болісні і правдиві слова сказав про нього його сучасник і учень, уже згадуваний Василь Михайлович Микитенко у спогадах, які наводить його син Олександр Васильович Никитенко у «Повісті про самого себе». Він пише, що батько «з вдячністю і розчуленістю згадував про увагу і ласку, які виявляв йому знаменитий і нещасний Дегтяревський, що трохи пізніше згас поміж глибоких, ніким не зрозумілих і ніким не розділених страждань. Це була одна із жертв того жакливого стану речей на землі, коли високі дари і переваги духу випадають на долю людини ніби на сміх і на ганьбу їй. Дегтяревського згубили талант і рабство. Він народився з рішучим покликанням до мистецтва, він був музикант від природи... Незвичайний талант рано звернув на нього увагу знавців, і власний його, граф Шереметєв, дав йому кошти вдосконалитись. Дегтяревського навчали музики найкращі вчителі. Його відправили на навчання в Італію. Його музичні твори принесли йому там почесну популярність. Але, повернувшись додому, він знайшов

¹⁹² Там же. — С. 336—337.

¹⁹³ Там же. — С. 339.

¹⁹⁴ Там же. — С. 338.

¹⁹⁵ Кук В. Його згубили талант і рабство. — С. 15.

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. — С. 341.

¹⁹⁸ Кук В. Його згубили талант і рабство. — С. 15.

¹⁹⁹ Там же.

суворого деспота, який за ревізським правом на душу геніальної людини побажав безумовно привласнити собі і її натхнення: він наклав на нього залізну руку»²⁰⁰.

Музична спадщина С. Дегтярьова досить велика (119 музичних творів). Композитору належить велика кількість духовних концертів, хорові п'єси, кантати, ораторії. Особливо популярними були його духовні твори (про духовні концерти С. Дегтярьова йтиметься далі).

Як бачимо, українські музиканти, яких спеціально набирали в Україні, займали значне місце не тільки при царському дворі, але і в помістях графів Шереметєвих. Вони ставали високопрофесійними музикантами, однак досить часто обставини їхнього життя і творчості були складними, бо вони перебували в невільному становищі. Яскравим прикладом цього є тяжка доля музиканта-кріпака С. Дегтярьова — одного з найталановитіших композиторів другої половини XVIII ст.

5. Музична освіта

У другій половині XVIII ст. продовжують розвиватися ті національні традиції музичної освіти, які сформувалися ще в XVII — першій половині XVIII ст. і забезпечували широку елементарну музичну грамотність та високий професійний рівень церковних хорів.

Хоч у другій половині XVIII ст. занепадають братські школи, проте майже при кожній церкві в містах і селах України продовжують існувати *початкові школи*. У них діти не тільки навчалися грамоти, але й діставали елементарні музичні знання, які використовувалися у співі в церковних хорах.

Таку саму музично-освітню функцію виконували й *сотенні* та *полкові* школи (у них вчилися діти переважно з козацьких сімей), у яких також навчали музичної грамоти і важливого значення надавали співу. У січовій школі, заснованій 1659 р. на Чортомлицькій Січі (нижче сучасного Нікополя), було навіть спеціальне відділення, яке готувало співаків і музикантів. На базі цього відділення в 1770 р. було створено окрему школу «*вокальної музики і церковного співу*», що містилася в слободі Орловщині (у сучасній Дніпропетровській області). Як свідчать історики, слава про цю школу розійшлася далеко, і вчитися до неї прибували діти з усієї України. Очолював цей заклад «знаменитий співака» Михайло Кафізма — улюбленець останнього козацького кошового П. Калнишевського²⁰¹.

У більшості *монастирів* України в другій половині XVIII ст. були добрі хори, при яких півчі-установи навчали музичної грамоти. У музичній освітній справі важливу роль відігравали також *архієрейські* школи, що готували церковних півчих. Ще більша увага приділялася навчанню співу в *духовних семінаріях*. Наприкінці XVIII ст. такі заклади було відкрито в Луцьку, Кам'янці-Подільському, Острозі та інших містах²⁰².

Центральним осередком музичної освіти й далі була *Києво-Могилянська академія*. Її студенти були зобов'язані брати участь у двох хорах: академічному та церковному хорі Києво-Братського монастиря. Це вимагало певного рівня музичної підготовки, яку студенти діставали в основному при хорах. Отже, навчання велося практичним шляхом і «класом співу» був хор, а вчителями — регенти хору²⁰³. У 1799 р. з ініціативи ігумена Києво-Братського монастиря й викладача теології Києво-Могилянської академії Іриней Фальковського при цьому монастирі був відкритий клас «ірмологійного» нотного співу, який відвідували студенти академії. Учителем нотного класу був Георгій Баранович — регент академічного хору. Він написав працю «Правила нотного та ірмологійного співу», яка використовувалася як підручник у цій школі²⁰⁴. У 1800 р. викладання співу було введено в навчальну програму Києво-Могилянської академії²⁰⁵.

У другій половині XVIII ст. музичну освіту і навички хорового співу в Києво-Могилянській академії дістали такі талановиті особистості, як М. Березовський, Г. Сковорода, А. Ведель. Останній став регентом академічного хору.

У Києво-Могилянській академії існував оркестр, але відомостей про навчання у XVIII ст. гри на музичних інструментах немає. Клас інструментальної музики був створений у 1801 р.²⁰⁶

У другій половині XVIII ст. продовжувала існувати також Глухівська музична школа (виникла в 30-х роках XVIII ст.), яка готувала співаків-хлопчиків з України для петербурзького двору. Документальні відомості про неї збереглися тільки до кінця 50-х років. Учителями в 50-х роках у ній були К. Коченовський, С. Андрієвський, Ф. Нечай²⁰⁷ та ін. У цій школі розвивалися існуючі в Україні давні традиції навчання співу,

²⁰² Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні. — К., 1992. — С. 23.

²⁰³ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К., 1971. — С. 43—44.

²⁰⁴ Козицький П. Зазнач. праця. — С. 44—46, 51.

²⁰⁵ Там же. — С. 46.

²⁰⁶ Історія української музики. Т. 1. — К., 1989. — С. 382.

²⁰⁷ Іванов В.Ф. Зазнач. праця. — С. 17.

²⁰⁰ «Русская старина», 1888. — Цит. за ст.: Кук В. Його згубили талант і рабство. — С. 14—15.

²⁰¹ Пуха І. Про школи в Запорізькій Січі // Український історичний журнал. — 1969. — № 3. — С. 101, 104.

але в ній вчили і гри на скрипці, гусях, бандурі. Більшу частину відібраних хлопців, які навчалися в Глухівській школі, відправляли в Петербург, однак деякі залишалися в Україні. Вони співали в хорі Миколаївської церкви в Глухові та інших церковних хорах міста. У Глухівській школі навчалися відомі українські композитори М. Березовський і Д. Бортнянський.

Рекрутовані з України хлопці для петербурзького двору потім продовжували навчання в Придворній співацькій капелі, а дехто — і в Італії (М. Березовський, Д. Бортнянський).

Як уже відзначалося, музичні школи були також в українських слободах Олексіївці та Борисівці на Слобожанщині. Вони теж готували музикантів для хорів і театрів російських поміщиків Шереметєвих.

Музичне навчання існувало у Харківському, Чернігівському і Переяславському колегіумах. Одним з важливих центрів музичної освіти в другій половині XVIII ст. став Харків. У Харківському колегіумі (заснованому в 1726 р.) був нотний клас, перша згадка про який у документах відноситься до 1798 р.²⁰⁸ Він давав знання музичної грамоти і навички хорового виконавства. Але найбільшого значення музична освіта набула в уже згадуваних «Додаткових класах», створених при Харківському колегіумі, які згодом стали Харківським казенним училищем. До програми викладання в цьому училищі входило також малювання, архітектура, музика й танці²⁰⁹.

Губернатор Є.О. Щербинін, аматор і знавець музичного мистецтва, у 1771 р. запросив на посаду вчителя музики в Харківське казенне училище італійця Франца Мартіні. Він навчав 17 хлопців грати на різних інструментах. У 1773 р., як ми вже відзначали, в Харківському училищі був відкритий «клас вокальної та інструментальної музики». Вчителем і керівником цього класу став український композитор, автор духовних і світських творів Максим Концевич. Він навчав співаків та інструменталістів. В «Описі музичних інструментів» цього класу та в інших документах згадуються інструменти: скрипки, фагот, валторни, клавикорд, клавіцимбал²¹⁰.

²⁰⁸ Історія української музики. Т. 1. — К., 1989. — С. 387.

²⁰⁹ Куж В. Нові документальні дані про життя А.Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796—1798 рр.) // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 156.

²¹⁰ Щербинін Ю. Біля джерел музичної освіти в Харкові // Українське музикознавство. Вип. 6. — С. 233.

У 1797—1798 рр. у вокальному класі працював А. Ведель. Заняттями з інструментальної музики керував німець Яків Ціх²¹¹. У казенному училищі навчали й «клавірної гри»²¹². У 70-х роках у Харкові був відомий грою на клавесині Р.М. Цебриков²¹³.

Клас вокальної та інструментальної музики Харківського казенного училища був по суті музичною школою. Цей клас, як і Глухівська школа, повинен був готувати співацькі кадри для петербурзького двору. Цим займалися М. Концевич та А. Ведель.

Є підстави вважати, що Г. Сковорода, викладаючи в Харківському колегіумі поетику, синтагму, грецьку мову (протягом 1759—1764 рр. з перервами), навчав учнів колегіуму також співати по нотах у супроводі органа (очевидно, на інструменті регалі — невеликому органі). Такий висновок можна зробити на підставі листів Г. Сковороди до його учня і приятеля М. Ковалинського, у яких він писав: «Сам я проводитиму з хлопцями навчання в супроводі органа, тим часом подбай про те, щоб трохи підготувати до співів по нотах нашого Максимка» (Харків, вересень 1762 р.); «Я привезу з собою і велику частину хору, тобто моїх співаків-хлопців» (Харків, друга половина травня — початок червня 1763 р.)²¹⁴.

У 1768 р. відновила діяльність Київська міська капела (оркестр), при якій була музична школа. Учні цієї школи навчалися грати на різних інструментах. Наприкінці XVIII ст. вчителем-капельмейстером у ній був Яків Станкевич. У цій школі заняття відбувалися щодня, крім неділі та святкових днів²¹⁵.

У 1786 р. з ініціативи російського князя, генерал-фельдмаршала Г.О. Потьомкіна на базі його великої домашньої капели в Катеринославі (нині Дніпропетровськ) була відкрита музична академія. Її директором став італійський композитор Дж. Сарті. У 1787 р. цю академію було переведено до Кременчука²¹⁶.

²¹¹ Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова XVIII—XIX ст. — К., 1967. — С. 19.

²¹² Газета «Московские ведомости» від 5 березня 1778 р. вмістила об'яву про запрошення «знаючим навчати на клавикордах» до Харківського колегіуму (Вахрян'єв Ю.Ф. Клавир і клавирна музика на Україні середини XVII — першої чверті XIX століть в історичних та літературних матеріалах // Музична Харківщина. — Х., 1992. — С. 166—167).

²¹³ Вахрян'єв Ю.Ф. Зазнач. праця. — С. 167.

²¹⁴ Сковорода Г. Повне зібрання творів: В 2-х т. — К., 1973. — Т. 2. — С. 225, 298.

²¹⁵ Київська міська капела виникла ще в 1627 р., але в 30-х роках XVIII ст. її було ліквідовано (Історія української музики. Т. 1. — К., 1989. — С. 389).

²¹⁶ Іванов В.Ф. Зазнач. праця. — С. 28.

Музична академія діяла за статутом вищого навчального закладу, але при цьому значна увага надавалася й концертній діяльності²¹⁷. Ця академія була досить великим закладом і мала близько ста штатних співаків і музикантів. У програмі академії наголошувалося на необхідності досягнення професійного рівня навчання й високої культури в хоровому співі та оркестровій грі.

Академія мала два музичні відділення: вокально-хорове (його інспектором був І. Селецький, регентом — І. Дмитрієв, учителями — А. Солці та І. Львов) й інструментальне, яке очолював запрошений з-за кордону капелмейстер Карл Ібераль²¹⁸. Для викладання спеціальних і теоретичних предметів до Музичної академії запрошувалися музиканти з Італії (Конті, Дельфіно, Бравора, Джоліо, Бранка, Патта, Дель Окка та ін.). Дель Окка був викладачем сольфеджіо й гри на клавесині. З Італії привозили інструменти (гобої, англійські ріжкі, флейти та ін.). Існував в академії й балетний клас для хлопчиків і дівчат, яким керував Розетті²¹⁹. Протягом 1787—1790 рр. Музичну академію очолював Дж. Сарті. У 1790 р. він переїхав до Петербурга, а в 1791 р. після смерті Г.О. Потьомкіна академію було закрито. Отже, Музична академія проіснувала лише 5 років: у Катеринославі в 1786—1787 рр. і в Кременчуці в 1787—1791 рр.²²⁰

Музичне навчання відбувалося, очевидно, й при хорах, оркестрах і в магнатських осередках; декого з музикантів посиляли вчитися за кордон.

Таким чином, у другій половині XVIII ст. в Україні існували різні осередки музичної освіти. Центральне місце в музичній освіті відводилося вихованню півчих та регентів церковних хорів. Через те значна увага приділялася опануванню нотної грамоти, співацької майстерності, вивченню репертуару церковної музики. Крім співацької освіти, в різних музичних осередках навчали й гри на різних (народних та професійних) інструментах. Наприкінці XVIII ст. виникають приватні пансіони, в яких навчали грати на клавішних інструментах (клавесині, фортепіано)²²¹.

За якими посібниками відбувалося музичне навчання? Збережені джерела дають підставу вважати, що в другій половині XVIII ст., як і в попередній період, для навчання музичної грамоти та засвоєння церковно-співацького репертуару використовувалися нотолінійні Ірмолюї — збірники давньоукраїнської церковної монодії. За період від другої половини XVIII ст. до нашого часу дійшло чимало рукописних списків Ірмолюїв. У деяких Ірмолюях, крім основної частини наспівів, іноді подано деякі відомості з музичної грамоти (назви нот на нотному стані при релятивному співі, гексахорди релятивної системи співу, ритмічні довгості київської квадратної нотації тощо). Опанувати нотну грамоту, релятивну методику співу ірмолюйних наспівів допомагали й спеціальні посібники, як, наприклад, «Гласопісець учебний» кінця XVIII ст., написаний І. Левицьким²²². Цінною пам'яткою, призначеною для опанування релятивного методу співу та розвитку співацького голосу, була «Азбука» Г. Головні, котрий, як уже зазначалося, був українець, співав у Придворній капелі і був тісно пов'язаний з Україною, зокрема з Глуховом.

Деякі посібники, продовжуючи традиції «Граматики музикальної» М. Дилецького, розглядали не тільки питання нотної грамоти, релятивного методу співу, але й теорію партесної музики. Так, у середині XVIII ст. в рукописних списках поширювався «Буквар і Граматика» Михайла Березовського. Цей посібник був створений під впливом праці М. Дилецького, але мав чіткішу структуру й інші музичні приклади. До таких посібників належала й «Граматика» партесного співу Степана Бишковського, яка призначалася для підготовки регентів²²³.

Отже, тогочасні теоретичні посібники були пов'язані з українською хоровою культурою, яка в Україні в той час у професійній галузі мала найбільші досягнення. Вони мали, перш за все, практичне значення: давали необхідні знання про київську квадратну нотацію, релятивну методику співу, а також про komponування та виконання партесної музики.

У другій половині XVIII ст. українські композитори засвоювали надбання не тільки тогочасної західноєвропейської музики, але й музичної теорії, пов'язаної з цією музикою. Як було вже сказано, С. Дегтярьов у Петербурзі переклав з італійської мови на російську

²¹⁷ Іванов В.Ф. Зазнач. праця. — С. 28.

²¹⁸ Там же. — С. 28—29.

²¹⁹ Фесечко Г. И.Е. Хандошкин. — Л., 1972. — С. 34—35.

²²⁰ Іванов В.Ф. Зазнач. праця. — С. 29.

²²¹ Одним з таких закладів був пансіон Анни Леянс у Глухові (Вахрянков Ю.Ф. Зазнач. праця. — С. 167).

²²² Іванов В.Ф. Зазнач. праця. — С. 62.

²²³ Детальніше про ці посібники див.: Історія української музики. Т. I. — С. 424—432.

теоретичну працю італійського композитора В. Манфредіні «Правила гармонічні і методичні для вивчення всієї музики». Поява цього перекладу була викликана потребами музичної педагогіки, а також засвоєння надбань італійської музичної теорії.

6. Музичне життя і виконавство

У музичному житті України другої половини XVIII ст. чільне місце займало хорове виконавство. Як і в попередні історичні періоди, в цей час значна увага приділялася церковним хорам у храмах, монастирях, на архієрейських кафедрах. Церковні хори розвивали багаті, віками сформовані в Україні традиції хорового виконавства. Прекрасні хори були в Києві (у Києво-Печерській лаврі, Софійському соборі, Києво-Братському монастирі, Михайлівському соборі Видубицького монастиря), у Межигірському монастирі біля Києва, у Глухові (в Миколаївській, Михайлівській церквах), у Чернігові (в Троїцькому монастирі), а також у монастирях і церквах Новгород-Сіверського, Переяслава, Полтави та інших міст. Звідси й брали півчих для Петербурзького Олександро-Невського монастиря та інших монастирів і церков Росії.

Церковно-парафіяльні, монастирські, митрополитичі та архієрейські хори, співаючи під час богослужіння, виконували не тільки релігійну, але й художньо-естетичну функцію. Церковні хори в другій половині XVIII ст. співали церковну монодію, зафіксовану в українських збірниках — Ірмолоях,²²⁴ яка в кантиленних зразках відзначалася мелодичною розвиненістю. До репертуару хорів обов'язково входили барокові партесні твори. У другій половині XVIII ст. почали виконувати й багатоголосу церковну музику нового стилю.

У Галичині в другій половині XVIII ст. найбільші сили церковного музичного виконавства зосереджувалися на митрополитичій кафедрі при греко-католицькій церкві св. Юра у Львові. У богослужінні церкви св. Юра брали участь хор та оркестр. Хор складався з 40—50 осіб, а оркестр грав не тільки в урочистих богослужіннях, але й на різних двірських забавах, на банкетах і в театральних виставах²²⁵.

У спогадах одного з культурних діячів першої половини XIX ст. Йосифа Левицького (друкувався під псевдонімом «Йосиф з Болшова»),

²²⁴ Монодичні наспіви в Ірмолоях другої половини XVIII ст. не мають суттєвих відмінностей від наспівів, записаних в Ірмолоях XVII — першої половини XVIII ст.

²²⁵ Лиско З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. — Львів — Нью-Йорк, 1994. — С. 22—23.

який грав на скрипці й співав у хорі, зазначено, що в останній чверті XVIII ст. у Львові «існувала в повному складі вокально-інструментальна капела з прекрасним репертуаром старосвітських творів різних композиторів, яка була у вищому розквіті при блаженній пам'яті преосвященним архієреї Скородинському»²²⁶. Цей самий автор зазначає, що найвищого розквіту Святоюрська вокально-інструментальна капела досягла наприкінці XVIII — на початку XIX ст. під керівництвом Паньківського, який був ще й композитором. Він написав, зокрема, урочисту кантату на честь єпископа Скородинського. Цей твір був виконаний прилюдно з великим успіхом у день іменин єпископа і справив на львів'ян велике враження²²⁷. Можна припустити, що Паньківський писав і церковну музику, яка виконувалася під час Богослужінь. Однак про його твори, як і про репертуар святоюрської вокально-інструментальної капели, відомостей поки що немає.

У 40-х роках XVIII ст. диригентом єпископської капели у Львові став Андрій Андрійович Рачинський (бл. 1729 — бл. 1800). Там він пропрацював три роки (детальніше про нього буде далі).

Виконавство в Україні було тісно пов'язане з музичною освітою та її осередками. У Києво-Могилянській академії існував великий і прекрасний хор, один з найкращих у Києві. Був у цьому закладі й оркестр. Хором диригував регент, а оркестром — капелмейстер. В обов'язки одного з викладачів академії входило *«мати нагляд за регентом і капелмейстером... скільки разів на тиждень виконується музика, хто із нових студентів прийнятий, і якщо недостатньо їх вивчає музику — доповідати»*²²⁸.

Академічний хор брав участь у різних заходах, які відбувалися в цьому закладі: урочистих прийомах гостей (російських царів, єпископів, митрополитів тощо), диспутах, іспитах, рекреаціях (під час травневих відпочинкових гулянь). Для урочистих актів спеціально створювалися концерти, канти²²⁹. Під час різних урочистостей співав хор, грав оркестр. В академії звучала як церковна, так і світська музика. Виступи хору та оркестру слухали не тільки ті, хто вчився і працював в академії та її гості, але й городяни Києва, які бували на різних урочистостях.

²²⁶ Газ. «Зоря Галицька». — 1852. — № 33. — С. 270. — Цит. за: Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 187.

²²⁷ Лисенко З. Зазнач. праця. — С. 23.

²²⁸ Серебренников В. Киевская академия с половины XVIII ст. // Труды Киевской духовной академии. — 1897. — № 7. — С. 341.

²²⁹ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К., 1971. — С. 66.

Співом народних пісень, кантів та грою на музичних інструментах — гуслях, скрипках, флейті та ін. — розважалися студенти академії на вечірках²³⁰. Студенти і випускники академії розповсюджували в містах і селах канти, що виникли в академічному середовищі, а також виставляли вертеп.

Досить жвавим у другій половині XVIII ст. було музичне життя в Харкові. У ньому активну участь брали виконавські сили Харківських освітніх закладів. У Харківському колеґіумі був хор, який виконував складні твори, зокрема, А. Веделя²³¹. У Казенному училищі («Додаткових класах») з вихованців класу вокальної та інструментальної музики був створений хор та оркестр, яким керував М.П. Концевич. Хор і оркестр виступали на різних урочистостях, парадах, балах, обідах, які влаштовував губернатор. Про діяльність цих колективів наприкінці XVIII ст. писав Гр. Квітка-Основ'яненко: «*При класах (маються на увазі „Додаткові класи“. — Л.К.) з вихованців був повний оркестр музики і хор півчих, усе під керівництвом знаючого справу Максима Прохоровича Концевича. Духовні концерти та інші п'єси створені ним, славилися у свій час і далі Харкова. Під час переїзду Катерини II він... на придворному балу диригував оркестром і удостоївся отримати багатий перстень. Він же написав музику на вірші, яка співалася при вході її величності в палац*»²³².

На початку 80-х років у Харкові відкрили театр. У ньому ставили переважно російські п'єси Княжніна, Сумарокова, Фонвізіна, тогочасні російські комічні опери («Мельник — чаклун, обманщик і сват» О.А. Аблесімова та М. Соколовського, «Нешастя від карети» Княжніна з музикою В. Пашкевича),²³³ а також деякі західноєвропейські комічні опери («Картина, що розмовляє» А. Гретрі, переклад лібретто з французької на російську мову Хілкова, та інші опери)²³⁴. За наказом губернатора, у виставах театру був зобов'язаний грати оркестр з вихованців Казенного училища. Г. Квітка-Основ'яненко в «Історії театру в Харкові» зазначає: «*З появою губернатора в його ложі оркестр загримить симфонію, слідом за нею починається вистава*». Для виконання деяких партій в операх використовували й учнів вокального класу²³⁵.

²³⁰ Вишне夫斯基 Д. Из быта студентов Киевской академии // Киевская старина. — 1896, березень. — С. 315.

²³¹ Иванов В.Ф. Знач. прая. — С. 30.

²³² Квитка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове // Г.Ф. Квитка-Основ'яненко. Твори: У 8 т. — Т. 7. — К., 1970. — С. 63—64.

²³³ Там же. — С. 64.

²³⁴ Миклашевский Я.М. Музыка и театральная культура Харкова XVIII—XIX ст. — К., 1967. — С. 30.

²³⁵ Квитка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове. — С. 64, 65, 68.

У Музичній академії в Кременчуці був роговий оркестр із 27 дорослих гравців і 20 хлопчиків, чоловічий хор із 46 осіб, інструментальний оркестр із 27 чоловік²³⁶. З цими колективами, а також залучаючи виконавські сили з різних полків (Кременчуцького, Охтирського, Полтавського та ін.), Дж. Сарті виступав з концертами в Херсоні (1787), Яссах (1789). У його концертах брала участь велика кількість музикантів. Так, наприклад, у Херсоні кантату Дж. Сарті виконувало 185 осіб²³⁷. Під час «потьомкінських святкувань» у Яссах на відкритому повітрі виконувалася ораторія Дж. Сарті «Тебе Бога хвалим» хором й оркестрами з гарматною стрільбою. Всіх учасників було майже 300 осіб²³⁸.

У другій половині XVIII ст. в Україні розквітло музичне життя і виконавство у *двірцево-гетьманському*, а також у *магнатському* й *поміщицькому* осередках. У цих осередках також були свої хори, оркестри і навіть театри, де ставили опери. Ці осередки використовували здебільшого українських музикантів (після запровадження кріпацтва — кріпаків), хоч іноді залучали й іноземних виконавців.

Музика відігравала значну роль при дворах визначних особистостей української родини Розумовських. Започаткував цю традицію Олекса Розум (1709—1771) — син реєстрового козака із с. Лемеші на Чернігівщині. Він мав красиву вроду, добрий голос (тенор) і був музично обдарованим. Подібно до інших музично здібних хлопців, Олекса Розум, який співав у церковному сільському хорі, потрапив у Петербург до Придворної капели. В Росії він зробив блискучу кар'єру. Спочатку Олекса Розум співав у Придворній капелі, а згодом став фаворитом цариці Єлизавети Петрівни, і вони згодом таємно одружилися (1742 р.). Олекса Розум, змінивши прізвище, став Олексієм Розумовським. Він дістав титул графа, а також генерал-фельдмаршала (хоч і не був на військовій службі)²³⁹.

Олексій Розумовський, як свідчить його біограф О. Васильчиков, дуже любив Україну²⁴⁰. Він не забув і українських пісень. Будучи вже графом і генерал-фельдмаршалом, він не цурався грати на бандурі й співати українські пісні та думи²⁴¹. Любив Олексій Розумовський

²³⁶ Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин (некоторые биографические данные) // Сов. музыка. — 1950. — № 12. — С. 69.

²³⁷ Иванов В.Ф. Знач. прая. — С. 28—29.

²³⁸ Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 2. — М., 1953. — С. 420.

²³⁹ Стешко Ф. З історії української музики XVIII ст. Кар'єра одного українського співака (Гр. Олекса Розумовський) // Українська музика. Ч. 4. — Львів, 1938. — С. 59.

²⁴⁰ Васильчиков А.А. Семейство Разумовских. — М., 1868. — С. 21.

²⁴¹ Михневич Вл. Исторические этюды русской жизни. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. — СПб, 1879. — С. 167—168.

слухати спів і гру на бандурі своїх українських земляків. Він сприяв тому, що на царському дворі у російських вельмож зріс інтерес до української пісні²⁴². Такий інтерес виявляла й ширша російська громадськість. Через це багато українських пісень потрапило до перших друкованих збірників В. Трутовського, а також Львова і Прача.

Олексій Розумовський любив музику, і це проявилось в організації ним у Петербурзі оркестру й хору, які були найкращими приватними капелами в Росії за часів Єлизавети Петрівни. Співаки його хорової капели брали участь в оперних виставах. Зокрема, при виконанні опери італійського композитора Франческо Арайї «Цефал і Прокріс» (1755—1756) виступали п'ять співаків з його хору²⁴³.

Олексій Розумовський допоміг своєму молодшому братові Кирилові Григоровичу Розумовському (1728—1803), який теж народився в селі Лемеші, здобути освіту в Німеччині, Франції, Італії і зайняти вагоме місце в суспільстві. У 18 років він став Президентом Академії наук, а в 22 роки — гетьманом України (1750—1764). Кирило Розумовський володів численними маєтками в Україні, зокрема, Почепом, Батурином, Козельцями та ін. і був фундатором одинадцяти церков. Польський король С.А. Понятовський, згадуючи гетьмана Кирила Розумовського, писав, що він мав добрий голос і вмів добре співати різних пісень²⁴⁴. Кирило Розумовський також був меломаном. При його гетьманському дворі в Глухові був добрий хор та оркестр, які належали до найкращих в Україні та Росії. Я. Штелін у книзі «Музыка и балет в России XVIII века», надрукованій у Петербурзі 1770 р., писав, що в палаці гетьмана Кирила Розумовського в Глухові на Україні була організована домашня хорово-оркестрова капела, «подібної до якої в Росії досі не було. Капела налічувала сорок з лишком добре навчених музикантів, кожен з яких міг з честю виступати й самотійно на своєму інструменті. Коли хор цієї капели в присутності двора та інших високопоставлених осіб виступив уперше в 1753 р. у Москві у палаці гетьмана, він справедливо заслужив те загальне захоплення, яким був зустрітий цей виступ»²⁴⁵.

З 1753 р. протягом 10 років регентом капели гетьмана К. Розумовського в Глухові був композитор Андрій Рачинський — зачинатель нового стилю українського духовного циклічного концерту. Ймовірно, що саме в гетьманській капелі в Глухові вперше виконувалися його

духовні концерти, а потім цей новий стиль духовного концерту поширився в Україні і в Росії.

У резиденції К. Розумовського щонеділі після церковної Служби збиралася козацька старшина на обід, після якого звучала інструментальна музика²⁴⁶. Так, з нагоди хрестин сина Кирила Розумовського Андрія (1752 р.) після обіду «музика грала по-італійськи»²⁴⁷.

При гетьманському дворі був театр. У ньому ставили драматичні твори (у щоденниках гетьманської старшини згадуються комедії). Були й оперна та балетна трупи²⁴⁸. У Глухові в 1751 р. виступала французька театральна трупа, яку, мабуть, запросив Кирило Розумовський²⁴⁹.

Хори та оркестри існували не тільки в гетьманській резиденції в Глухові, але і в маєтках К. Розумовського в Почепі, Батурині та ін. Роговий оркестр був у резиденції гетьмана в Батурині²⁵⁰. Є відомості, що у графа К. Розумовського в 1775 р. була поставлена опера Раупаха «Альцеста» під акомпанемент рогового оркестру²⁵¹.

Хором у маєтку К. Розумовського в Почепі диригував Абросимов²⁵². Поряд з місцевими музикантами в маєтках Розумовського працювали й іноземці. Капельмейстером у К. Розумовського протягом 1770—1784 рр. був відомий валторніст Карл фон Лау²⁵³. У 1780-х роках у К. Розумовського працював італійський композитор Дж. Астаріта, який присвятив йому свою ораторію «Смерть Авеля» (1785 р.). Комічну оперу Дж. Астаріти «Збитенщик» ставив домашній театр К. Розумовського в 1786 р.²⁵⁴.

Після смерті К. Розумовського (1803) частина півчих і музикантів перейшла до його сина Андрія Кириловича Розумовського (1752—1836). Він був відомим у Європі дипломатом, але при цьому успадкував від свого батька любов до музики і сам мав неабиякі музичні здібності. Народився А.К. Розумовський у Глухові, закінчив Страсбурзький університет. Працював на дипломатичній службі як російський посол у Неаполі,

²⁴⁶ Щоденник генерального хорунжого М. Ханенка за 1752 р. Подано за ст.: Шербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. — 1924. — № 7—9. — С. 144.

²⁴⁷ Шербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. — 1924. — № 10—12. — С. 208.

²⁴⁸ Витвицький В. Гетьман Кирило Розумовський — музичний меценат. — С. 59.

²⁴⁹ Шербаківський Д. Зазнач. праця // Музика. — 1924. — № 10—12. — С. 206.

²⁵⁰ Витвицький В. Зазнач. праця. — С. 59.

²⁵¹ Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. — М., 1944. — С. 352.

²⁵² Шербаківський Д. Зазнач. праця. — С. 206.

²⁵³ Історія української музики. Т. 1. — К., 1989. — С. 344.

²⁵⁴ Витвицький В. Зазнач. праця. — С. 59.

²⁴² Стешко Ф. Зазнач. праця. — С. 61.

²⁴³ Ерст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика. — 1924. — Ч. 1—3. — С. 34.

²⁴⁴ Витвицький В. Гетьман Кирило Розумовський — музичний меценат // Збірник на пошану Гр. Китастого. — Нью-Йорк, 1980. — С. 58.

²⁴⁵ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. — С. 90.

Копенгагені, Стокгольмі, Відні. У 1806 р. пішов у відставку і жив у Відні, де й помер 1836 р.²⁵⁵

У Відні А. Розумовський мав розкішний палац, який поступався тільки імператорському²⁵⁶. У палаці була знаменита картинна галерея; у ньому відбувалися концерти, які славилися в Європі. В А. Розумовського бували Й. Гайдн та В.А. Моцарт. А. Розумовський грав на скрипці й брав участь (як другий скрипаль) у виконанні квартетів Гайдна у присутності автора. Гайдн захоплювався тонкістю музичного слуху Розумовського, «*завдяки якому він угадував у творах Гайдна найпотаємніші задуми, що для більшості публіки залишалися недоступними*»²⁵⁷.

А. Розумовський намагався влаштувати поїздку В.А. Моцарта в Росію і з цією метою пропонував у листі до російського князя Г.О. Потьомкіна (15 вересня 1791 р.) запросити композитора. Приїзд Моцарта до Росії вже був майже вирішений, але він так і не відбувся, бо невдовзі помер Г.О. Потьомкін (15 жовтня), а вслід за ним — і Моцарт (5 грудня)²⁵⁸.

А. Розумовський був особливо близько знайомий з Л. Бетховеном і став його меценатом. На замовлення А. Розумовського Л. Бетховен написав три квартети ор. 59 (№№ 7, 8, 9)²⁵⁹. Ці квартети композитор присвятив А. Розумовському. Йому ж та Ф. Лобковіцу Бетховен присвятив також V і VI симфонії. У темі четвертої частини квартету № 7 Бетховен використав мелодію народної пісні, очевидно, зі збірника Львова — Прача «Русские народные песни» (перше його видання з'явилося в Петербурзі 1790 р.) «Ах, талант ли мой, талант» (№ 99). Мелодія цієї пісні, як влучно підмітив російський дослідник В. Пасхалов, «видає її українське походження»²⁶⁰. Особливо це помітно в останніх трьох тактах, бо такі мелодичні звороти є частими в українських народних піснях:

1



²⁵⁵ Русский Биографический словарь. Т. 15. — СПб, 1910. — С. 443.

²⁵⁶ Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. — М., 1977. — С. 213.

²⁵⁷ Русский Биографический словарь. Т. 15. — С. 444.

²⁵⁸ Івченко Л. Геній і amator-меценат // Музика. — 1996. — № 5. — С. 23.

²⁵⁹ Вони написані 1805—1806 рр., а надруковані 1808 р. (голоси) і 1830 р. (партитура) // (Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. — С. 390).

²⁶⁰ Пасхалов В. Русская тематика в произведениях Бетховена // Русская книга о Бетховене. — М., 1927. — С. 186—187.

У 1815—1816 рр. Бетховен зробив обробку української пісні С. Климовського «Їхав козак за Дунай» для голосу, віолончелі, скрипки і фортепіано, а в 1817—1818 рр. написав варіації на мелодію цієї пісні (ор. 107) для фортепіано в супроводі флейти або скрипки (за бажанням). Не виключено, що звертання Бетховена до українських мелодій було стимульоване А. Розумовським²⁶¹.

На творчість Л. Бетховена немаловажний вплив мав організований А. Розумовським у Відні струнний квартет, який належав до найкращих у Європі (у ньому грали видатні музиканти: скрипаль І. Шуппанціг, альтист Ф. Вайс, віолончеліст Дж. Лінке)²⁶². У салоні А. Розумовського часто звучали новостворені квартети Бетховена у виконанні славетного «квартету Розумовського».

Коли А. Розумовський працював російським послом у Відні, при посольстві були православна каплиця і добрий церковний хор, який складався переважно із співаків посла, що походили з Лівобережної України²⁶³. Після того, як А. Розумовський залишив дипломатичну службу (1806 р.), через деякий час каплицю російського посольства було закрито. Розумовський повернув своїх півчих в Україну у батуринський маєток. Російський князь І. Долгорукий, великий меломан, під час подорожі по Україні 1810 р. відвідав батуринський палац Розумовських і з захопленням писав про хор, який він там почув: «Граф Андрій Кирилович Розумовський, будучи послом у Відні, мав своїх півчих, яких, залишивши службу, повернув до Батурина. Вони вчилися в Росії у Бортнянського і в чудових майстрів у чужих землях... Їх лише 12 осіб... Вони при мені співали обідню. Справді, я давно не чув такої солодкої гармонії: які ніжні голоси! Яка музика! Який вираз на обличчі кожного з них! Кожний не ноту тільки бере і не голос підвищує: він у цей час відчуває, захоплюється, захват одушевляє всі його риси. Я невідчутно був перенесений у той вік і зворушений до глибини душі»²⁶⁴. Під час обіду батуринські півчі «співали різні духовні канти, потім — італійські і, нарешті, малоросійські пісні»²⁶⁵.

Якась частина хору, що була при каплиці російського посольства у Відні, після її закриття, очевидно, залишалася в цьому місті. Збереглися

²⁶¹ Українські інтонації дослідники знаходять і в творчості Й. Гайдна та В.А. Моцарта (див.: Soroker Y. Ukrainian Musical Elements in Classical Music. — Edmonton — Toronto, 1995. — Р. 15—24).

²⁶² Івченко Л. Геній і amator-меценат. — С. 25.

²⁶³ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. — Львів — Нью-Йорк, 1994. — С. 25.

²⁶⁴ Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 г. Сочинение князя Ивана Михайловича Долгорукова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — 1869. — Кн. 3. — С. 317.

²⁶⁵ Там же. — С. 318.

відомості, що цей хор згодом брав участь у греко-католицькому Богослужінні при церкві св. Варвари у Відні й часто виконував твори Д. Бортнянського. При цій церкві, як ми вже відзначали, було засновано греко-католицьку семінарію (1776 р.), і там навчалися галичани. На галичан твори Д. Бортнянського справили велике враження; вони згодом увійшли до репертуару хору віденської греко-католицької семінарії²⁶⁶. Таким чином, у Відні був осередок, де звучала українська духовна музика у виконанні українських співаків.

У кожного з відомих представників сім'ї Розумовських була нотна бібліотека. До нашого часу дійшла частина нот з бібліотек Розумовських, які нині зберігаються в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського. Після смерті Кирила Розумовського його нотна бібліотека перейшла до старшого сина — графа Олексія Кириловича Розумовського (1748—1822), котрий зробив блискучу кар'єру в Росії (таємний радник, сенатор, міністр народної освіти). Він мало цікавився музикою, але за його розпорядженням були створені каталоги нотної бібліотеки. Після відставки Ол.К. Розумовський жив в Україні у своєму маєтку в Почепі, а влітку перебував у своїй дочки Варвари Олексіївни Репніної (вона була одружена з генерал-губернатором князем М. Репніним). В.О. Репніна була чудовим музикантом, неабиякою піаністкою. Тому цілком вірогідно, що в першій чверті XIX ст. нотні скарби Розумовських концентрувалися в Яготині, а деякі з них були перевезені в Полтаву²⁶⁷. Після 1917 року вони потрапили до Всенародної бібліотеки (нині — Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського). На цей час нотний фонд бібліотеки сім'ї Розумовських нараховує понад 1700 одиниць збереження. У бібліотеці Розумовських зібрані друковані та рукописні твори понад 400 композиторів різних європейських національних шкіл здебільшого XVIII — початку XIX ст.²⁶⁸. Переважну більшість складають твори західноєвропейських (австрійських, німецьких, італійських, англійських, французьких) композиторів, серед них — твори родини Бахів (Йоганна Себастьяна, Карла Філіппа Емануїла, Йоганна Крістіана), Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Кореллі, Д. Тартіні, Дж. Паїзіелло, Л. Боккеріні, Дж. Астаріті, Т. Траєтті, Л. Гретрі та ін. У цій нотній бібліотеці є твори чеських композиторів (Г. Бенди, Ф. Бенди,

К.Ф. Стаміца, Я.В. Стаміца, Й. Мислівечка), а також російських і польських композиторів. Серед опер — «Козак стихотворец» на текст Шаховського з музикою італійця К. Кавоса (початок XIX ст.), у якій розробляється українська тематика і використовуються українські пісні, а також опера «Леста, дніпровська русалка» (музика С. Давидова).

У нотній бібліотеці Розумовських представлені різноманітні жанри: опери (58), симфонії (176), вокально-симфонічні твори (36), величезна кількість інструментальних, ансамблевих творів і твори для рогового оркестру²⁶⁹.

Твори з бібліотеки Розумовських дають уявлення про те, який багатий і сучасний репертуар звучав у магнатських осередках, що надавали перевагу західноєвропейській класичній музиці.

Крім Розумовських, в Україні у другій половині XVIII ст. були й інші магнати, поміщики (українські, російські, польські), які мали оркестри, хори, театри. Історичні джерела подають лише деякі відомості про такі осередки, здебільшого не зазначаючи, який саме репертуар виконувався в них. Відзначимо найбільш яскраві музичні осередки.

Музика відігравала значну роль у родині **Галаганів** на Полтавщині. У маєтку Івана Галагана в с. Сокиринцях на Чернігівщині в другій половині XVIII ст. був записаний «Вертеп». Там же існував оркестр, який потім перейшов у спадок Григорію Галаганові. Онук І. Галагана — Петро Галаган оселився на початку XIX ст. у с. Дігтярі, де цей оркестр досяг найвищого розквіту. Капельмейстером у Дігтярях був німець Краузе, а першу скрипку виконував кріпак Артем, який три роки навчався в Дрездені у відомого польського скрипаля Кароля Ліпінського²⁷⁰.

У розкішному палаці **М. Комбурля** в Хотині на Сумщині були оркестр, хор, рогова музика («У Хотині грала музика скрипкова, духовна, а часом то й рогова, а крім того, була й вокальна музика»)²⁷¹. У Хотині М. Комбурлей відвів «цілу вулицю дерев'яних сільських хат для музикантів і співаків»²⁷². Він запросив до себе з Німеччини віртуоза і композитора Франца Бліма. Після призначення М. Комбурля губернатором на Волині він переніс свої блискучі прийняття до Житомира. До цього міста прибуло 120 музикантів і півчих²⁷³.

²⁶⁹ Детальніше див.: Шеффер Т., Черпухова У. Знач. праця. — С. 175—184.

²⁷⁰ Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики. Українське музикознавство. Вип. 6. — С. 114—115.

²⁷¹ Лукомский Г. Старинные усадьбы Харьковской губернии. — Петроград, 1917. — С. 23.

²⁷² Там же. — С. 45.

²⁷³ Ерст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика. — 1924. — Ч. 1—3. — С. 35.

²⁶⁶ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. — Львів — Нью-Йорк, 1994. — С. 25—26.

²⁶⁷ Шеффер Т., Черпухова К. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР — цінний документ музичної культури України XVIII ст. // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 173.

²⁶⁸ Список авторів див.: Українське музикознавство. Вип. 6. — С. 252—262.

Особливим багатством і різноманітністю відзначалося музичне життя в маєтку сенатора й графа **Й. Іллінського** в Романові на Волині, де він наприкінці XVIII ст. побудував розкішний палац. Двірцева музика складалася майже зі ста осіб, а хор — близько тридцяти. Був у маєтку театр, у якому виступали італійська та німецька оперні трупи, а також балет, що складався з французів, німців та італійців. Театральні костюми виписували з Відня²⁷⁴. Й. Іллінський посилав своїх музикантів учитися в Італію²⁷⁵.

Великий хор і оркестр мав протягом 1770—1780 рр. генерал-губернатор України граф **П. Румянцев-Задунайський** у маєтку Вишеньках на Чернігівщині²⁷⁶. У цьому маєтку П. Рум'янцева-Задунайський приймав царицю Катерину II під час її подорожі 1787 р. На царському прийомі в чудовому палаці звучала вокальна й інструментальна музика. Оркестр і хор графа Рум'янцева-Задунайського розважав Катерину II під час її тривалого перебування в Києві²⁷⁷.

Велика капела була в князя **Г.О. Потьомкіна**, яка складалася з «200 українських музикантів»²⁷⁸. На її базі, як ми вже відзначали, у Катеринославі була відкрита Музична академія.

У великій панській резиденції **Станіслава Щенського-Потоцького** (1753—1805) в Тульчині також розважалися музикою. Цей магнат відправив свого кріпака Федора (сина коваля), який відзначався музичним талантом, вчитися в Італію. Вісім років Федір навчався гри на скрипці в Неаполі, а після повернення очолив магнатську капелу під іменем Теодора Феррарі²⁷⁹. Він же був відомий і як композитор²⁸⁰.

Хоч музиканти магнатського середовища грали переважно для обмеженого кола слухачів, проте вони сприяли ознайомленню суспільної еліти з тогочасним європейським (насамперед, західним) музичним мистецтвом галантного і класичного стилів.

Після запровадження в Україні кріпацтва (1783 р.) у магнатських капелах і театрах виступали переважно українські музиканти-кріпаки. Вони досить часто були обдарованими музикантами, але у своїх магнатів перебували на становищі слуг, і з ними могли жорстоко поводитися.

²⁷⁴ Там же. — С. 35—36.

²⁷⁵ Шербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. — 1924. — Ч. 10—12. — С. 207.

²⁷⁶ Ерст Ф. Зазнач. праця. — С. 35.

²⁷⁷ Шербаківський Д. Зазнач. праця // Музика. — 1924. — Ч. 7—9. — С. 144.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Григорьев В.Ю. История польского скрипичного искусства. Музыкальное исполнительство. Вып. 10. — М., 1979. — С. 230.

²⁸⁰ Ерст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика. — 1924, — № 1—3. — С. 34.

Поряд з магнатськими осередками, при деяких міських магістратах існували оркестри. З 1768 р. відновив свою діяльність Київський оркестр. У 1786 р. його капельмейстером був Я. Станкевич. Список нот бібліотеки Київського оркестру від 1814 року свідчить, що в його репертуарі також значне місце займала західноєвропейська музика (І. Плейель, Д. Штрейбелъ, К. Глюк, В.А. Моцарт, А. Буальдьє, Е. Мегюль, Дж. Россіні та ін.). Оркестр виконував і побутову музику: марші, вальси, полонези, кадрили, а також й українські танці²⁸¹.

У другій половині XVIII ст. значення музичних цехів у містах України помітно зменшується, хоч у цей час вони ще існували в Києві, Ніжині, Чернігові, Харкові. Київський музичний цех функціонував до другої половини XIX ст.²⁸².

Продовжувала існувати в другій половині XVIII ст. також військова музика, яка не тільки виконувала службово-стройові функції, але й використовувалась у різних урочистостях. Так, великий військовий оркестр грав на урочистостях при обранні гетьманом Кирила Розумовського, а також при його прибутті в гетьманську резиденцію у Глухів 1751 р.²⁸³.

Мемуарна література засвідчує, що в міському побуті у середовищі різних верств населення розвивалося домашнє музикування. Виконувалися українські пісні й танці, канти, а також пісні-романси з інструментальним супроводом. Звучала й гра на різних інструментах. Так, генерал С. Тучков, який подорожував по Україні в 70-х роках XVIII ст., писав: «Замість сумовитих російських пісень,... ріжків та силуватих дудок почув я скрипки, гуслі, цимбали, притому спів молодих людей і дівчат...; ці малоросійські пісні, без усякої науки за всіма правилами складені, вразили мій слух»²⁸⁴. Відомий історик О. Рігельман (1720—1789) у записках 1785—1786 рр. відзначив такий інструментарій у містах і селах України: «Гра їхня більше на скрипках, на кобзі і на дудках... Вони всі співаки добрі»²⁸⁵.

У домашньому музикуванні використовували й клавішні інструменти. Мемуарна література (щоденники Я. Маркевича, М. Ханенка та ін.) засвідчує, що вже в першій половині XVIII ст. в Україні грали

²⁸¹ Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики Українське музикознавство. Вип. 6. — С. 121.

²⁸² Історія української музики. Т. 1. — С. 327.

²⁸³ Там же. — С. 350.

²⁸⁴ Тучков С.А. Записки. — СПб, 1906. — С. 5. Цит. за кн.: Історія української музики. Т. 1. — С. 333—334.

²⁸⁵ Ригельман А. Летописное повествование о Малой России. — М., 1848. — С. 87. Цит. за кн.: Історія української музики. Т. 1. — С. 335.

на клавікордах, клавіцимбалах, клавесині²⁸⁶. На цих інструментах, як ми вже відзначали, навчали грати в Харківському колегіумі та в Харківському казенному училищі, у приватних пансіонах.

Наприкінці XVIII ст. на зміну старовинним різновидам клавішних інструментів приходять фортепіано. Цей інструмент спочатку доставляли з-за кордону, з Москви і Петербурга. Але є відомості, що у XVIII ст. його почали виготовляти в Києві²⁸⁷.

Про музикування на фортепіано йдеться в історичному нарисі Г. Квітки-Основ'яненка «Головатий», у якому письменник згадує про відвідини його батьків діячем Запорізької Січі А. Головатим у 1787 р. Як зазначено в нарисі, сестра Г. Квітки-Основ'яненка грала перед А. Головатим на фортепіано сонату німецького композитора І. Плейєля (1757—1831) та український танець дергунець²⁸⁸. Отже, фортепіано входило в побут домашнього музикування. На ньому виконували як західноєвропейську, так і українську музику.

Таким чином, у другій половині XVIII ст. збільшилася кількість осередків, де звучала музика, урізноманітнівся музичний інструментарій, розширився репертуар. У репертуарі капел і театрів значне місце зайняла світська музика, інтенсифікувалося ознайомлення з досягненнями тогочасної західноєвропейської музики.

7. Музичне мистецтво

У другій половині XVIII ст. творили такі видатні українські композитори як М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, що стали *класиками*, а також С. Дегтярьов, М. Концевич, І. Хандошкін, С. Давидов, В. Трутовський. Музику писав і славетний український філософ Г. Сковорода. Відомі деякі прізвища творців кантів (Дроздовський, Андрієвський, І. Вольський, І. Моравський, Достоевський, І. Пашковський та ін.). Поряд з писемною творчістю, збереглися й зразки *усної* індивідуальної творчості в жанрі пісні-романсу. Одні з них поширювалися як анонімні й фольклоризувалися в народному

²⁸⁶ Вахр'янов Ю. Ф. Клавир і клавирна музика на Україні середини XVII — першої чверті XIX ст. в історичних та літературних матеріалах // Музична Харківщина. — Харків, 1992. — С. 164.

²⁸⁷ Так, дослідник Д. С. Романовський у праці «Фортепианное производство в городе Киеве» (К., 1895) подає дані про виготовлення київським майстром Герштенбергером у 1790 р. «декількох фортепіано віденського механізму» (Див.: Степаненко М. Б. Фортепианное искусство Украины дольсенковського періода». — Диссертация на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения. — К., 1989. — С. 58).

²⁸⁸ Квітка-Основ'яненко Г. Головатий // Г. Квітка-Основ'яненко. Твори: У 8-ми т. Т. 7. — К., 1970. — С. 12.

середовищі, а інші поширювалися як авторські (Г. Сковорода). Деякі з цих пісень-романсів увійшли до збірників народних пісень кінця XVIII—XIX ст.

Через систематичне перевезення музично обдарованих юнаків з України в Росію, постійний вплив з України музичних творчих сил, а також через несприятливі колоніальні умови розвитку української культури діяльність багатьох українських музикантів, у тому числі таких винятково талановитих композиторів як Березовський, Бортнянський, Дегтярьов та ін., проходила поза межами України — в Росії, а декого (М. Березовського, Д. Бортнянського) — і в Італії. Однак їхня творчість не була відірвана від свого українського національного кореня. Їхній талант виріс «на співучому ґрунті України» (М. Грінченко). Вони спиралися на традиції українського фольклору та професійної музики, тому їхня творчість є вагомим частиним українського музичного мистецтва другої половини XVIII ст. Разом з тим, вона відіграла також помітну роль і в розвитку російської музичної культури. Українські митці А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський, С. Дегтярьов, С. Давидов, І. Хандошкін та ін. заклали ґрунт, на якому розквітла російська музика в XIX ст. На відміну від української музики, вона мала всі необхідні умови для свого розвитку.

На долі українських композиторів другої половини XVIII ст. негативно позначилася жорстока політика російського самодержавства. У неволі був А. Ведель, у рабському становищі кріпака творив С. Дегтярьов, після повернення з Італії в Росію до відчаю був доведений М. Березовський.

Значні досягнення українського музичного мистецтва цього періоду зумовлені як великим талантом композиторів, так і їхньою високою професійною майстерністю, яку вони набували в Україні, Росії, Італії.

Що ж нового з'явилося в українському музичному мистецтві другої половини XVIII ст.?

В українській музиці в цей час відбувається *зміна стильової ситуації*. У творчості композиторів з'являються ті нові стильові тенденції, що були характерні для західноєвропейської музики «передкласичного періоду» (ознаки галантного стилю з виділенням чуттєвого начала), а також деякі особливості раннього і зрілого класичного стилю, який формувався в цей час. У творчості композиторів простежується й сентименталістські риси.

Значні зміни відбулися в *жанровій* системі. Оновлюється духовна музика і виникає духовний циклічний концерт нового стилю. У ньому посилюються зв'язки зі світським мистецтвом, з'являється нова якість музичної образності з яскравішим відтворенням емоційних переживань.

Виникають нові жанри: опера (опери-серія М. Березовського, Д. Бортнянського, лірико-комічні опери Д. Бортнянського); високо-професійна інструментальна музика (М. Березовський, Д. Бортнянський, І. Хандошкін), *симфонія* («Українська симфонія» чеського композитора Е. Ванжури). Розквітає жанр *пісня-романс*, а також традиційний жанр — *кант*. Широкого розповсюдження набув *вертеп*, у якому зароджувалися ознаки української національної опери.

Щодо зв'язку національного й інонаціонального у другій половині XVIII ст. можна простежити дві тенденції:

1. Адаптація композиторами музичного мислення, композиторської техніки західноєвропейської музики «передкласичного періоду» (галантного і ранньокласичного стилю італійської та німецької музики, композиторів мангеймської школи). Ця музика була найбільше поширеною в Італії (60—70-ті рр.), коли там перебували М. Березовський та Д. Бортнянський; вона звучала в Росії і в Україні. М. Березовський помер 1777 р., коли у творчості Гайдна тільки виникав зрілий класичний стиль. Світська музика Бортнянського є типологічно близькою до музики В.А. Моцарта. Дослідники відзначають вплив Моцарта на музику Бортнянського, хоч невідомо, наскільки Бортнянський був обізнаний із творчістю видатного австрійського композитора. Але обидва вони засвоїли досягнення італійської, німецької, французької, чеської музики «передкласичного періоду», що зближувало їх²⁸⁹.

Найближчими до загальноєвропейських традицій є оперний та камерно-інструментальні жанри. У творчості композиторів, що писали в цих жанрах (Березовський, Бортнянський, Хандошкін), як і в інших європейських композиторів цього часу, переважаючим було «загальноєвропейське». «Своє» в М. Березовського і Д. Бортнянського проявлялося на рівні відбиття української національної ментальності, зокрема в індивідуальному перевтіленні типових образів, а також у вкрапленні українських інтонацій, ритмів, характерних для українського фольклору та української міської пісні-романсу. Національні стильові ознаки в оперних та камерно-інструментальних творах виражені ще слабо. Це зумовлене, перш за все, новизною жанру і необхідністю засвоєння загальноєвропейського музичного контексту.

У загальноєвропейських традиціях були створені опери-серія італійською мовою на сюжети античних міфів, стародавньоримської історії

(опери М. Березовського і Д. Бортнянського), лірико-комічні опери французькою мовою з любовною тематикою (опери Д. Бортнянського), а також інструментальні твори М. Березовського, Д. Бортнянського, І. Хандошкіна.

2. Увиразнення національних особливостей, яке здійснювалося різним шляхом. У ряді творів використовувалися цитати з українського фольклору та української пісні-романсу, які поєднувалися зі стильовими особливостями, характерними для тогочасного загальноєвропейського контексту, зокрема класичного гармонічного мислення. Прикладом цього є друга дія музики «вертепу», деякі інструментальні твори (обробки народних пісень, варіації), а також «Українська симфонія» Е. Ванжури.

У духовній музиці композиторам удалося синтезувати «своє» і «чуже». Духовна музика другої половини XVIII ст. вже базувалася на багатих національних традиціях професійної музики, які поєднувалися з асимільованими елементами західноєвропейських традицій другої половини XVIII ст. з помітною рецепцією італійської музики.

У жанрі пісні-романсу синтезувалися інтонаційні особливості селянської ліричної пісні та гармонічне мислення й симетричні структури, характерні для класичної стилістики.

У другій половині XVIII ст. утверджується *новочасний тип музичної культури*, який в Україні почав зароджуватися ще в XVII ст. Про це свідчать такі чинники:

- нове ставлення до композиторської власності й переважання в цей час авторських творів з індивідуальними стильовими рисами та зазначенням їх авторства;
- зростання ролі світських жанрів, які посідають рівноправне місце поряд з духовною музикою;
- «перебудовчі» тенденції в духовній музиці щодо її емоційної виразності, посилення зв'язків зі світськими жанрами;
- яскравіший вияв українських національних рис у професійній музиці і зростання в ній ролі фольклору.

7.1. Народна творчість

У другій половині XVIII ст. завершилося створення класичного фонду українського фольклору. На цей час розвинулися всі його жанри: героїчний епос, лірико-епічні пісні (балади), а також козацькі, чумацькі, бурлацькі, любовно-ліричні, жартівливі, сатиричні, танцювальні пісні та інструментальна музика. Хоч творення нових дум у другій половині XVIII ст. практично припинилося, але цей епічний жанр у виконанні кобзарів існував і далі.

²⁸⁹ Знайомство Д. Бортнянського з музикою В.А. Моцарта могло статися під час перебування Бортнянського в Італії (1769—1779 рр.). Саме в цей час відбулися три поїздки Моцарта з батьком до Італії (між 1769 і 1773 рр.). Однак це ще був ранній період творчості Моцарта. Немає ніяких свідчень про те, що наприкінці XVIII ст. Моцарта добре знали в Росії.

У другій половині XVII ст. виникли нові історичні та інші пісні, у змісті яких яскраво відобразилися історичні події цього часу.

7.1.1. Народні пісні, пов'язані з історичними подіями другої половини XVIII ст.

В українському фольклорі відобразилися трагічні події в історії України другої половини XVIII ст. Ряд історичних та інших пісень виник як відгук на зруйнування Катериною II Запорізької Січі. У пісні «Ой полети, галко» йдеться про останнього кошового П. Калнишевського, який був ув'язнений царською владою й відправлений на Соловки. Пісня «Ой з-за гори, з-за Лимана» розповідає про руйнування Січі. Про занапащення Січі та перехід козаків за Дунай під владу Туреччини співається у пісні «Ох і не гаразд Запорожці». Процес переселення запорізьких козаків на Кубань відбився в пісні «Ой тисяча сімсот дев'яносто першого року». У пісні «Ой сів пугач на могилі» передана туга козаків за минулою славою:

2



Ой сів пу - гач на мо - ги - лі та й кри - кнув він: "Пу - гу!"

Чи не дасть Бог ко - за - чень - кам хоч на час по - ту - гу


(Золоті ключі: Пісненик. — Вип. 1. — К., 1964. — С. 48)

У цій пісні є такі слова:

Ой колись ми панувати,
А тепер не будем,
Того щастя, теї слави
Повік не забудем!

У пісні «Зібралися всі бурлаки до рідної хати» висловлюється обурення колонізаторською політикою Росії та Польщі:

3



Зі - бра - ли - ся всі бур - ла - ки до рід - но - ї ха - ти.

Тут нам ми - ло, тут нам лю - бо жур - би за - спі - ва - ти.

Тут нам ми - ло, тут нам лю - бо жур - би за - спі - ва - ти.

(Українські народні пісні. — К., 1955. — С. 71)

Це яскраво передано в 2, 5, 7-му куплеті:

2. Ти, царице Катерино,
Що ти наробила!
Край веселий, гай зелений
Панам роздарила.
5. А ти, графе, ти Потоцький
Розпроклятий сину,
Занапастив свою Польщу
Та взяв Україну.
7. Грай же котрий на сопілку —
Сумно так сидіти.
Що діється тепер в світі,
Да чий ж ми діти?

У другій половині XVIII ст. виник ряд пісень, у яких відобразилася тематика *гайдамацького руху*. Вони пов'язані з конкретними історичними подіями та особами. У цих піснях відбилася важка народна боротьба проти соціального й національного поневолення. У них розробляється різна тематика: про розправу гайдамаків з панами («Ой поїхав Лебеденко»), про страту ватажка гайдамаків сотника Харка за участь у повстанні в селі Шамраївці 1766 р. («А в нашого Харка»). Гайдамацькі пісні уславлювали ватажків гайдамацького руху часів Коліївщини — Максима Залізняка («Максим козак Залізняк»), Івана Гонту («Ой, наварили ляхи пива»²⁹⁰).

²⁹⁰ Метафора *заварити пиво* в українському фольклорі означає «затіяти клопітну справу, що загрожуватиме неприємними наслідками».

В українських народних піснях другої половини XVIII ст. відобразилися й інші події. Так, у пісні «Задумали Базилевці» залишився відгомін про одне з найбільших повстань у 1789 р. в с. Турбях на Полтавщині проти поміщика Базилевського, яке було викликане офіційним запровадженням Катериною II кріпацтва в Україні у 1783 р.

Мабуть, у другій половині XVIII ст. виникла й пісня-балада «Ой ішла Бондарівна» про красиву і горду Бондарівну, яка відкинула залицяння багатого пана, за що поплатилася життям.

Серед вищеназваних пісень тільки одна пісня «Максим козак Залізняк» є бадьорою і танцювальною:

4



(Золоті ключі. — Вип. 3. — К., 1964. — С. 30)

Всі інші пісні — сумного настрою, але різняться мелодичними особливостями.

У пісні «Ой полети, галко» втілена епічна образність у речитативній мелодії. Ввіднотонові інтонації та хроматизм на відстані надають цій мелодії напруженості й скорботного відтінку.

У цій пісні поєднуються ознаки модальної ладової системи (перемінність устоїв: ля-соль-мі) і тональної (мінор).

5



(Золоті ключі. — Вип. 1. — С. 46)

У пісні «Задумали Базилевці» кантиленна мелодика широкого діапазону також драматизується хроматизмами на відстані (dis-d):

6



(Українські народні пісні. — К., 1955. — С. 135)

Українські пісні, що тематично пов'язані з історичними подіями другої половини XVIII ст., відзначаються емоційною виразністю. Вони здебільшого мають великий мелодичний діапазон, широкі інтервальні ходи, хроматизми. У них поєдналися риси модальної та мажорно-мінорної ладових систем.

У другій половині XVIII ст. розквітає українське народне багатоголосся, народні ліричні пісні, з якими тісно пов'язані народні пісні-романси. На їх особливостях зупинимось детальніше при розгляді жанру пісні-романсу.

7.1.2. Українська народна пісня у друкованих виданнях другої половини XVIII ст.

Українська народна пісня в другій половині XVIII ст. була популярна також у Росії та в Польщі. Друковані збірники, що виходили в цей час у Росії, включали поряд з російськими й українські пісні. Вони увійшли до текстового збірника М. Чулкова «Собрание разных песен» (СПб, 1770—1774).

Василь Федорович Трутовський підготував і видав у Петербурзі чотири частини збірника «Собрание русских простых песен с нотами» (1776, 1778, 1779, 1795 рр.), у яких поряд з російськими були й українські пісні.

Біографічних відомостей про В. Трутовського збереглося дуже мало. Припускають, що він жив у 1740—1810 рр. В. Трутовський мав українське походження, був сином священика з Харківщини. Невідомо, коли він потрапив у Санкт-Петербург. З 1761 р. В. Трутовський був співаком-гусярем при дворі імператриці Єлизавети Петрівни, а потім — і Катерини II. Він брав участь у виставах «італійської компанії», його прізвище є в її списках початку 60-х років XVIII ст., тобто саме тоді, коли там співав М. Березовський²⁹¹. Найвідомішим В. Трутовський став своїми збірниками народних пісень.

Поява збірника народних пісень В. Трутовського та ін. пов'язана із зростанням зацікавлення народною піснею в містах. Любителі народних пісень складали рукописні збірники, в які входили переважно зразки міської народнопісенної творчості. Ці пісні в нескладній обробці займали важливе місце в міському домашньому музикуванні інтелігенції та різних верств населення.

Саме для задоволення потреб аматорів народної пісні В. Трутовський видавав народні пісні («в удовольствие многих любителей», як він писав у вступі). Для свого збірника В. Трутовський використав пісні з рукописних збірників, а також популярні в той час у російському міському середовищі зразки народнопісенної творчості, які сам записував. До збірника Трутовського увійшли міські народні пісні або сільські пісні, що модифікувалися в міському середовищі, та пісні-романси, які вже були індивідуальною творчістю²⁹².

У кожній частині збірника В. Трутовського є близько 20 пісень. Більша частина пісень написана на двох лінійках: на верхній — мелодія народної пісні, а на нижній — бас як гармонічна основа. Тільки окремі пісні третьої частини мають три-, чотириголосий виклад. В обробках народних пісень В. Трутовський орієнтувався на функційно-гармонічну мажоро-мінорну ладову систему, тобто на класичну стилістику, яка домінувала в професійній музиці.

Пісні в збірнику В. Трутовського відзначаються тематичною і жанровою розмаїтістю (любовні, родинні, побутові, пісні народно-визвольного змісту, про боротьбу донських козаків за свої вольності,

історична пісня про Петра I, одна пісня з разінського циклу), хоч вони класифіковані не за жанровим принципом. У збірнику Трутовського немає календарних та родинно-обрядових пісень. Цінність збірника В. Трутовського полягає в тому, що він зібрав ті пісні (російські та українські), які були популярні в російських містах наприкінці XVIII ст. Виданням свого збірника В. Трутовський мав суто *практичну*, а не науково-етнографічну мету. Він прагнув задовольнити потреби любителів народної пісні й подав її в збірниках у такій гармонізації, яка в той час використовувалася в міському музикуванні.

У збірнику В. Трутовського увійшли, мабуть, найпопулярніші в Санкт-Петербурзі українські народні пісні. До них належать пісні з українськими текстами (іноді з російськими формами слів): «Ой кряче, кряче да чорненький ворон», «Ой гай, гай, гай зелененький», «Ой коли я Прудуса любила» (у III частині), «Ой послала мене мати зеленого жита жати», «Ой поїду я в сад погуляю», «Чи я ж кому виноват, за що погибаю?», «Їхав козак долом водою», «За все гаразд, за все гаразд, що жінка маленька», «Ой наступив, наступив чорний віл на ноги», «А в поле йду серпа добиваю», «Взойду я на гору білими ноженьками», «На бережку у ставка»²⁹³ (IV частина). Це, перш за все, любовно-ліричні та жартівливі українські пісні. Серед них є й народні пісні-романси.

Наприкінці XVIII ст. з'явився ще один збірнику народних пісень, який видали М. Львов та І. Прач²⁹⁴. М.О. Львов — діяч культури, учений, архітектор, поет — був одним з відомих представників російської інтелігенції кінця XVIII ст. Він підтримував тісні контакти з В. Капністом, Д. Бортнянським, Г. Державіним та ін. Йоган-Готфрід Прач (у літературі відомий як Іван Прач) за національністю — чех²⁹⁵. Він приїхав у Росію наприкінці 70-х рр. XVIII ст. і прожив у Петербурзі до кінця свого життя (помер після 1816 р.). Прач був композитором, педагогом, працював у дирекції придворних театрів у Санкт-Петербурзі.

Збірнику народних пісень Львова — Прача має передмову, яка є першою спробою фольклористичного осмислення народної пісні.

²⁹³ Там же.

²⁹⁴ Собрание народных русских песен с их голосами. — СПб, 1790; вид. 2-ге 1806; вид. 3-тє, 1815. Четверте видання («Русские народные песни, собранные Н.А. Львовым, напевы записал и гармонизировал Иван Прач», СПб, 1896) здійснив О.Є. Пальчиков.

²⁹⁵ За деякими відомостями, І. Прач походив з України. У передмові до четвертого видання збірника Львова — Прача О.Є. Пальчиков наводить повідомлення Ю. Арнольда (друкувалися в «Баяні» — 1888 р., № 28), одержані ним від одного з онуків І. Прача: «Прач был уроженец Малороссии, из казацких вольных одноборцев, и изучал теорию музыки в Киеве» (Русские народные песни, собранные Н.А. Львовым. — СПб, 1896. — С. VI).

²⁹¹ Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. — Л., 1983. — С. 42.

²⁹² Див.: Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с вступит. статьей В. Беляева. — М., 1953.

У ній висловлюється думка про те, що в народній пісні відображений народний характер. Автори передмови розрізняють пісні старовинні й сучасні і намагаються з'ясувати їхні жанрові риси. Вони відзначають відмінні риси між українською та російською піснею («*свойство малороссийских песен, которые в сем собрании также находятся, и напев их совсем от русского отличен*»)²⁹⁶. На відміну від збірника В. Трутовського, до збірника Львова — Прача включені календарні та родинно-обрядові пісні і зроблена систематизація пісень за жанровими ознаками (хороводні, танцювальні, протяжні, весільні, святкові). Окремо виділена група українських пісень. До неї входить 16 пісень, з яких п'ять були надруковані у збірнику В. Трутовського.

У групі українських пісень є жартівливі з танцювальним ритмом. До них належить пісня «Ой під вишнею», яка використовувалася у другій частині вертепу. У цій групі переважають пісні з любовною тематикою; вони мають танцювальну або кантиленну мелодику. Ряд українських пісень, зафіксованих у збірнику Львова — Прача, мабуть, виникли в міському середовищі й були індивідуальною творчістю (народні пісні-романси), як, наприклад, «Їхав козак за Дунай», «Щука риба в морі», «Ой кряче, кряче да чорненький ворон» та ін.

В обробці українських пісень І. Прач ґрунтується на функційно-гармонічній мажорно-мінорній ладовій системі. Часто використовуються модуляції в тональності паралельного мажору та мінору, що відповідало ладовим особливостям українських пісень. Супровід до мелодії записаний на двох лінійках і має різноманітну фортепіанну фактуру.

Українські пісні, вміщені в збірнику Львова — Прача, неодноразово привертати увагу композиторів (Л. Бетховена, О. Даргомижського, П. Чайковського, М. Мусоргського та ін.).

Таким чином, збірники В. Трутовського та Львова — Прача вперше опублікували цілий ряд українських народних пісень (понад 20), і в тому їх велика цінність для української музичної культури. Ці збірники зберегли українські пісні в тому вигляді, в якому вони звучали наприкінці XVIII ст. Але на цьому етапі збірники пісень ще мали практичне, а не науково-фольклористичне призначення. У них народна пісня дістала професійну обробку з використанням класичної лексики (мажоро-мінорної ладової системи).

²⁹⁶ Там же. — С. XVII.

У другій половині XVIII ст. широке розповсюдження в міському середовищі мали **канти**. Цей вокальний жанр, пов'язаний з книжною поезією, записувався як одноголосо, так і триголосо. Він виник ще наприкінці XVI — на початку XVII ст. і розвивався протягом XVII—XVIII ст.²⁹⁷. У другій половині XVIII ст. поширеними були канти як давнього походження, так і нові, що з'явилися в цей час. Канти виникали в різних міських осередках: Київській академії, колегіумах, бурсах, монастирях та ін., тобто в осередках, у яких знали музичну грамоту. Канти належали до найбільш популярних і улюблених жанрів міського побутового музикування.

7.2.1. Світські канти

У другій половині XVIII ст. поширеними були **світські** канти. У рукописних пісенниках є нотні записи деяких світських кантів, але ще достовірно не відомо, які саме світські канти виникли в цей час. Однак існують свідчення про популярність у другій половині XVIII ст. **любовно-ліричних** кантів. До них належать, наприклад, такі канти: «Ах злая печаль в сердце мні вселила», в якому йдеться про страждання людини, її безрадісне життя, «Бідная ж моя головонька, де ж моя тепер дівонька» — про розлуку з коханою дівчиною, «Білая голубонька, красная дівонька, вийди ти за мене» — про кохання парубка до дівчини, «Нещаслива доля без милого жити», «Ох і жаль мені себе, і серденьку нудно», «Скажи нині, соловейку, правду» — про нещасливу долю дівчини без милого хлопця, парубка без коханої дівчини, та ряд інших²⁹⁸.

У любовно-ліричних кантах визрівав жанр пісні-романсу, а в другій половині XVIII ст. ці жанри вже функціонували паралельно. Поряд з любовно-ліричними кантами, що мають ще маловиразову мелодику, існують і такі, в яких простежується емоційно яскраві інтонації, і мелодика дістає широке дихання, як, наприклад, у канті «Тече вода по долині».

²⁹⁷ Стильові особливості кантів розглядалися у першій частині підручника «Історія української музики» (Київ — Харків — Нью-Йорк, 1996) у темі «Музична культура XVII — першої половини XVIII ст. (с. 211—221).

²⁹⁸ Нотний запис цих та інших кантів є у збірнику «Український кант XVII—XVIII ст.» — К., 1990.

7



(Український кант XVII–XVIII ст. —
К., 1990. — С. 54)

Творець любовно-ліричного канта «Да тепер бо я при бідности» використав у ньому типові для цієї епохи інтонації зітхання.

У любовно-ліричних кантах спостерігаються зв'язки з українським фольклором. Так, наприклад, частим є каданс з низхідним мелодичним рухом у межах сексти, верхній секстовий звук якого виконує функцію оспівування квінтового ладу. Такий каданс не рідкісний і в українському фольклорі.

З канта «Білая голубонька, красная дівонька»:

8



(Український кант XVII–XVIII ст. —
С. 26.)

З народної пісні «Ой сяду я край віконця»:

9



(Квітка К. Українські народні мелодії. —
К., 1922. — С. 155. — № 494)

Не менш поширеними в другій половині XVIII ст. були **жартівливі** канти, як «Да орав мужик при дорозі», «Ой під вишнею, під черешнею» (він увійшов у вертеп), «Веліла мні мати зелен ячмінь жати», «Два каплуна-хоробруна жито молотили», «Стукнуло, грякнуло в лісі, комар із дуба звалився» (пісня-пародія про смерть комара). У жартівливих кантах переважає танцювальна мелодика і простежується їх близькість до українських танцювальних пісень. Яскравим прикладом цього є кант «Да орав мужик при дорозі», дуже схожий на українську народну пісню «Та й орав мужик край дороги» (початковий текст подібний, а далі — інший), а також на веснянку «Соловеечку, шпачку, цупачку».

Початок канта:

10



(Український кант XVII–XVIII ст. —
С. 75)

Початок народних пісень:

11



(Золоті ключі: Пісенник. —
Вип. 2. — С. 80)

12



(Квітка К. Українські народні мелодії. —
С. 197. — № 627)

У другій половині XVIII ст. поширеним був кант «Ой біда, біда мні, чайці-небозі», записаний у збірниках одноголосого. Сумна лірична мелодія цього канта з інтонаціями «скигління» передає горе чайки, в якій знищили дітей. Деякі дослідники вважають, що ця пісня в алегоричній формі розповідає про зруйнування Запорізької Січі. Інші дотримуються думки, що вона давнішого походження, і її авторство приписують гетьманові І. Мазепі.

У нотних рукописах XVIII ст., що зберігаються в Державному історичному музеї в Москві, вміщені два канти: «Ах ти, світе лестний» (в одноголосому записі) та «Ох щасте, щасте, бідное, злое» (у триголосому записі). На думку О. Шреєр-Ткаченко, є підстави вважати, що їх автором був Г. Сковорода, хоч літературознавці не схильні відносити ці тексти до його творів²⁹⁹. Про те, що кант «Ох щасте, щасте, бідное, злое» належить Г. Сковороді, писав також В. Аскоченський³⁰⁰.

Г. Сковорода був не тільки видатним філософом, але й непересічним музикантом. Він дістав добру музичну освіту в Київській академії, а також у петербурзькій Придворній капелі, де Г. Сковорода співав, маючи добрий голос і музичні здібності. Він писав духовну музику,³⁰¹ світські й духовні канти, пісні-романси, а також співав і грав на різних інструментах. Канти й пісні-романси Г. Сковороди поширювалися усно.

Кант «Ох щасте, щасте, бідное, злое», в якому відображені роздуми над особистим життям, написаний у традиціях світських кантів з танцювальною мелодикою з козачковими ритмами.

Верхній голос початку канта:

13



Ох, сча-ст-ье, сча-ст-ье бед-но-е, зло-е, кру-шишь, пе-ча-лишь ты серд-це мо-е

(Шреєр-Ткаченко О. Григорій Сковорода — музикант. — К., 1979. — С. 68—69)

²⁹⁹ Шреєр-Ткаченко О. Григорій Сковорода — музикант. — К., 1972. — С. 65.

³⁰⁰ Аскоченский В. Русский композитор Веделев // Русский инвалид, № 94. — 28 апреля 1854 г. Спираючись на спогади сучасників, В. Аскоченський відзначив, що ці два канти особливо любив український композитор А. Ведель.

³⁰¹ В одному з рукописів партесної музики, що зберігається в Інституті рукопису ЦНБ ім. В.І. Вернадського НАН України, є Служба з авторською атрибуцією «Грицька». Деякі дослідники схильються до думки, що її міг написати Григорій Сковорода (див.: Комарова І. Музика Сковороди? // Літературна Україна, № 91, 19 листопада 1971 р.; Махновець Л. Григорій Сковорода. — К., 1972. — С. 110).

Кант «Ах ти, світе лестний» має філософський зміст і пов'язаний з характерним для бароко сюжетним мотивом про «лукавство світу». У тексті цього канта Г. Сковорода критикує навколишній «світ», і кант набув сатиричного спрямування. Наспівно-декламаційна мелодика цього канта (в одноголосому записі) близька до ліричних кантів XVIII ст.:

14



Ах ты, свѣ-тъ лест-ный, ты серд-це кру-шишь, лю-тъ-ми пе-чал-ми



толь-ко мя су-шишь. То-перь я стал знать, креп-ко за-ме-чать,



ког-да тво-и стре-лы ме-ня у-яз-ви-ли я-до-ви-тым

(Там же. — С. 76)

Таким чином, тематика світських кантів була різноманітною. Їхня мелодика еволюціонувала, посилювалася її емоційна виразність. Цей жанр розвивався в тісному зв'язку з українським фольклором.

7.2.2. Духовні канти. Друкований «Богогласник»

Паралельно зі світськими кантами в міському побуті були й **духовні канти**. Завдяки поширеності в другій половині XVIII ст. духовних кантів в Україні збереглися їх рукописні збірники, що походять з цього часу. Більша частина цих збірників має тільки текстові записи духовних кантів, однак є й збірники з нотами. Деякі рукописні нотні збірники духовних кантів (пісенники) зберігаються у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України.

У Почаївській лаврі (на Тернопільщині) в 1790—1791 рр. був надрукований збірник духовних кантів під назвою «**Богогласник**». Ця лавра належала уніатам, і упорядником його були греко-католицькі (уніатські) ченці-василіани. Вони включили до «Богогласника» духовні канти з різних рукописних збірників, тому до нього увійшли духовні канти XVII — першої половини XVIII ст. Крім того, частина кантів «Богогласника» походить з другої половини XVIII ст., деякі з них створені ченцями Почаївської лаври.

Почаївський «Богогласник» являв собою *антологію* українського духовного канта. Поява такого друкованого збірника свідчить про велике зацікавлення духовними кантами в другій половині XVIII ст. Упорядники «Богогласника» призначали вміщені в ньому канти для виконання в церкві у кінці Служби, а також у позацерковних співах на різні релігійні свята. Про широку популярність духовних кантів в Україні також і в XIX ст. свідчать перевидання «Богогласника»: в Почаєві у 1805, 1825 рр., у Львові — в 1850, 1886 рр. та ін.

Духовні канти були авторськими творами, але вони поширювалися переважно як анонімні. У XVII — першій половині XVIII ст. духовні канти писали такі відомі письменники як Дмитрій Туптало, Єпифаній Славинецький, Феофан Прокопович та ін. У друкований «Богогласник» увійшов кант Дмитрія Туптала «Ісусе прелюбезний». У збірниках духовних кантів другої половини XVIII ст. значно зростає кількість творів з авторською атрибуцією, прізвища яких зашифровані в акровіршах. У львівському збірнику-пісеннику (ЛНБ, шифр НТШ-356) зафіксовані канти Дроздовського, Сильвестра. Багато авторських кантів вміщено в «Богогласнику». Крім вищеназваного канта Дмитрія Туптала, у «Богогласнику» є кант «Два рази слѣл» з першої дії драми Г. Кониського «Воскресеніє мертвих» (1747 р.), а також кант «Ах, ушли ж моя лѣта»; припускають, що він належить перу Г. Сковороди. Крім цього, в «Богогласнику» є ще чимало кантів із зазначенням імен авторів (Антоній, Василій, Венедикт, Дмитрій, Йосиф та ін.) або прізвищ (Андрієвський, Бардинський, Маркевич), або імені й прізвища (Іван Вольський, Іван Гешицький, Лука Длонський, Антін Добросинський, Степан Дяченко, Петро Запотоцький, Яків Кульчицький, Хведір Кучинський, Дмитро Левковський, Іван Мастиборський, Іван Моравський, Іван Пашковський, Василь Пашковський, Василь Тарнавський, Роман Корецький та ін.)³⁰².

У «Богогласнику» є кант «Да прійдет нынѣ радость новая», автором якого, як зазначено у збірнику, був Достоевський. Є підстави вважати, що це брацлавський (на Поділлі) протоієрей Андрій Достоевський — дід відомого письменника Ф.М. Достоевського, предки якого жили в Україні³⁰³.

У друкованому «Богогласнику» відображена загальна тенденція розвитку українського музичного мистецтва другої половини XVIII ст., яка полягала в зміні ставлення до інтелектуальної власності, і через те в ньому частіше фіксувалося авторство творів. Але про цих авторів

духовних кантів здебільшого нічого не відомо. Виникає й питання, чи були вони авторами лише слів, чи писали й мелодію. Так, можна говорити, що Д. Левковський не писав мелодій до своїх п'яти кантів, уміщених у «Богогласнику», бо, як зазначено в збірнику, кожен з них співався на мелодію іншого канта. Проте в більшості авторських кантів таких вказівок немає.

Друкований «Богогласник» (1790—1791 рр.) складається з 248 кантів-пісень. З них 33 — польською мовою, три — латиною, всі інші — церковнослов'янською або книжною українською мовами.

Канти друкованого «Богогласника», як і рукописні збірники духовних кантів, поділяються на чотири тематичні групи й присвячені: 1) Ісусові Христові (76 кантів); 2) Богородиці та її чудотворним іконам (56); 3) різним святим (55); 4) покайальні та молитовні канти (25). У перших трьох групах канти розташовані відповідно до свят церковного календаря. Кожному святові відповідає декілька кантів. Найбільше кантів пов'язано з тематикою Різдва Христового.

Мелодія духовних кантів у друкованому «Богогласнику» та рукописних збірниках другої половини XVIII ст. записана *київською квадратною нотацією* з ключем «до» у вигляді літери С на третій лінійці. Розмір при ключі не виставлявся, немає й тактових рисок. Хоч у кантах ще є ознаки *нерегулярної часокількісної ритміки* дихального типу, проте переважає регулярна ритміка з *акцентною пульсацією*. В акцентній ритміці кантів часто простежується перемінний метр.

При запису духовних кантів у «Богогласнику», зокрема ритмічних тривалостей, його упорядники орієнтувалися на «Ірмолої» (рукописи давньоукраїнської церковної монодії) та записи партесної музики, бо в «Богогласнику» переважають цілі ноти, півноти і чвертки, а метричною одиницею розмірів є здебільшого ціла або півнота ($\frac{4}{1}$; $\frac{3}{1}$; $\frac{4}{2}$; $\frac{3}{2}$). У рукописних збірниках духовних кантів ті самі канти іноді записані меншими тривалостями ($\text{J} = \text{J}$).

Не всі духовні канти, що увійшли до «Богогласника», мають нотні записи мелодії. При фіксації деяких кантів відзначається, що вони співаються на мелодію іншого канта. Отже, на мелодію одного канта співалися різні тексти. Таке явище спостерігається в церковній монодії, а також у фольклорі.

У духовних кантах другої половини XVIII ст. є багато спільних стилістичних ознак з кантами попереднього періоду, зокрема, простежуються зв'язки з українською церковною монодією, українським фольклором, з польською та латинською духовними піснями. Але при цьому духовний кант другої половини XVIII ст. набуває яскравих нових рис.

³⁰² Возняк М. Історія української літератури. Кн. 2. — Львів, 1994. — С. 320.

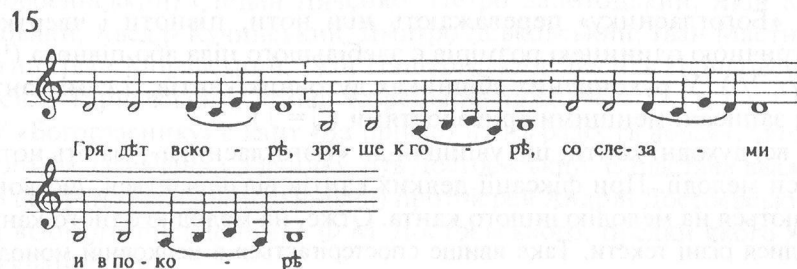
³⁰³ Гроссман Л. Достоевский. — М., 1965. — С. 12—13.

У духовних кантах другої половини XVIII ст., зафіксованих у «Богогласнику» та в рукописних збірниках, яскравіше виражені типові для цього жанру і його тематики емоційні стани. В їх мелодиці виразніше проявилася опора авторів на *функційно-гармонічне музичне мислення* (хоч у записах київською квадратною нотацією немає позначення підвищеного VII ступеня). У духовних кантах другої половини XVIII ст. посилюються зв'язки з *фольклором* і простежуються зв'язки з *європейською духовною піснею*, перш за все з польською. Український духовний кант зазнав впливу інструментальної музики.

У «Богогласнику» виділяються дві групи кантів: панегіричні та ліричні.

Емоційною виразністю позначені духовні канти другої половини XVIII ст. з *панегіричною тематикою* (прославлення Христа, Богородиці, різних святих). Вони переважно урочисто-величавого та світло-радісного характеру.

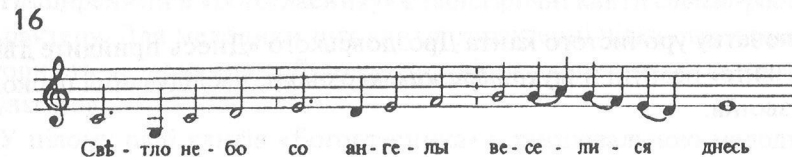
Деякі з *урочисто-величавих* кантів мають великий обсяг, а кант з «Богогласника» № 127 «Божія Матер сіяєт», присвячений Бердичівській іконі Божої Матері, виходить за рамки традиційного жанру канта. Він у «Богогласнику» має назву «концерт», хоч викладений одноголосом (див. нотний додаток, № 1). Цей кант своїм урочистим характером, піднесеною мелодикою з великими стрибками на нону, септиму наближається до сольного номера ораторіального жанру. Творець цього канта використав не строфічну, а складну форму наскрізного розвитку. В одноголосій мелодиці цього канта простежуються ознаки прихованої поліфонії (не точна імітація):



В епічно-розповідній мелодиці цього канта поєднуються декламаційність і розспівність. У ній ще простежується близькість до деяких мелодичних зворотів давньоукраїнської церковної монодії (перш за все, оспівувального характеру). Мелодика ж більшості кантів «Богогласника», які мають невеликий обсяг і строфічну форму, вже віддаляється від давньоукраїнської церковної монодії і набуває інших ознак.

Мелодика панегіричних урочистих кантів здебільшого має величаво-енергійний характер з маршовими рисами. У мелодичних зворотах простежуються впливи *інструментальної музики* та ознаки *тональної гармонії*.

У мелодиці таких кантів виділяються активні мелодичні ходи з квартовим стрибком та підкресленням звуків тризвуку, як, наприклад, у канті «Свѣтло небо со ангели» («Богогласник», № 81):



Такі особливості має й мелодика канта І. Пашковського «Ісус днесь от гроба встаєт» («Богогласник», № 48) (див. нотний додаток, № 2).

Мелодичні звороти з кварто-квінтовою або тризвучною основою в урочистих кантах часто мають *фанфарний* характер, як, наприклад, у кантах «Трильтную юницу» («Богогласник», № 90) та «Источниче благодати» (№ 135).

Початок канта № 90:



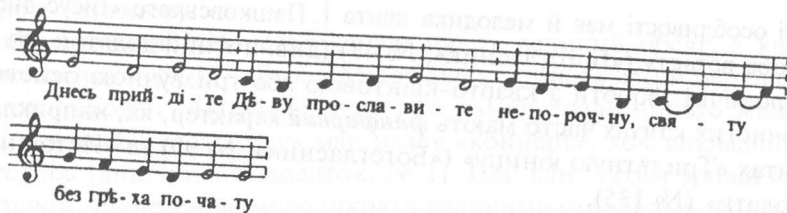
Початок канта № 135:



В урочистому канті «Широта земная» («Богогласник», № 68) рух мелодики по звуках тризвуку і септакорда має *зображальні* риси і пов'язаний зі словами «широта земная»:

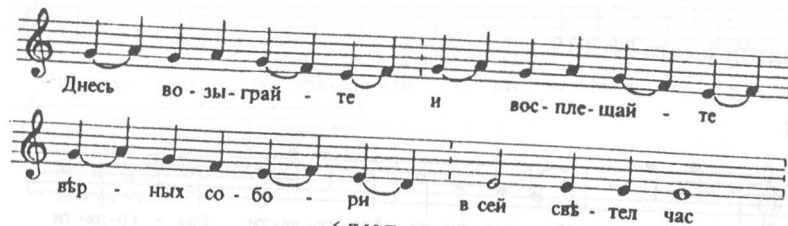


На початку урочистого канта Дроздовського «Днесь прийдіть дѣву прославите» помітні й *звукотобразальні* ознаки, наслідування церковних дзвонів:



(ЛНБ, НТШ-356, арк. 61 зв.)

Панегіричним кантам надають тріумфуючого настрою *юбіляційні мелодичні звороти*, як, наприклад, на початку канта Дроздовського:



(ЛНБ, НТШ-356, арк. 61 зв.)

На юбіляційних мелодичних зворотах деяких кантів позначилися впливи інструментальної музики, як, наприклад, у канті Сильвестра:



(ЛНБ, НТШ-356, арк. 39 зв.)

Поширеними в «Богогласнику» є панегіричні канти *світло-радісного* характеру. Для мелодики цих кантів характерні чітка структура, повторність мелодичних побудов, моторність, танцювальність, ритмічна пульсація.

У цілому ряді кантів «Богогласника» з танцювальною мелодикою помітні впливи українських *танцювальних ритмів козацького характеру*. Це простежується, наприклад, у канті В. Пашковського (№ 136).

Початок канта:



Подібний ритмічний малюнок та деяка інтонаційна схожість спостерігається, наприклад, у другій частині української танцювальної пісні «Ой дівчино, ти ж моя кохана»:



(Танцювальні пісні. — К., 1970. — С. 349)

Українські танцювальні ритми є і в канті «Возсіявий над слонце» («Богогласник», № 21).

Перша частина канта:

25



Такі ритми відчутні і в канті «Нинѣ Адаме возвеселися» («Богогласник», № 24) (див. нотний додаток, № 3).

Поширеними в «Богогласнику» є й канти з танцювальною мелодикою у тридольному метрі, як у канті Дроздовського «Днесь вси возиграйте» (див. нотний додаток, № 4). У деяких з таких кантів відчутні впливи польських кантів.

Перша частина канта «Христос родися» («Богогласник», № 14):

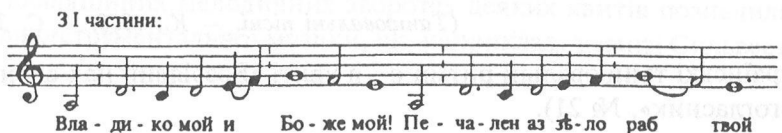
26



Крім панегіричних, вирізняється й група *ліричних* кантів. Серед них є лірико-драматичні канти, пов'язані з тематикою каяття, смерті, Страстей Христових. У «Богогласнику» містяться лірико-драматичні канти другої половини XVIII ст., в яких емоційно переданий сумний настрій; ці канти мають *особистісні риси*. Їх мелодика, здебільшого кантиленна й широко розбудована, відзначається виразовими інтонаціями. Це простежується, наприклад, у канті «Владыка мой и Боже мой» («Плач связня в темницы и оковах сушаго») («Богогласник», № 226), котрий, як зазначено в заголовку, є плачем в'язня в темниці.

Початок першої та другої частини канта (повністю див.: нотний додаток, № 5):

27



3 II частини:



Особливо виразно передано стан відчаю у другій частині цього канта на слова «и горкое рыданіє». Мелодія починається квартовим стрибком, а потім — низхідний октавний спуск. Такі емоційно виразові мелодичні звороти в цьому канті, що передають стан страждання, були новим явищем у цьому жанрі.

Прагнення авторів кантів до емоційної виразності помітне і в тих кантах «Богогласника», що втілюють тематику Страстей Христових: «Вижду тя на крестѣ» (№ 45), який призначався для співу в страсну п'ятницю, а також у канті Романа Корецького «Крестным древом распятого» (№ 71) (див. нотний додаток, № 6, 7).

Друга частина канта «Вижду тя на крестѣ» звучить як плач; у ній виділяються секундні інтонації зітхання, а також сумна лірична секста між I і VI ступенями:

28



Ця скорботна тематика в канті «Крестным древом распятого» втілена в *пісенній* мелодиці, яка відзначається сердечністю й задушевністю. Мелодія цього канта належить до найкращих у «Богогласнику», і на її основі в цьому збірнику розспівано ряд кантів на інші тексти. Не випадково М. Лисенко обрав саме цей кант для одного зі своїх духовних творів.

У «Богогласнику» вирізняється своїм музичним змістом кант Андрієвського «Ах! Смотри, кто жив» (№ 233), в якому розробляється релігійно-філософська тематика про неминучість смерті. У мелодиці канта виділяються секундні інтонації зітхання:

29



Проте в мелодиці канта з постійним повторенням тридольного ритмічного малюнка (♩♩♩♩♩♩) наявні й танцювальні риси (повністю цей кант див.: нотний додаток, № 8).

У «Богогласнику» вміщено сумно-ліричний кант «Ах! ушли моя лѣта» (№ 227), який також має релігійно-філософський зміст і втілює тематику про швидкоплинність людського життя (див.: нотний додаток, № 9). Автора цього канта в «Богогласнику» не зазначено. Деякі дослідники вважають його автором Г. Сковороду. Йому ж приписують також створення інших духовних кантів, не зафіксованих у «Богогласнику»: «Ангели, снижайтеся, ко землі сближайтеся», який використано в першій дії вертепу, та різдвяний кант «Пастирі милі»³⁰⁴. Авторство канта «Ангели, снижайтеся...» з вертепу встановлюється тільки на основі того, що цей кант у вертепі має схожий початок з першою строфою 4-ї пісні «Ангели, снижайтеся...» (далі текст відмінний) зі збірки Г. Сковороди «Сад божественних пісень». Проте не виключено, що Г. Сковорода у своїй четвертій пісні міг використати початок популярного в той час канта.

У канті Г. Сковороди «Ах! ушли моя лѣта», як і в інших кантах «Богогласника» з релігійно-філософською тематикою, мелодика має наспівно-декламаційний характер.

У мелодиці релігійно-філософських кантів з «Богогласника» простежується поєднання *епічної розповідності* і виразових *ліричних інтонацій*. Це спостерігається, наприклад, у канті про страшний суд «Ах, пора приходить, треба умирати» (№ 239):

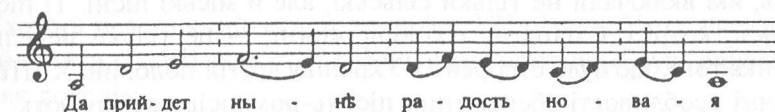
30



Серед кантів «Богогласника» є й зразки *просвітленої лірики*. До них належить кант Достоевського «Да прийде нинѣ радість новая» (№ 215), в якому йдеться про прагнення людини відійти від «гріховних діянь» і прилучитися до Бога. Зміст тексту переданий ліричною, пісенного типу мелодією в тридольному метрі.

Початок канта (повністю цей кант див.: нотний додаток, № 10):

31



Духовні канти, зафіксовані в «Богогласнику», є бароковим жанром. Але протягом XVII—XVIII ст. відбулася *еволюція* духовного канта, відображена і в кантах «Богогласника». У ряді кантів уже проявляються особливості *класичної стилістики*. Це помітно в кантах, на мелодіях яких позначилися ознаки функційної гармонії, а також у формі кантів, строфа яких має чітку структуру з симетричними побудовами.

Мелодика духовних кантів з їх простою строфічно-куплетною формою, повторенням мелодично виразових побудов була легкою для запам'ятовування. Цей пласт духовних кантів, зафіксований у «Богогласнику», надовго увійшов у музичний побут не тільки міст, але й, фольклоризуючись, поширився в сільському середовищі й потрапив до репертуару лірників, кобзарів.

Духовний кант впливав на інші галузі професійної музики. Його інтонації відчутні в українській духовній музиці другої половини XVIII ст.

Канти з «Богогласника» використовував на початку XIX ст. І.П. Котляревський у своїх музично-драматичних п'єсах (названих ним операми) «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник». До духовних кантів, зафіксованих у «Богогласнику», як уже відзначалося, звертався М. Лисенко в своїх духовних творах. Деякі канти з «Богогласника» популярні до нинішнього часу («Нова радість стала», «Дивна новина», «Предвѣчний родився под лѣти», «Небо и земля нынѣ торжествуют», «Пречиста Діво, мати руського краю» та ін.). Усе це свідчить про вагомість кантового жанру в українській музичній культурі.

³⁰⁴ Шпрер-Ткаченко О. Григорій Сковорода — музикант. — С. 58—64.

У другій половині XVIII ст. розвивався й жанр *пісня-романс*. Однак через відсутність в Україні в цей час музичних видань, за винятком «Богогласника» (надрукованого в Західній Україні), багато творів, у тому числі й пісень-романсів, що виникли в другій половині XVIII ст., не дійшли до нашого часу. Збереглися в основному ті пісні-романси, що залишилися в пам'яті українського народу й поширювалися в *усній* формі. Деякі з них потрапили до збірників народних пісень, які включали не тільки сільські, але й міські пісні. Ті пісні-романси, котрі є в нашому розпорядженні, — це тільки невелика частинка того, що було створене в Україні у другій половині XVIII ст. Музичні особливості збережених пісень-романсів засвідчують, що на кінець XVIII ст. припадає розквіт цього жанру. Творці його спиралися на багаті традиції української селянської ліричної пісні й розвивали їх. Пісні-романси, фольклоризуючись, поширювалися в міському і сільському середовищах.

Серед збережених пісень-романсів виділяються народні пісні-романси і пісні-романси літературного походження.

7.3.1. Народні пісні-романси

Пісні-романси були індивідуальною творчістю. Вони виникали в містах і призначалися для виконання з інструментальним супроводом у домашньому побутовому музикуванні. Серед них є пісні-романси, які хоч і були плодом індивідуальної творчості, проте поширювалися усно, фольклоризувалися, і прізвища їхніх авторів забувалися. Деякі з цих пісень потрапили до збірника XVIII ст. Львова — Прача, як наприклад, «В славнім городі Переяславі», «Шука риба в морі гуляє доволі». Ці пісні, як і значна кількість українських пісень-романсів, сумного настрою. Тематика пісні «В славнім городі Переяславі» — про розлуку козака й дівчини, що дуже поширена серед українських селянських ліричних пісень. У пісні «Шука риба в морі гуляє доволі» йдеться про важку долю молодого парубка на чужині. В обох цих піснях-романсах кантиленна мелодика досить виразово втілює стан смутку. У них простежуються мелодичні звороти, характерні для українських народних ліричних пісень. У пісні-романсі «В славнім городі Переяславі» — це низхідний секстовий мелодичний зворот, що починається з III ст. і завершується терцовим ходом VII підв. — V ст. (на терції домінанти); після цього — квартовий стрибок до тоніки ладу (III—II—I—VII підв. — V—I):



Схожий мелодичний зворот з терцією VII підв. — V ст., але в діапазоні квати (I—VII підв. — V—I), і в пісні-романсі «Шука риба в морі гуляє доволі»:



У мелодиці обох пісень-романсів простежуються оспівувальні мелодичні мотиви, які також притаманні українській селянській ліричній пісні.

Ці пісні-романси вже мають й ознаки, характерні для тогочасної *професійної музики*. Їх мелодика оснований на *функційно-гармонічному мисленні*. У них простежуються мелодичні ходи по звуках домінанти («Шука риба в морі...») або тоніки (при відхиленні в B-dur у пісні-романсі «В славнім городі Переяславі»). Вони мають чітку квадратну структуру.

На професійні риси українських пісень-романсів, що увійшли до збірника Львова — Прача, звернули увагу автори вступу до цього збірника. Вони зазначили, що українські пісні складені за певними правилами й позначені вченістю («*есть некоторые правила в сложении оных, некоторая ученость*»)³⁰⁵.

³⁰⁵ Русские народные песни, собранные И.А. Львовым, напевы записал и гармонизировал Иван Прач. — СПб, 1896. — С. XVII.

Чимало пісень-романсів, які відносяться до XVIII ст., є в семи випусках обробок українських народних пісень М. Лисенка³⁰⁶. Серед них трапляються дуже яскраві зразки цього жанру, які виникли, очевидно, в другій половині XVIII ст. Це такі пісні-романси, як «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку», «Ой глибокий колодязю, золоті ключі», «Ой у полі криниченька» та ін., які за своєю мелодикою, як влучно підмітив український фольклорист А. Іваницький, є неперевершеними шедеврами³⁰⁷. Так, наприклад, у мелодиці пісні-романсу «Ой глибокий колодязю» виразно й емоційно передані переживання дівчини, яка полюбила погану людину («пройдисвіта»):

34



(Лисенко М. Зібрання творів. Т. XVII. — К., 1954. — С. 22)

У цій та вищеназваних піснях-романсах зі збірок народних пісень М. Лисенка помітно, що на цей час уже сформувався український *співучий* мелодичний стиль (українське *bel canto*), який яскраво проявився в цьому жанрі. Не виключено, що на створення українського співучого мелодичного стилю впливало італійське *bel canto*. С. Людкевич писав, що італійський вплив мав значення не тільки для української церковної музики, але й «для еволюції та розширення форм і мелодій народних українських пісень; він фактично помітний навіть у таких українських піснях, як „Ой місяцю, місяченьку“, „Ой зійди, зійди“ та ін.,

³⁰⁶ На думку К. Квітки, пісні, що увійшли до збірок М. Лисенка, належать до того мелодичного стилю, котрий розвивався, ймовірно, у XVIII — на початку XIX ст. (Квітка К. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // К. Квітка. Вибрані статті. Ч. 2. — К., 1986. — С. 41).

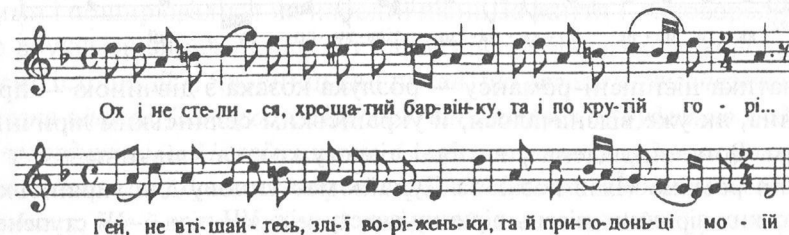
³⁰⁷ Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К., 1990. — С. 263.

які знаходимо у збірниках Лисенка», а також і в галицьких любовних піснях³⁰⁸.

У народних піснях-романсах цього стилю сформувалися виразні українські національні ознаки пісенної лірики з притаманною їй ніжністю та глибиною почуттів, емоційною експресивністю. Мелодика цих пісень широко розбудована, великого діапазону, з хвилястою і звивистою мелодичною лінією зі стрімкими підйомами і спадами, чергуванням досить великих стрибків (сексти, септими, октави) та їх заповненням.

Домінуючою в цих піснях-романсах є мажоро-мінорна ладова система, але в деяких піснях-романсах вона поєднується з елементами стародавніх ладів, що створює хроматизми в мелодиці. У піснях-романсах може існувати VII натуральний ступінь і VII підвищений; VI ступінь і VI підвищений (дорійський лад) та ін., як, наприклад, у пісні «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку»:

35



(Лисенко М. Зібрання творів. Т. XVII. — К., 1954. — С. 20)

Хроматизми на відстані драматизують мелодику, посилюють її експресивність. Отже, народні пісні-романси відзначаються яскравою емоційністю, мелодичним багатством і виразністю.

7.3.2. Пісні-романси літературного походження

До нашого часу дійшло декілька пісень-романсів літературного походження, які також мали усне розповсюдження. У другій половині XVIII ст. дуже популярною була українська пісня-романс «Іхав козак за Дунай». Авторство цієї пісні приписують Семенові Климівському — харківському «козакові-віршувальнику» (жив у першій половині XVIII ст.).

³⁰⁸ Людкевич С. Про національне в музиці // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії. — К., 1973. — С. 151—152.

Наприкінці XVIII ст. ця пісня була вміщена разом з російськими піснями в збірнику Й.Д. Герстенберга і Ф.А. Дітмара (1796 р.). Її було включено й до другого видання збірника Львова — Прача (1806 р.), де вона записана з такою мелодикою:

36



Тематика цієї пісні-романсу — розлука козака з дівчиною — притаманна, як уже відзначалося, й українським селянським ліричним пісням. Вона викладена у вигляді діалогу козака і дівчини.

Пісня-романс «Іхав козак за Дунай» має типову для українських селянських ліричних пісень ліричну сексту між VII підв. — V ступенем, а також часто вживаний у цих піснях мелодичний зворот лірично-тужливого настрою, що охоплює зменшену кварту (III—VII підв.).

Як і у вищезрозглянутих піснях-романсах, мелодика пісні-романсу «Іхав козак за Дунай» основана на функційно-гармонічному музичному мисленні. Як і попередні пісні-романси, вона має форму з чітко розчленованими й квадратними побудовами. Для цієї пісні-романсу, як і для пісні-романсу «В славнім городі Переяславі», характерне відхилення в паралельну тональність (у пісні-романсі «Іхав козак за Дунай» — з ля мінору в до мажор).

Пісня-романс «Іхав козак за Дунай» була популярна не тільки в Україні та в Росії, але і в різних країнах Європи (Німеччині, Франції, Польщі, Чехословаччині, Англії). Італійський композитор Томазо Траетта, який працював при Санкт-Петербурзькому дворі в 1768—1775 рр., створив на основі цієї пісні-романсу варіації. Пісня-романс «Іхав козак за Дунай» стала темою для багатьох інструментальних варіацій (М. Дальвімара, Й. Гуммеля, Г.А. Прегера, О. Аляб'єва та ін.).

У Німеччині був створений вільний поетичний переклад тексту цієї пісні на німецьку мову, зроблений поетом Х.А. Тідге; вона дістала назву «Прекрасна Мінка» і з цією назвою набула широкого розповсюдження³⁰⁹.

На мелодію пісні-романсу «Іхав козак за Дунай», як уже відзначалося, написав варіації Л. Бетховен. Існують романтичні фортепіанні варіації на цю тему К.М. Вебера. Ця пісня-романс навіть була видана англійською мовою в Лондоні в 1816 р.³¹⁰.

У жанрі пісні-романсу творив також Григорій Сковорода. Його учень і приятель М. Ковалинський зазначав, що Г. Сковорода створював багато пісень (за його словами, «пісень у віршах»), а також «приємно і зі смаком» грав на скрипці, флейті, бандурі та гусях. Біограф Г. Сковороди І. Срезневський у 30-х рр. XIX ст. писав: «Переходячи з міста в місто, з села в село, дорогою він завжди або співав, або, вийнявши з-за пояса свою улюблену флейту, награвав на ній свої сумні фантазії...»³¹¹. Г. Сковорода співав створені ним пісні-романси, акомпануючи собі на якомусь інструменті. Його пісні стали популярними і поширювалися як народні пісні. За життя Г. Сковороди вони не друкувалися, але в пам'яті народу збереглися як сквородинські пісні. Історик Д.І. Яворницький писав, що «простий український народ високо цінував Сковороду. Народові він здавався не буденною людиною, а праведником, що і своїм словом, і своїми піснями, і чудовою грою на сопілці „замовляв“ душевні й сердечні рани недужих, самотніх, зневажених й убогих. Ще й тепер простий люд, особливо ж сліпі бандуристи, добре знають Сковороду по тих піснях, що їх розспівують і нині по ярмарках, на базарах, вулицях міст, сіл і містечок»³¹².

Через усне розповсюдження пісень Г. Сковороди дослідникам вдалося розшукати лише невелику їх частину. Деякі з них були в репертуарі лірників, бандуристів, а також увійшли до збірників українських народних пісень. Тематичний зміст пісень-романсів Г. Сковороди пов'язаний з його філософією та етичним вченням.

Яскраві ознаки жанру пісні-романсу мають два твори Г. Сковороди: «Ой ти, пташко жовтобоко» і «Стоїть явір над водою». Тексти цих

³⁰⁹ Історія української музики. Т. I. — К., 1989. — С. 249—250.

³¹⁰ У збірнику «The Russian Troubadour or collection of Ukrainian and other national Melodies...» (Історія української музики. Т. I. — К., 1989. — С. 250).

³¹¹ Шреер-Ткаченко О. Григорій Сковорода — музикант. — К., 1972. — С. 12.

³¹² Зварницький Д.И. Пояснительный текст к рисункам С.И. Васильковского и Н.С. Самокиша // Альбом «Из украинской старины» (пояснения до портрета-картини «Г.С. Сковорода»). — СПб, 1900. — Арк. 19 (Цит. за кн.: Шреер-Ткаченко О. Григорій Сковорода — музикант. — С. 16—17).

пісень-романсів з деякими відмінами є у збірці Г. Сковороди «Сад божественних пісень»; вони входять до однієї — 18-ї пісні:

Гей ти, пташко жовтобоко,
Не клади гнізда високо,
А клади лиш на лужку,
На зеленім моріжку.
Яструб ген над головою
Висить, хоче ухопить,
Вашою живе він кров'ю,
Глянь же! Пазури сталить!

Стоїть явір над горою,
Все киває головою,
Буйні вітри повівають,
Руки явору ламають.
А вербички шумлять низько,
Заколишуть мене в снах,
Тут тече потічок близько,
Видко воду аж до дна.

Нащо ж думати-гадати,
Що в селі родила мати?
То у тих хай мозок рветься,
Хто високо вгору пнеться.
А я буду собі тихо
Коротати милий вік,
Так мені мине все лихо —
Щасний буду чоловік³¹³.

Текст 18-ї пісні, як і всіх пісень-романсів Г. Сковороди, має алегоричний зміст. Виводячи образи «пташки жовтобокої», якій поет не радить класти гнізда високо, бо яструб хоче поживитися нею, а також явора, що стоїть високо над горою, якому вітер «руки ламає», Г. Сковорода хотів застерегти людину, котра «пнеться високо», прагне слави, багатства, що на неї чекають небезпеки. Філософський висновок дає остання строфа: щаслива та людина, що живе скромно, близько до природи. З цією ж думкою пов'язаний епіграф до 18-ї пісні: «Господь гордим противиться, смиренним же дає благодать».

Обидві пісні-романси є зразками широкосердечної лірики з пластичною й лагідною мелодикою. Ніжна мелодика цих пісень-романсів відзначається емоційною почуттєвістю. Вони мають типові для українських пісень-романсів інтонації та мелодичні звороти. До них належить лірична секста в кадансах між V і VII підв. ступенями в пісні-романсі «Стоїть явір над горою»:

37



(Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч. 1. — К., 1974. — С. 35)

У цих піснях-романсах Г. Сковороди є характерні для українських селянських ліричних пісень широкі октавні ходи, які заповнюються низхідним мелодичним рухом. Отже, за своєю музичною образністю, характером лірики, наспівною мелодикою та окремими інтонаціями й мелодичними зворотами ці пісні-романси Г. Сковороди близькі до українських селянських ліричних пісень. Але в них є й ознаки, характерні для професійного романсу. Це — яскраво виражене функційно-гармонічне музичне мислення. У пісні «Ой ти, пташко жовтобоко» мелодія рухається по звуках тоніки й домінанти:

38



(Там же. — С. 34)

³¹³ Сковорода Григорій. Сад пісень: Вибрані твори. — К., 1983. — С. 37. Переклад В. Шевчука.

Крім того, пісні-романси Г. Сковороди відзначаються чіткістю і розчленованістю форми, а також квадратними побудовами.

З філософією Г. Сковороди пов'язана й пісня «Всякому городу нрав і права» («Сад божественних пісень», пісня 10-та). У тексті цієї пісні набула втілення барокова «театральна» метафора «світ-як-театр»³¹⁴. Г. Сковорода у пісні «Всякому городу нрав і права» сатирично змальовує цей «світ-театр» і небажання брати в ньому участь, тобто прагнення жити за іншими етичними нормами:

«...Петр для чинов углы панскіи трет,
Федька-купец при аршинѣ все лжет.
Тот строит дом свой на новый манѣр,
Тот все в процентах, пожалуй, повѣр!..
Тот непрестанно стягает грунта,
Сей иностранны заводит скота.
Тѣ формируют на ловлю собак,
Сих шумит дом от гостей, как кабак...
Тѣх беспокоит Венерин амур,³¹⁵
Всякому голову мучит свой дур, —
А мнѣ одна только в свѣтѣ дума,
Как бы умерти мнѣ не без ума...»

(Сковорода Г. Вірші, пісні, байки... — К., 1983. — С. 40—41)

Цю пісню Г. Сковороди на початку XIX ст. використав І. Котляревський в опері «Наталка Полтавка», але записів музики опери з цього часу й цієї пісні немає. Як і попередні пісні-романси Г. Сковороди, пісня «Всякому городу нрав і права» вміщена в збірнику С. Карпенка «Васильківський соловей» (СПб., 1864) у такому варіанті з мелодикою пісенного типу:

39



³¹⁴ Ушкалов Л.В., Марченко О.М. Нариси з філософії Григорія Сковороди. — Харків, 1993. — С. 43.

³¹⁵ Венерин амур — давньоримській міфології Венера — богиня краси і кохання, Амур — бог кохання, супутник Венери.

Ця пісня була поширена в репертуарі лірників та бандуристів, але з декламаційною мелодикою, як, наприклад, у виконанні бандуриста початку XX ст. Ліберди.

Початок пісні:³¹⁶

40



Можливо, що в цій пісні Г. Сковороди у виконанні лірників та бандуристів посилювалося декламаційне начало.

Хоч два відзначені варіанти пісні Г. Сковороди де в чому різняться між собою, проте між ними є інтонаційна спільність. Крім того, в обох варіантах є танцювальні елементи, що відповідало сатиричній пісні.

Таким чином, Г. Сковорода своїми піснями-романсами збагатив цей жанр *філософською тематикою*. Для камерно-вокальних творів другої половини XVIII ст. це — нове явище в європейському масштабі, якщо згадати, що в романсах класичного стилю цієї епохи переважала галантна любовна лірика. У мелодиці ж своїх творів Г. Сковорода спирався на стилістику української селянської пісні та міської пісні-романсу.

В українській пісні-романсі (народна пісня-романс, пісня-романс літературного походження) вже простежуються сентименталістські тенденції, що проявилися в емоційному відтворенні внутрішнього світу людини. Завдяки опорі митців на народну ліричну пісню в жанрі пісні-романсу були створені яскраві зразки, що збереглися в пам'яті народу.

Пісні-романси другої половини XVIII ст. мають яскраво виражені *українські національні риси*. У них відображені такі особливості української ментальності, як щиросердечність, ніжність почуттів, виразна емоційність. У цих піснях-романсах під впливом селянської ліричної пісні й гармонічного музичного мислення виробилися характерні

³¹⁶ Повністю цю пісню див.: Хрестоматія української доживотної музики. Ч. 1. — К., 1974. — С. 31—34.

інтонації та мелодичні звороти. Українська пісня-романс другої половини XVIII ст. «живила» українське професійне мистецтво (духовну музику, музично-театральне мистецтво, камерно-інструментальну музику).

Українська пісня-романс широко розповсюдилася і в Росії (особливо в Санкт-Петербурзі, де було багато українців) і впливала на російську міську пісню. У збірниках В. Трутовського та Львова — Прача, котрі, як уже відзначалося, вміщують російські й українські пісні, знаходимо пісні-романси на російські тексти, але з характерними для українських пісень-романсів мелодичними зворотами. Це простежується, наприклад, у пісні «Как у нашего широкого двора» зі збірника В. Трутовського:

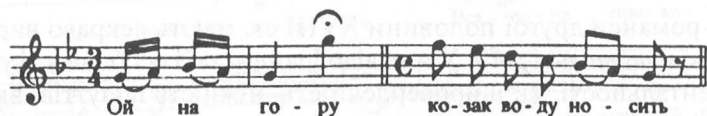
41



(Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. — М., 1953. — С. 74. — № 28)

Такий рух мелодики, який спостерігається в першому рядку цієї пісні з октавним стрибком і низхідним його заповненням, часто існує в українських селянських піснях, а також у піснях-романсах, як, наприклад, у пісні «Ой на гору козак воду носить», зафіксованій у збірнику М. Лисенка (для зручності порівняння транспонуємо на терцію вгору):

42



(Лисенко М. Зібрання творів. Т. XVII. — К., 1954. — С. 30. — № 17)

Схожі до українських пісень мелодичні звороти є і в другій частині пісні «Как у нашего широкого двора»: низхідна лірична секста (V—VII підв. — I) і висхідний стрибок на сексту I—VI ст. та його заповнення. З початку народної пісні «Ой виїду я на гіронуку»:

43



Заключний каданс цієї пісні має висхідний стрибок на сексту:

44



(Лисенко М. Повна збірка творів. Т. IV, вип. 9. — Харків — Київ, 1931. — С. 20. — № 9)

Схожості з українськими піснями наявні і в іншій пісні зі збірника В. Трутовського — «Во прекрасной во долине промежду калины»:

45



(Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. — С. 95. — № 42)

У цій пісні є характерний для українських пісень низхідний мелодичний зворот з терцовим ходом VII підв. — V (див. вищенаведені українські пісні-романси «Ой глибокий колодязю» та ін.). Завершальний каданс цієї пісні зі зменшеною квартою (III—VII підв. — I) також є типовим для українських пісень.

З пісні «Ой не пугай, пугаченьку»:

46



(Лисенко М. Зібрання творів. Т. XVII. — С. 46. — № 29)

Така велика схожість пісень «Как у нашего широкого двора» та «Во прекрасной во долине промежду калины» зі збірника В. Трутовського та інших з українськими піснями може означати, що в Росії у той час створювалися пісні з російськими текстами на мелодії українських пісень.

Українські народні пісні та пісні-романси, набувши широкого розповсюдження в Росії, впливали на професійну творчість, зокрема на російську оперу. В операх не тільки використовувалися популярні українські пісні (як, наприклад, в опері Франца Бліма «Старовинні святки» та ін.), але й, як відзначає дослідниця С. Лашенко, «окремі інтонаційні комплекси української ліричної пісенності опосередковано, через пісенну культуру російського міста, проникали в музично-театральні твори останньої третини XVIII ст., стаючи невід'ємним елементом у вираженні ліричних переживань оперних героїв»³¹⁷. Широко використані українські інтонації, зокрема, в першій російській комічній опері О.А. Аблесимова — М. Соколовського «Мельник — чаклун, обманщик і сват» (1779 р.).

Романси
Д. Бортнянського

Іншу лінію розвитку камерно-вокальної музики, а саме, творення в класичних західно-європейських традиціях, представляють романси Д. Бортнянського, створені на французькі тексти.

Збірник романсів Д. Бортнянського був надрукований ще за життя композитора — у 1793 р. У цьому збірнику опубліковано вісім творів, але тільки три з них є романсами, інші — вокальні номери з опер Д. Бортнянського «Сокіл» та «Син-суперник». Точно не відомо, хто є автором слів цих трьох романсів. Дослідники припускають, що це був Ф.-Г. Лаферм'єр, який писав лібретто до опер Д. Бортнянського.

³¹⁷ Лашенко С.К. Украинская песня в русской музыке последней трети XVIII — начала XIX столетий (к проблеме русско-украинских музыкальных связей). — Автореф. дисс... канд. искусствоведения. — М., 1986. — С. 12.

Три романси Д. Бортнянського мають любовну тематику. Два з них — «Мені Ісмена серцем вірить» та «Чутливе серце зігріє» (гімн місяцю) є зразками галантної класичної лірики. Любовно-ліричні музичні образи втілені в ніжній пісенній мелодії з танцювальними елементами (у тридольному метрі):

47



(Бортнянський Д. Вокальні твори. — К., 1976. — С. 7)

Відмінним від попередніх є «Романс Поля і Віргинії». На думку дослідників (О.Є. Левашова), цей романс був відгуком композитора на популярний у той час роман Бернардена де Сен-П'єра «Поль і Вірджинія», що з'явився в 1787 р. і розповідав про велику любов двох закоханих. У романсі Д. Бортнянського розкриваються переживання Поля через смерть коханої Віргинії. Романс наближається до розгорнутого аріозо. Його мелодика, що тісно пов'язана з текстом, насичена виразовими драматичними інтонаціями:

48



(Там же. — С. 11)

Усі три романси Д. Бортнянського — це чудові вокальні мініатюри композитора, написані в кращих традиціях західноєвропейської класичної музики.

7.4. Духовна музика

На другу половину XVIII ст. припадає кульмінаційний злет української духовної музики. У найкращих творах вона не поступалася перед досягненнями тогочасної європейської духовної музики. У цей час в українській музиці сформувався і розвинувся *новий стиль духовної музики*. Класиками цього стилю стали українські композитори М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель.

Значні досягнення української духовної музики в цей період були зумовлені її багатими надбаннями в попередню епоху барокового партесного концерту і надзвичайно високим рівнем хорового виконавства. Визначальним був і непересічний талант цих композиторів, їхня висока професійна освіта, добре знання вокалу та виразових можливостей хору.

Новий стиль духовної музики розпочав в Україні композитор *Андрій Рачинський* у середині XVIII ст.

Андрій Андрійович Рачинський (бл. 1729 — бл. 1800) походив з українського шляхетського роду. Він народився на Підляшші в Августові, старостві Більському (старовинна українська територія, яка нині належить Польщі). Освіту здобув у Львові. Там же три роки був диригентом єпископської капели. Очевидно, в роки перебування у Львові він познайомився із західноєвропейською, зокрема, італійською, музикою, яка вплинула на його творчість, і, можливо, вже там почав писати духовну музику нового стилю. 1753 р. Андрій Рачинський переїхав на Лівобережну Україну і протягом десяти років служив придворним капелмейстером гетьмана Кирила Розумовського в Глухові. Там розгорнулася його музична, зокрема й композиторська діяльність. Капела Розумовського, без сумніву, співала й духовні твори А. Рачинського. Його духовні концерти, мабуть, виконувалися і в церквах Глухова. Цілком вірогідно, що їх могли чути М. Березовський та Д. Бортнянський, які в той час жили у Глухові, і тільки наприкінці 50-х років були взяті до петербурзької Придворної капели (1758 р.). Відомо, що А. Ведель знав концерти А. Рачинського і навіть співав соло в його концерті «Возлюблю тя, Господи». 1763 р. гетьман К. Розумовський призначив А. Рачинського Новгород-Сіверським сотником, і з того часу він займав у цьому місті різні посади й був нагороджений різними чинами (надвірного радника та ін.).

Як ми вже відзначали, протягом 60-х — 80-х та в 1790 р. А. Рачинський займався набором півчих до петербурзької Придворної капели. У 1796 р. А. Рачинський пішов у відставку й останні свої роки прожив у Новгороді-Сіверському, де й помер³¹⁸. У нього було четверо дітей. Його син Гаврило Андрійович Рачинський (1777—1843) став відомим скрипалем і композитором.

Анонімний автор статті «Придворна співоча капела», надрукованої в «Отечественных записках» у 1823 р., висловив думку, що Андрій Рачинський започаткував нову епоху в історії української та російської церковної музики. Він пише, що Г.Н. Теплов, працюючи у гетьмана К. Розумовського, привіз із України (очевидно, з Глухова) до Петербурга церковні твори Андрія Рачинського, який з 1753 р. у Глухові в гетьмана був капелмейстером. Як відзначає автор статті, через новизну цих творів їх спочатку виконували тільки при дворі, щоб поступово привчити слух публіки до цього нового хорового стилю церковної музики³¹⁹. Поки що відомі назви лише чотирьох його концертів: «Радуйтеся Богу помощнику», «Возлюблю тя, Господи», «Не отвержи мене», «Скажи мі, Господи, кончину мою». Ноти двох останніх концертів у вигляді поголосників зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (фонд І)³²⁰. На жаль, немає повного комплекту всіх партій. Можливо, що це були восьмиголосі концерти, бо в деяких партіях позначено друге сопрано. Проте й ті матеріали, які збереглися, свідчать, що це були духовні концерти нового стилю з циклічною формою, з функційно-гармонічною ладовою основою.

Одним із зачинателів нового стилю став також М. Березовський (60-ті — 70-ті роки XVIII ст.). Його високохудожня творчість дала поштовх для розвитку цього стилю у творчості Д. Бортнянського (80-ті — 90-ті роки), А. Веделя (90-ті роки), С. Дегтярьова і С. Давидова (90-ті роки XVIII — поч. XIX ст.).

На відміну від А. Рачинського й А. Веделя, М. Березовський, Д. Бортнянський і С. Дегтярьов писали свої духовні концерти в Росії та в Італії, але вони були українцями за походженням, що впливало

³¹⁸ Біографічні відомості про А. Рачинського див.: Русский биографический словарь. — СПб, 1910. — Т. 15. — С. 518—519; *Оглоблин О.* Андрій Рачинський. — «Наші дні», IX. — Львів, 1943. — С. 6; *Оглоблин О.* Люди старої України. — Мюнхен, 1959.

³¹⁹ Придворная певческая капель // Отечественные записки. — 1823. — Ч. XIV. — № 38. — С. 424.

³²⁰ НБУ АН, ф. 1, од. зб. 5589, 5591, 5592. Уперше про ці концерти повідомив М. Юрченко в доповіді: «А. Рачинський та М. Березовський. Стилістичні паралелі» на науковій конференції з нагоди 250-річчя від дня народження М. Березовського (Київ, 1995).

на їхню ментальність, яка яскраво позначилася на їхній творчості. Крім того, початкову музичну освіту ці композитори здобули в Україні в таких визначних її музичних центрах, як Києво-Могилянська академія та Глухівська музична школа і були добре обізнані з українським фольклором, з міською піснею-романсом, кантами, а також із давньоукраїнською монодією та партесним концертом, що їх перейняла з України російська церковна практика. У петербурзькій Придворній капелі Березовський і Бортнянський перебували в оточенні українців, тому не дивно, що в Росії ці композитори продовжували розвивати український стиль духовного концерту. Саксонєць Я. Штелін (історик російського мистецтва), що жив у Петербурзі в другій половині XVIII ст., у своїй книзі «Музыка и балет в России XVIII в.» називає творців цього стилю духовного концерту українськими композиторами. Він писав, що в церковній службі Придворна хорова капела співала церковні концерти, «створені як італійськими придворними капелмейстерами, як-от Манфредіні, шановним Галуппі, так і українськими композиторами, які раніше були придворними композиторами»³²¹. Серед останніх він виділяє М. Березовського.

У доробку композиторів другої половини XVIII ст. є літургії, окремі літургійні твори (причасні, херувимські, ірмоси та ін.). Але найвагоміше місце в їхній творчості займає хоровий концерт. Порівняно з іншими співами на Літургії, хоровий концерт найбільше розбудований, і саме в цьому жанрі церковна музика мала найяскравіший вияв.

Духовні концерти у другій половині XVIII ст. писали на ті ж самі церковні тексти, що й партесні твори. Проте помітно, що на новому історичному етапі композитори частіше стали звертатися до текстів *Псалтиря*. Серед релігійних книг Псалтир мав особливу популярність: він використовувався не тільки в Богослужінні, але і як книга для особистого читання.

Псалтир складається з 150 псалмів високої літературно-художньої якості. Псалми приваблювали висловленими в них думками і почуттями, які хвилювали людей, а також поетичністю, тонким ліризмом і давали читачам естетичне задоволення. Вони виражали різний стан людської душі, що «виливався» в молитві до Бога: радість і сум, щастя й пригніченість, хвалебність і покуту. Псалми передавали як переживання окремої людської душі, так і релігійні переживання всієї спільноти. Вони були багатим поетичним джерелом для втілення

псалмів.

Український духовний концерт другої половини XVIII ст. мав свої тексти псалмів на новому інтелектуальному, художньому та емоційно-виразовому рівнях.

Духовна музика другої половини XVIII ст. відбиває другий етап активного засвоєння композиторської техніки і досягнень тогочасного західноєвропейського музичного мистецтва (перший етап припадає на бароковий партесний концерт). На ній позначилися ті стильові процеси «передкласичного періоду» та зрілого класичного стилю, що були характерні для західноєвропейської світської і духовної музики XVIII ст. Дослідники припускають, що прототипом духовного циклічного концерту міг бути італійський акапельний мотет венеціанської та болонської шкіл. Хоч із середини XVIII ст. мотетний жанр уже відійшов на другий план, проте він ще продовжував існувати, і мотети на тексти псалмів писали італійські композитори Л. Лео, Н. Йомеллі, А. Саккіні, Т. Траєтта та ін. Представник венеціанської школи Б. Галуппі написав на тексти псалмів багато чотиричастинних акапельних мотетів³²². Духовні концерти в Росії писав й італійський композитор Дж. Сарті.

Як і партесний концерт, циклічний духовний концерт другої половини XVIII ст. не має прямих аналогій у західноєвропейській музиці, бо українським композиторам вдалося органічно поєднати «чуже» і «своє» і розвивати український стиль духовної музики.

Хоч жанр духовного концерту був характерним для музичного стилю епохи Бароко, проте духовний концерт другої половини XVIII ст. значно трансформувався. Він ще пов'язаний з деякими традиціями барокового партесного концерту, що проявляється:

- у збереженні концертуючого стилю хорової фактури як характерної ознаки жанру (з колористичним зіставленням 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.

Але ці особливості, типові для музичного бароко, включаються в контекст музичної образності нової якості, у нову інтонаційну сферу

³²¹ 1025 — С. 59.

³²² История русской музыки. Т. 3. — М., 1985. — С. 141, 142.

у нову стилістику. Це дає підстави вважати духовний концерт другої половини XVIII ст. новим стильовим явищем. Перехід від бароко до нового стилю відбувся у творчості А. Рачинського та М. Березовського.

Спинімося на нових, найхарактерніших ознаках нового стилю духовного концерту другої половини XVIII ст.

Духовній музиці цього нового стилю характерна внутрішня простота, гармонійність, ясність, урочисті й енергійні музичні образи, що пов'язує її з класичним стилем. Але на духовному концерті другої половини XVIII ст. позначилося й притаманне музичному мистецтву другої половини XVIII ст. виділення «чуттєвості», що було пов'язане з новим світом почуттів й емоційним втіленням людських переживань у духовній музиці; відбулося збагачення її особистісним началом. Це відобразилося в ліричних, зворушливих, м'яко чуттєвих інтонаціях типу «зітхання». З цим же пов'язане надання першорядного значення мелодії, котра стає емоційно виразнішою. У духовному концерті нового стилю проявилось мелодичне обдарування М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, які також добре володіли й вокальною майстерністю і були чудовими співаками. З дитинства вони співали в хорі, добре знали його специфіку й можливості. У мелодії духовного концерту другої половини XVIII ст. яскравіше, ніж у партесному концерті, виражена наспівність мелодики, в якій композитори часто спираються на українську народну ліричну пісню, а також на пісню-романс.

Лірична образність у духовному концерті другої половини XVIII ст. набуває виразно драматичнішого характеру, ніж у партесному концерті. Крім того, духовному концертові другої половини XVIII ст. властива психологізація ліричної сфери, а іноді виділяються підкреслено «чуттєві» інтонації, що свідчить про вплив сентименталізму на українську духовну музику (особливо виразно це простежується у творчості А. Веделя). Якщо бароковий духовний концерт вражає своєю монументальністю та величністю, а лірико-драматична сфера, в якій композитори прагнули розчулити душу людини, ще тільки зароджується, то митці другої половини XVIII ст. досягли більшого емоційного впливу на слухача. Їхня музика хвилює і зворушує серця людей.

У духовному концерті другої половини XVIII ст. важливим чинником стає *авторство*, і творчість композитора позначена індивідуальними стильовими рисами. Однак плутанина в авторській атрибуції творів ще існує, особливо щодо авторства А. Веделя, твори якого тривалий час існували лише в рукописах.

Змінилася *система запису музики*. Партесний концерт фіксувався київською квадратною нотацією, а новий концерт — так званою «італійською» *круглою нотою*. У цій нотації вже розставлялися тактові риси, позначалися темп і динамічні відтінки, тобто вона вже мала сучасний вигляд. Крім того, твори нового духовного концерту збереглися у вигляді *хорових партитур*, на відміну від партесних творів, які в рукописах є тільки у вигляді поголосників.

У новому стилі духовного концерту порівняно з партесним відбулося *зменшення кількості голосів*. Переважають *чотириголосі* концерти, рідше трапляються восьмиголосі. Для партесного концерту, як відомо, була характерна багатохорність, що сприяла створенню монументальності. Зменшення кількості голосів у духовному концерті другої половини XVIII ст. створювало більш камерне звучання.

Однією з найсуттєвіших відмінностей духовного концерту нового стилю від партесного концерту є його *циклічна форма*, що складається з трьох, чотирьох, а іноді й більше частин з позначенням темпів у кожній частині. У використанні циклічної форми з контрастними частинами простежується вплив музики інструментального класичного сонатно-симфонічного циклу, який формувався у XVIII ст. Найчастіше вживаними є три- і чотиричастинні хорові цикли, що базуються на принципі контрасту (темпового, тонального, фактурного, музично-образного, метричного).

Хорові цикли бувають без тематичних зв'язків між частинами і зі зв'язками між ними (особливо між першою й останньою). В окремих випадках є й ознаки монотематизму, що сприяє цілісності циклу. Це свідчить про високий рівень музичного мислення композиторів другої половини XVIII ст.

Духовний концерт другої половини XVIII ст. базується на сформованій *класичній гармонії* (функційно-гармонічному мисленні), тоді як у партесному концерті є ще залишки модальної системи. Досить часто композитори другої половини XVIII ст. використовують *гомофонно-гармонічний* тип фактури. Тональна функційна гармонія впливала на мелодику творів композиторів, у якій є частими ходи по звуках тризвуку; виділяються ввіднотонові інтонації.

Функційно-гармонічне мислення впливало і на форму творів. Так, побудова частин концерту, що складалася з ряду тематичних побудов, була підпорядкована функційно-гармонічному розвитку. Це надало частинам стрункішої форми порівняно з партесним концертом.

Поряд з гармонічною фактурою, у концертах часто наявна й *поліфонічна* фактура. Але поліфонія в духовному концерті другої половини XVIII ст. має якісно нові риси. Вона базується на функційній гармонії

і є значно розвиненішою порівняно з партесною музикою. Композитори досконало оволоділи вільною поліфонією і в своїх концертах створили поліфонічні частини на високому професійному рівні (М. Березовський, Д. Бортнянський). Вони використовували різноманітні імітації, але особливо поширеними стали фугатні форми, зокрема фуги, які в партесному концерті тільки зароджувалися. Досить часто одна з частин (переважно фінал) писалася у формі фуги. Теми фуг стали більш розгорнутими й мелодично яскравішими порівняно з короткими темами імітацій партесного концерту. Теми фуг М. Березовського і Д. Бортнянського іноді мали пісенну жанрову основу, пов'язану з українськими ліричними піснями. Завдяки цьому досягалася національна своєрідність поліфонічних форм. У них зародилася тенденція поєднання тематизму з українською народнопісенною основою із західноєвропейською поліфонічною технікою фуг. Ця тенденція набула розвитку в українській музиці XIX ст. (М. Лисенко).

У духовному концерті другої половини XVIII ст. значно змінилася якість *музичного тематизму*. Він став більш індивідуалізованим; йому характерна конкретність емоційної виразності. У тематизмі концертів проявилися зв'язки з давньоукраїнською церковною монодією та партесними концертами, а також зі світськими жанрами, які в той час побутували в міському середовищі (канти, міська пісня-романс, марші та ін.). Особливий вплив на ліричний тематизм мала народна пісня-романс, що була поширена в міському середовищі як в Україні, так і в Росії. Ліричний тематизм часто мав пісенну жанрову основу з українськими національними рисами. На тематизмі духовних концертів позначилися також впливи західноєвропейської інструментальної та оперної музики.

Простежуються три музично-образні види концертів: *урочисто-панегіричні, ліричні, лірико-драматичні*. На основі гімнічних псалмів, які вихваляють Господа, були створені урочисто-панегіричні та лірико-панегіричні духовні концерти. Урочисто-панегіричні концерти Д. Бортнянського з їх життєрадісним тонутом, строгістю і ясністю є найближчими до класичної музичної образності.

Композитори зверталися й до «благальних» псалмів, які в ліричній формі розкривають страждання людини, що звертається до Господа по допомогу. Благальні псалми часто мають зміст драматичного характеру. Псалмоспівець звертається з проханням до Господа, щоб він захистив його від злих сил, грішних ворогів, які терзають його душу і хочуть його погубити. «Благальні» псалми втілюють роздуми

про життя і смерть, про моральне вдосконалення. На основі «благальних» псалмів виникли лірико-драматичні концерти. Ці концерти у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя глибоко й емоційно яскраво передають суб'єктивні переживання особистості. У творчості Березовського і Веделя у цих концертах втілюється протистояння особистості її ворогам. Саме лірико-драматичні концерти суттєво оновили емоційну образність духовної музики другої половини XVIII ст. У них посилюється емоційно-почуттєве начало і зароджуються сентименталістські риси. У цьому виді лірико-драматичного концерту створено найкращі музично-художні зразки українського духовного концерту: «Не отвержи» М. Березовського, мінорні концерти Д. Бортнянського та цілий ряд концертів А. Веделя. У лірико-драматичних концертах найяскравіше виражені українські національні риси. Саме на цих концертах позначився ніжно-ліричний та почуттєвий характер української ментальності відзначених композиторів.

Таким чином, можна твердити, що в другій половині XVIII ст. *церковна музика істотно реформувалася*. Найяскравіше це виявилось в жанрі духовного концерту. Змінилася стильова орієнтація церковної музики, поглибилася її емоційна виразність, психологізувалися її ліричні музичні образи. Вона суттєво оновилася завдяки зближенню зі світськими жанрами (міським фольклором та кантами) і частково — із західноєвропейською професійною музикою. Помітний вплив на неї справили також образна та інтонаційна сфери української народної пісні-романсу, що була новою «інтонацією епохи», яка позначилася й на інших жанрах українського музичного мистецтва. Проте це не означає, що ця музика стала світською. Цього не прагнули самі композитори, і її образний світ залишився релігійним. Композитори дуже уважно ставилися до словесного тексту, але при втіленні його в музиці емоційна образність набувала нової якості завдяки новим засобам виразності. Українська духовна музика відповідала тогочасному європейському рівню музичного мислення. Проте духовна музика суттєво відрізнялася від світської класичної інструментальної та оперної музики. Ця різниця яскраво помітна між духовною музикою М. Березовського і Д. Бортнянського та їхніми світськими інструментальними й оперними творами. Саме в духовній музиці втілювалися душевні переживання композиторів. У деяких творах відображено протистояння особистості силам зла. У духовних концертах другої половини XVIII ст. виявилася характерна тенденція кінця століття — підвищений

інтерес до втілення в музиці *внутрішнього світу людини*. Це свідчило про зародження нових, сентименталістських рис в українській музиці.

В українській духовній музиці другої половини XVIII ст. національні ознаки відображені яскравіше, ніж у світській інструментальній та оперній музиці М. Березовського і Д. Бортнянського. Це пояснюється тим, що українська духовна музика на цей час уже мала багаті традиції, а в галузі світської музики лише відбувалося засвоєння нових музичних жанрів.

Українська духовна музика другої половини XVIII ст., як і попередніх епох, була найдемократичнішою галуззю професійного музичного мистецтва, бо, виконуючись у церкві, доходила до найширшого слухача, на відміну від опери, симфонії та інструментальної музики, які в цю епоху ще звучали переважно у придворному та в магнатському середовищах.

Проблеми духовної спадщини С. Дегтярьова

Сучасником Д. Бортнянського й А. Веделя наприкінці XVIII — на початку XIX ст. був талановитий композитор С. Дегтярьов. Йому належать понад 80 духовних концертів. З цієї великої спадщини опубліковано лише деякі концерти (в Петрограді 1917 р. у виданні Олександрівсько-Невської лаври «Сборник концертів для смешанного хора А. Веделя и С. Дегтярева», № 27 і № 28 та ін.), а більшість із них залишилися не надрукованими. Досі їх майже ніхто спеціально не досліджував.

Спадщина духовних творів С. Дегтярьова незаслужено забута і потребує відродження. Його духовні концерти відзначаються високим музично-художнім та професійним рівнем. Вони відбивають особливості пізнього етапу розвитку українського духовного концерту кінця XVIII — початку XIX ст. і саме тому мають спільні риси з концертами А. Веделя. Ці риси простежуються, наприклад, у лірико-драматичному концерті «Помилуй мя, Боже» (с-moll), поданому в додатку до підручника. Це — яскравий зразок лірико-драматичного концерту, що розвивав традиції духовного концерту українського стилю. У цьому концерті, як і в концерті «Не отвержи» М. Березовського, у мінорних концертах Д. Бортнянського та в концертах А. Веделя, виділяється особистісне начало, відбувається психологізація ліричної образності, що втілює переживання людини. Але музика С. Дегтярьова особливо близька до концертів А. Веделя, бо в ній лірико-драматичні музичні

образи втілюються з ще підкресленішою емоційною виразністю, а також яскравіше увиразнюються українські національні ознаки музики.

Хоч у цьому чотиричастинному концерті є контрасти — темповий (Adagio, Allegro moderato, Largo, Allegro) і тональний (с-moll, Es-dur, f-moll, c-moll), проте домінуючими є ліричні музичні образи (I, II, III частини). Емоційно яскраво виражений стан страждання людини у першій і третій частинах концерту. У тексті «благальної» псалми (№ 50), на основі якого написаний цей концерт, ідеться про каяття людини у своїх гріхах і прохання до Господа її помилувати. У першій частині виразовими благальними інтонаціями передані слова тексту «Помилуй мя, Боже». Цей сумний настрій поглиблюється ще більше в третій частині, яка має ламентозний характер і кантиленно-розспівну мелодику. За своїм характером та особливостями розспівної мелодики ця частина близька до третьої частини концерту № 3 А. Веделя. Світліша за настроєм є друга лірична частина концерту С. Дегтярьова в тридольному метрі з пісенною мелодикою. Контрастом до цих трьох частин є четверта частина, в якій прохальні слова тексту втілені в енергійній музиці. Отже, цикл завершується подоланням того скорботного стану, який був у попередніх частинах циклу. Такі фінали характерні і для лірико-драматичних концертів А. Веделя.

У музиці першої і третьої частини концерту С. Дегтярьова особливо відчутна українська національна специфіка. Вона простежується в почуттєвій ліриці з м'яким і ніжним звучанням музики, у використанні композитором інтонаційних зворотів, характерних українській пісноромансові.

Пізні концерти Д. Бортнянського, концерти А. Веделя і концерт С. Дегтярьова «Помилуй мя, Боже» свідчать про те, що в процесі розвитку духовного концерту українські національні риси стають у нього все виразнішими.

Духовний концерт другої половини XVIII ст. є одним з найкращих і найдовготриваліших надбань українського музичного мистецтва, бо він функціонував протягом XVIII—XX ст., а в наш час виконується не тільки в церквах, але й у концертних залах.

У духовному концерті проявилися й індивідуальні стильові особливості творчості композиторів. Їх ми розглянемо в монографічних розділах про творчість М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя.

7.5. Музично-театральне мистецтво

У 1767 р. театральні вистави у Київській академії були заборонені, і з цього часу занепадає жанр шкільної драми, яка виконувалася з музикою. Але наприкінці XVIII ст. ще була створена одна п'єса польською мовою в традиціях шкільної драми — «Komedyja unitów z prawosławniemi» («Комедія уніатів з православними»). Її написав Сава Стрілецький (? — 1828), який протягом 1796—1799 рр. викладав у Київській академії польську мову.

Фабула п'єси пов'язана з тогочасними релігійними подіями — переходом частини уніатів до православ'я³²³. Такий перехід зробив і сам автор п'єси. Він змальовує православних з позитивного боку і з негативного — уніатів. Ця драма, на відміну від попередніх віршованих драм, написана прозою. Вона, як і інші українські шкільні драми, використовувала музичний чинник, але в його застосуванні з'явилися нові риси. Замість прологу на початку драми звучав великий кант. Вперше у цій драмі з'явився музичний номер під назвою «арія», що свідчить про наближення цієї п'єси до опери. На жаль, нотні записи музики цієї драми не збереглися.

Шкільна драма припинила своє існування, зате активно функціонувала народна театральна вистава — вертеп.

7.5.1. Вертепна драма

З давнім шкільним театром пов'язаний *вертеп*³²⁴ — лялькове театральне дійство. Вертеп довго функціонував в Україні після занепаду шкільної драми.

Різноманітні лялькові гри-вистави, що з найдавніших часів існували в багатьох країнах світу, здавна побутували і в Україні. Їхніми виконавцями в період Київської Русі, а можливо й пізніше, були скоморохи³²⁵. Історичні документи свідчать про поширення лялькових видовищ в Україні у XVI ст. Так, в актових книгах XVI ст. є відомості про лялькові вистави поблизу міста Луцька³²⁶. Отже, в Україні здавна були вироблені

³²³ На українських землях, які після другого поділу Польщі (1793 р.) відійшли до Росії, царська влада і православне духовенство намагалися перевести уніатів у православ'я. Цей процес супроводився різними зловживаннями і насильством (Історія української літератури. — К., 1967. — Т. 2. — С. 79).

³²⁴ Слово *вертеп* із первісним значенням «печера, непрохідна ущелина, провалля» утворилося із стародавніх компонентів *vert* «вертити, крутитися, вирувати» і *up* (а) «вода», тобто «печера, яма, вимита вируючою водою». За євангельською оповіддю, у такій печері (вертепі) народився Ісус Христос.

³²⁵ У перекладній літературі Київської Русі є вказівки на скомороші «игры, глаголемыя куклы» (Історія української літератури. — К., 1967. — Т. 2. — С. 81).

³²⁶ Марковський Є. Український вертеп. — Вип. 1. — К., 1929. — С. 2—3.

певні навички лялькових дійств, але не відомо, чи мали вони який-небудь стосунок до вертепу.

Час виникнення вертепу. Щодо часу появи вертепу в Україні й досі немає усталеної думки. Деякі дослідники вважають, що він був поширений в Україні ще в кінці XVI ст. Підставою для цього стали відомості польського етнографа Еразма Ізопольського, який у праці «Badanie podań ludu. Pamiątki Ukrainy» («Дослідження народних легенд. Пам'ятки України»), надрукованій у 1843 р., відзначає, що під час своїх мандрівок він бачив у Ставищах (нині Київської області) давню вертепну скриньку з написом «Року Христового 1591 збудований». Однак інших слідів існування в Україні вертепних вистав з кінця XVI ст. поки що немає, хоч звичай колядувати і ходити з віршами практикувався у Львівській братській школі від самого початку її існування (тобто з кінця XVI ст.)³²⁷.

Згадка про вертеп є в матеріалах Львівського Ставропігійського братства під 1666 р.³²⁸. Але там ідеться не про вертепну виставу, а про витрати на спорудження дерев'яного вертепу-печери (у якій звичайно зображували ясла та дійових осіб, пов'язаних з народженням Христа) для церкви згідно зі звичаєм ставити такий вертеп у церкві на Різдво Христове. Хоч цей факт ще не свідчить про виставлення вертепних дійств, але цілком можливо, що вони в Україні у другій половині XVII ст. вже існували.

Тексти вертепних драм. Вони дійшли до нас лише з другої половини XVIII ст. — або в неповному вигляді,³²⁹ або в списках пізнішого часу. Про поширення вертепу в Україні у другій половині XVIII ст. свідчить «Правило увѣщательное...» 1779 р., в якому автор закликає дяків-пиворізів приготуватися до Різдва: «Сдѣлайте вертепы, склейте звѣзду, составте партесы»³³⁰.

Найрозвиненішим є текст Сокиринського вертепу, який, вірогідно, походить також із другої половини XVIII ст. Його власником і видавцем був Г.П. Галаган. Текст вертепної драми з нотами, за свідченням Г.П. Галагана, у 1770 р. київські бурсаки занесли в маєток його прадіда в село Сокиринці колишнього Прилуцького повіту на Полтавщині (нині Чернігівської області), де вони ставили вертеп. Відтоді вертеп систематично виставлявся в маєтку Галаганів. У 1882 р. Г.П. Галаган

³²⁷ Там же. — С. 5.

³²⁸ Там же. — С. 5.

³²⁹ Збереглися невеликі уривки з вертепної драми від 1771—1776 рр. у записях дяка Івана Даниловича з Гощі і текст вертепу без початку з копії 1790 року (Марковський Є. Український вертеп. — С. 6).

³³⁰ Марковський Є. Український вертеп. — С. 6.

надрукував текст вертепу з нотами за списком 1875 р.³³¹. Повніший список Сокиринського вертепу з нотами, який зберігався спочатку в Прилуцькому краєзнавчому музеї, а потім — в Українському театральному музеї, опублікував Є. Марковський у монографії «Український вертеп» (К., 1929)³³². Ще до видання Г. Галагана, у 1860 р. був опублікований вертеп без нот за списком М. Маркевича 40-х років XIX ст. Текст вертепу М. Маркевича, а також Сокиринський вертеп, надрукований Г. Галаганом та Є. Марковським, дуже схожі між собою (хоч вертеп М. Маркевича коротший від Сокиринського). Їхня схожість вказує на те, що всі три списки мали спільне джерело, яким був, мабуть, той текст вертепу, що його занесли в Сокиринці київські бурсаки. Цей текст міг виникнути в Києві у середовищі Києво-Могилянської академії. Ми використовуємо текст Сокиринського списку, опублікованого Є. Марковським, як найповнішого. У нотному додатку до підручника подано музичні номери з першої дії та окремі музичні номери з другої дії вертепу за працею Є. Марковського.

Зв'язок першої дії
вертепу зі шкільною
різдвяною драмою

Більшість дослідників (І. Франко, М. Возняк, П. Морозов, В. Резанов та ін.) вважали, що творці вертепу спиралися на різдвяну драму. Такий зв'язок особливо помітний між першою дією Сокиринського вертепу та «Комедією

на день Різдва Христова» Дмитрія Туптала, а також між другою дією вертепу та інтермедіями до різдвяної драми «Коміческоє дійствіє» М. Довгалецького. Порівняно з різдвяною драмою текст вертепу коротший і легший для сприйняття, бо він призначався для широких верств міського й сільського населення. За висловом В. Резанова, вертеп є «різдвяною драмою, що спустилася в народ»³³³.

Як і в різдвяній драмі, у першій дії вертепу спів хору поєднувався з монологами та діалогами персонажів. У мові персонажів першої дії вертепу (давньоукраїнській літературній мові) простежуються церковно-слов'янізми, що зближує його з різдвяною драмою. У першій дії вертепу і в різдвяній драмі виступають майже ті самі дійові особи, за винятком алегоричних персонажів різдвяної драми (Невинність, Помста та ін.), яких немає у вертепній драмі. У них розробляється

той самий сюжет, взятий з Євангелія від Матвія. Центральною подією цього сюжету є народження Ісуса Христа. У вертепі і в різдвяній драмі сюжет розгортається навколо трьох сюжетних ситуацій: перша — про пастухів, яким ангел сповістив про народження Христа, і вони вітають його у вертепі (печері); друга — про трьох волхвів (царів), посланців перського царя, які від його імені вітають новонародженого; третя — про іудейського царя Ірода та його злочин.

Спільності між вертепом і шкільною драмою спостерігаються і в композиційному плані. Вертеп, як і шкільна драма, поділявся на дії, а вони, у свою чергу, на яви (сцени). Перша дія вертепу мала 13 яв і скорочено розкривала ті самі події, що й різдвяна драма. Друга дія вертепу, що складалася з 30-ти яв, аналогічна до інтермедій шкільних драм, які виставлялися між діями. У вертепі і в різдвяній драмі події про народження Ісуса Христа, а також сюжетна ситуація з Іродом і світські інтермедійні сценки виконувалися на різних поверхах сцени (у них використовувався середньовічний тип двоповерхової містеріальної сцени). При постановках різдвяних драм на основній сцені (першому поверсі) зображувалися земні події, а на спеціальному підвищенні (другий поверх) відбувалися події, пов'язані переважно з божественними силами, а також зображався рай. Двоповерхову структуру мала й вертепна скринька як модель такої середньовічної сцени (вона нагадувала макет церкви). На верхньому поверсі виставлялися події, пов'язані з народженням Ісуса Христа і діянням Ірода, а на нижньому — світські інтермедії.

У кожній яві вертепу розмовляло не більше трьох дійових осіб. З появою нового персонажа змінювалася ява. Священні дійові особи — такі, як Ісус Христос, Йосиф, Діва Марія, — участі в дії не брали. Усе це відповідало окремим приписам правильної драми, що їх викладав Феофан Прокопович у своєму поетичному курсі про поетичне мистецтво у Києво-Могилянській академії в 1705 р.³³⁴. Це свідчить про те, що до нормативності в побудові драми прагнули не тільки автори шкільних драм. Вона деякою мірою позначилася й на вертепі.

Композиція першої дії вертепу (як і різдвяної драми) складалася з тих основних частин драми, про які писали теоретичні курси, що викладалися в тодішніх школах: прологу, протасису (експозиція), епітасису (розвиток дії, зав'язка), катастасису, де інтрига досягає найвищого розвитку (кульмінація), катастрофи (заклучна частина,

³³¹ Галаган Г. Малорусский вертеп. — «Киевская старина». — 1882. — Т. X.

³³² У цій праці Є. Марковського опубліковані й інші тексти вертепів, записані в XIX ст. (Славутинський, Батуринський, Хорольський). У кінці праці подано нотний матеріал Сокиринського вертепу (й окремі номери інших вертепів), який має незначні відмінності від того варіанта, що його опублікував Г. Галаган у «Киевской старине».

³³³ Резанов В. Драма українська. — К., 1926. — Вип. 1. — С. 48.

³³⁴ Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Ф. Прокопович. Сочинения. — М.—Л., 1961. — С. 433.

що приводить до розв'язки), а також епілогу. Спів хору «Пінію время» виконував роль прологу. Перша та друга яви вертепу є *протасисом*. У першій яві Пономар³³⁵ та хор, а в другій яві Ангели сповіщають про народження Ісуса Христа, а пастухи збираються йти його вітати. 3-тя — 6-та яви є *епімасисом*. Пастухи вітають Ісуса у вертепі (3-тя ява). Ірод, знаючи від пророків про те, що має народитися новий іудейський цар, задумав убити новонародженого царя — Ісуса Христа (4-та і 5-та яви). Три царі (волхви) йдуть на поклон до Ісуса. З ними зустрівся цар Ірод. Вдаючися до хитрощів (нібито він також хоче поклонитися Ісусові), просить царів, щоб вони, коли знайдуть народженого нового іудейського царя і повертатимуться назад, прийшли до Ірода й повідомили, де саме народився Христос. Місце народження Христа трьом царям показала зірка. Прийшовши у Віфлеєм до печери, де був Ісус у яслах, вони вітають його (6-та ява).

Катастасис припадає на 7-му, 8-му і 9-ту яви. Ангели сповіщають трьом царям про лукавство Ірода. Вони не повинні повертатися до Ірода, а йти іншим шляхом. Ірод, розлючений тим, що три царі не повідомили місце народження Ісуса, наказує воїнам знищити всіх немовлят свого царства (7-ма і 8-ма яви). Найдраматичнішою є 9-та ява, у якій вбивають останнє немовля. 10-та — 13-та яви — *катастрофа*. Ірод за своє злочинство покараний смертю. Останній виступ хору «Не відав же он» є *епілогом*. Спільною для першої дії вертепу і різдвяної драми є також тенденція епічної розповідності, коли замість виставлення певних подій про них розповідають дійові особи або співає хор. Так, про народження Ісуса Христа і його перебування в печері у Віфлеємі сповіщають у вертепі хор та декламують ангели (перша і друга яви). У печері присутні немовля, Діва Марія та її чоловік Йосиф, але участі в дії вони не беруть. Проте ті яви вертепу, що пов'язані з Іродом, відзначаються дієвістю. Вони яскравіше, ніж у різдвяній драмі, інсценізовані й драматизовані. Це стосується насамперед найдраматичнішої у вертепі кульмінаційної 9-ї яви, у якій воїни приводять до царя Ірода Рахіль з немовлям, котре вони повинні вбити за його велінням. Це — остання дитина, що залишилася в Іродовому царстві. Але Рахіль забажала сама вмерти замість дитини, і воїни звертаються до Ірода, щоб він вирішив долю її немовляти. Невблаганний Ірод нагадує воїнам про свій наказ, і вони вбивають це дитя. У розкритті образу Рахілі помітні психологічні риси. Досить правдиво передані страждання матері в її монолозі, схожому на голосіння:

³³⁵ Пономар (Паламар) — священнослужитель, що допомагає священникові в церкві.

Ах, незная печаль
Дух мой снідаєт,
Что сей лютий воін
Чадо отбираєт.
Вирвавши із нідр моїх
Хочет убити,
О бідствіє моє,
Что буду чинити?..

а також у її благаннях, звернених до Ірода:

Змилосярдися, Царю,
Вовзрати мні Чадо.
Нащо ти єго убил?
Оно єще младо.

Але Ірод жорстокий і на її моління відповідає так:

Полно, полно, баба, шуміть!
За убитим уже нічого жаліть.

Хор у 24-й пісні заспокоює Рахіль («Не плач, Рахіле, видя чадо неживе»), сповіщаючи, що її дитина в раю. Проте це не вгамовує болю матері — Рахілі, і вона гнівно засуджує Ірода:

О Іроде преокаянный,
Мучителю пекельный...³³⁶

У різдвяній драмі Дмитрія Туптала, як і в інших збережених драмах, персонажа Рахілі немає. Про неї співає хор і цитує її плач («Глас слишан в Рамі Рахілі ридаше»).

У вертепі жвавніше, ніж у різдвяній драмі інсценована розв'язка п'єси — смерть Ірода. У різдвяній драмі Дмитрія Туптала цар Ірод помирає в муках, а у вертепі він намагається воювати зі Смертю і наказує воїнам її спіймати. У діалозі зі Смертю Ірод хвалиться своїм багатством, владою та славою. Він вважає себе найсильнішим і не боїться Смерті. Вона ж декламує, що володарює над усіма країнами, царями й князями і всіх може «висікти своєю косою». Засуджуючи Ірода («кровопійцу») за жорстокість і злочин, Смерть стинає йому голову, а її прибічник Чорт, називаючи Ірода другом вірним і прелюбезним, забирає його до пекла. Смерть у вертепі стала суддею несправедливості, злочинства. У вертепі проводиться характерний для шкільної драми моралізуючий мотив про те, що багатство і слава не можуть врятувати людину від смерті, а за грішні вчинки вона розплачуватиметься «на тому світі». У вертепі і в різдвяній драмі

³³⁶ Марковський Є. Український вертеп. — С. 54—55.

прославляється Ісус Христос як спаситель людського роду і засуджується злочинець цар Ірод, який повбивав малих дітей. У вертепі, що поширився в народному середовищі, під образом Ірода часто мали на увазі царських правителів, які проводили хижацьку і шовіністичну політику в Україні.

Музична драматургія
першої дії вертепу

У драматургії вертепу особливо важливу роль відігравала музика. У вертепних виставах брав участь чотири-, п'ятиголосий хор та інструментальний ансамбль,³³⁷ які містилися за сценою.

У першій дії в основному співав хор, лише в 3-й яві виконувався танець козачок «Дудочка», під який танцювали пастухи після відвідання народженого Ісуса Христа.

У першій дії вертепу хор співав майже в усіх явах (у дванадцяти з наявних тринадцяти), крім 11-ї, де виступала одна дійова особа — Смерть. У жодній з відомих різдвяних драм хор не брав такої постійної участі в усіх явах, як у вертепі. Крім того, у ряді вертепних яв співи хору переважали над діалогами і монологам, а в деяких явах звучав лише спів хору, під час якого відбувалася сценічна дія (без діалогів).

Тексти хорових номерів свідчать про те, що виступи хору не були другорядними вставками. Хор у драматургії першої дії вертепу, як і в різдвяній драмі, виконував роль допоміжного персонажа. Він у своєму співі *прославляв* Бога, Ісуса Христа; сповіщав про народження Христа, про перехід убитих Іродом дітей до раю. Хор *роз'яснював* (коментував) події, які відбувалися або ще мали відбуватися, *співчував* Рахілі-матері. Вертеп починався співом хору «Пінію время і молитви час», який вводив у дію і заміняв пролог. Закінчувалася перша дія підсумовуючою піснею «Не відав же он, что вже істребится». У ній *засуджувався* «преокаянный» Ірод, якому за його злочинство «пекельна бездна ізготованна». Цей останній виступ хору мав і *моралізуючу* функцію, бо підкреслював, що за скоєне зло доведеться розплачуватися.

Отже, хор у першій дії вертепу, як і в різдвяній драмі, виконував панегіричну, співчувальну, роз'яснювально-коментуючу, засуджувальну і моралізуючу функції, тобто його драматургічна роль була та сама, що і в різдвяній драмі — опора на античні традиції ролі хору в трагедії, що було характерне для барокової шкільної драматургії.

³³⁷ У збереженому Сокиринському списку Є. Марковського інструментальні номери викладено у фортепіанній фактурі на двох лінійках: мелодія й акордовий супровід.

Це є ще одним вагомим аргументом на користь припущення, що вертепна драма виникла на основі різдвяної шкільної драми.

У Сокиринському списку, опублікованому Є. Марковським, хорові співи названі піснями (пѣснь)³³⁸. Віршова структура хорових пісень вертепу та ж сама, що й кантів. Їм властиве силабічне віршування з суміжним римуванням. Віршова будова хорових пісень строфічна. Строфи мають від двох до восьми рядків різних віршових розмірів.

Музичні особливості хорових пісень першої дії вертепу теж такі самі, як і кантів. Ці хорові пісні, очевидно, й були кантами.

Хоровий виклад кантів у вертепі чотири-, п'ятиголосий, ізоритмічний. Два верхні голоси рухаються терціями. Бас здебільшого виконує функцію гармонічної основи, але іноді має розвинену мелодичну лінію. Один або два середні голоси заповнюють акорд. Основна мелодія міститься у верхньому голосі. Тільки кант № 4 з 3-ї яви, що його співали пастухи після відвідання народженого Ісуса Христа, двоголосий (паралельними терціями).

Хорові канти першої дії вертепу мають пісенну мелодику з незначною розспівністю. У ладо-гармонічних особливостях кантів яскраво виражена функційно-гармонічна ладова система, але при цьому є й елементи лінійного голосоведення, що було пов'язане із залишками модальної системи і створювало різні паралелізми між голосами (квінт, октав).

Музична форма кантів першої дії вертепу тісно пов'язана з віршовою структурою. Віршовій строфі відповідає музична строфа, а віршовому рядкові здебільшого — музичний рядок. Але при цьому яскраво проявляються і музичні формотворчі особливості. Суттєву роль у формі відіграє повторність музичних побудов (рядків). Повторюються переважно рядки, які римуються між собою. Зміна рими привносить мелодичні зміни: варіювально-варіантний розвиток початкового музичного рядка або похідний контраст. Характерною для побудов є симетричність, а іноді квадратність. Кристалізуються класичні форми — періоду, двочастинної форми.

Для першої дії вертепу характерна *єдність музичних номерів*. Це досягається двома способами. 1). Творець музики вертепу повторював кант того самого музичного змісту з різним текстом у різних явах, пов'язаних з тим самим сюжетним мотивом і відповідними персонажами. Така повторність простежується у явах, пов'язаних з Іродом.

³³⁸ Як уже відзначалося, у нотному додатку подано музичні номери першої та частково другої дії вертепу.

Протягом 4-ї, 5-ї, 10-ї, 12-ї та 13-ї яв виконувався той самий кант з різним текстом (№№ 6, 7, 13, 14, 15). Це ж саме спостерігається і в явах про трьох царів (6-та, 7-ма яви, канти №№ 8, 9) та про страждання матерів (8-ма, 9-та яви, канти №№ 10, 11, 12). 2). Між усіма кантами, крім першого, існує мелодична та ладо-гармонічна єдність. Спільними для них є терцова основа початкової поспівки (b — d) з оспівуванням нижнього, а іноді й верхнього звука. Ця початкова поспівка в усіх кантах стабільно гармонізується з ладовою перемінністю g-moll — B-dur і гармонічною послідовністю: I — V — I — VII нат. = V → III ст. Таке мелодико-гармонічне ядро з'явилося спочатку у канті № 2, а потім спостерігається в усіх кантах першої дії³³⁹.

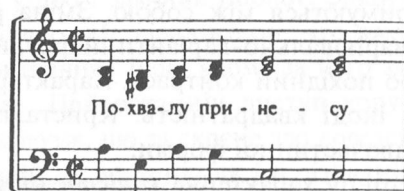
Початок канта № 2:

49



Мелодико-гармонічне ядро кантів вертепу має прямі аналогії у поширених українських кантах. Так, наприклад, до вертепного канта дуже схожий початок духовного канта Димитрія Туптала «Похвалу принесу сладкому Ісусу»:

50



(Український кант XVII—XVIII ст. — К., 1990. — С. 135)

³³⁹ М. Копиця у статті «Музика українського вертепу» (Музика. — 1976. — № 4) вперше звернула увагу на наявність в усіх кантах такого мелодико-гармонічного ядра, яке вона називає лейтпоспівкою.

При збереженні гармонічної основи ядра, мелодика з терцовою основою в різних кантах першої дії варіюється і має різне продовження, тобто музичний зміст другого канта у наступних кантах першої дії набуває варіювально-варіантного розвитку. Завдяки цьому в першій дії вертепу створюється єдність музичного тематизму і зароджуються окремі ознаки *наскрізної музичної драматургії*. Разом з тим, при наявності мелодичної та ладо-гармонічної спільності канти все ж таки різняться своїм емоційним наповненням, яке обумовлене змістом дії. Для канта № 2 (перша ява) притаманна урочиста піднесеність. Мелодика канта № 3 (друга ява) передає емоційний стан радості й веселощів. У цій рухливій і пластичній мелодиці в тридольному метрі помітні танцювальні ритми. Світло-ліричний настрій привносить кант № 4 з 3-ї яви, що його співають пастухи. Урочисті й світло-радісні канти 1-ї й 3-ї яв пов'язані із сюжетом про народження Христа.

У кантах, які співаються в явах, що стосуються Ірода (№ 6 та ін.), драматизується музичний зміст. У мелодиці цих кантів монотонно повторюється та сама тритактова музична побудова суворого характеру. В інших кантах, у яких висловлюється співчуття матерям (кант № 10 та ін.), виділяються жалібні інтонації.

Усе сказане свідчить про *професійні* засади музичної драматургії першої дії вертепу та опору творця музики вертепу на кантові традиції. Тільки в 3-й яві звучить інструментальний твір — танець козачок «Дудочка», який грають пастухи.

Окремі канти першої дії вертепу набули широкої популярності в Україні та в Росії, як, наприклад, двоголосий кант «Нова радість стала» з 3-ї яви. Завдяки загальній поширеності деякі канти потрапили до збірок кантів та до друкованого «Богогласника» 1790 р., зокрема, «Слава буди во vyšних Богу», «Шедше тріє Царі», «Перестань ридати, печальна мати».

Джерела другої дії
вертепу

Вертепна драма втілювала дві протилежні сфери: «високу», що відображала релігійні події й відповідні для них персонажів (перша дія), і «низьку» — прозаїчно-комічну, яка була пов'язана із земним, реальним життям людей України XVII—XVIII ст. (друга дія). Це було характерне для барокової структури шкільної драми та вертепу.

У «світській» другій дії вертепу переплелися різну традиції. Вона виникла на основі інтермедій українських шкільних драм, які виконувалися між «серйозними» діями. Так, у другій дії вертепу є багато схожого з інтермедіями до «Комічеського дійства» М. Довгалевського та до п'єси Г. Кониського «Воскресеніє мертвих».

На інтермедіях, а також на другій дії вертепу позначилися український ярмарковий театр, український фольклор, а також різні західно-європейські традиції. При створенні цих сценічних вистав українські автори спиралися на деякі особливості *західноєвропейських фарсів*. Фарс у Західній Європі сформувався як жанр у містеріях і виконував функцію відпочинку від її серйозного змісту, а в XVI ст. буфонний фарс став одним з панівних жанрів³⁴⁰.

Як і буфонні фарси, друга дія вертепу (а також інтермедії шкільних драм) своїм змістом і художнім строем була повернена до дійсності й стала демократичною виставою, наближеною до народу та його сприйняття. Вона відзначалася сатиричною загостреністю, показувала головного героя з народу енергійним і кмітливим (Запорожець). Простежуються деякі спільності між другою дією вертепу (й інтермедіями шкільних драм) та буфонним фарсом також у втіленні життєвих сценічних типів-масок, однак у вертепі та в інтермедіях шкільних драм вони набули інших рис відповідно до суспільного життя України та української національної специфіки. Для західноєвропейських фарсів був характерним спритний міський молодчик. В українському вертепі схожу роль виконує кмітливий селянин Клим, який, вводячи в оману дяка, за освіту свого сина платить напівздохлою свинею. У фарсі висміювався хвалькуватий солдат. Натомість у вертепі виводиться російський солдат, який хоч і був захисником Російської імперії, проте царська влада його не щадила. У його виступі є такі слова: «Хотя ж я Отечеству защита, Зато ж спина у меня всегда избита». У фарсі типовим персонажем був чванливий дворянин, у вертепі — гоноровий поляк-шляхтич, який ненавидів українських гайдамаків і хвалився, що він сам може знищити тридцять гайдамаків. Але у вертепі він змальований як жалюгідний боягуз, бо, почувши про наближення Запорожця, ганебно втікає. У фарсах висміювалося користолюбство ченців, а у вертепі Запорожець критикує попів за їх жажерливість та несправедне життя:

Бо й вони над хрещеним
Ждуть смерти,
Щоб скоріше
В сиру могилу заперти.
Таскають, співають, —
Тільки що не танцюють.
А на поминках як поп'ються,
То мов коні гарцюють.

У фарсі виступав жадібний купець, а у вертепній драмі — єврей-корчмар,³⁴¹ який тільки прагнув до збагачення. Корчмарі спокували народ, забирали в нього останню копійку. У вертепі цей персонаж змальований у сатирично-гумористичному плані.

Фарс мав великий вплив на подальший розвиток театру в Західній Європі. В Італії з фарсу народилася комедія дель арте³⁴² (виникла в середині XVI ст.). У другій дії вертепу можна помітити й деякі її спільності з *італійською комедією дель арте*, що була значним досягненням італійського театру епохи Відродження. Ці спільності виявляються у створенні життєрадісного, веселого й динамічного спектаклю з поєднанням розмовних діалогів із піснюю й танцями. Але друга дія вертепу виставляла зовсім інші сюжети й персонажі — вони були пов'язані з суспільним життям України.

Італійська комедія дель арте відзначалася народністю своєї мови: кожен персонаж говорив діалектом свого міста (венеціанським, болонським, неаполітанським). Опора на народну мову та мовна індивідуалізація персонажів характерні й для вертепу. Пастухи (перша дія), Дід, Баба, Запорожець, Хвеська-шинкарка, Клим (друга дія) розмовляють народною українською мовою, Солдат — російською, у мові Цигана вживаються циганські слова, у мові Поляка та Польки багато польських слів. Характерною своєрідністю відзначається мова Єврея, а Дяк-бакаляр говорить типовою «книжною» мовою.

Української національної своєрідності надало вертепові те, що в ньому персонажі зображені відповідно до народних поглядів на них. У вертепі простежується дуже сильний вплив українського фольклору, особливо музичного (пісні й танці). Мова персонажів перенасичена народними фразеологізмами, прислів'ями, приказками; використано народні діалогізовані анекдоти, елементи народних замовлянь (у словах Циганки).

Драмаґурґія другої дії вертепу

Автори вертепної драми у другій дії прагнули розвеселити, розсмішити глядача, і на це спрямовано цілий ряд комічних сюжетних ситуацій, які є майже в кожній яві. Наприклад, у першій яві старий Дід залицяється до Баби, у 29-й яві — сцена Кліма з Козою: він веде «переговори» з Козою, шукає її, а вона заховалася під стіл. Коли Клим знайшов Козу танцюючою, він б'є її й ненароком убиває.

³⁴¹ У тексті другої дії вертепу цей персонаж названий Жидом. Так у давні часи в Україні називали євреїв, не вкладаючи в цей термін образливого змісту.

³⁴² *Commedia dell'arte* — дослівно «професійна комедія».

³⁴⁰ История зарубежного театра. — М., 1981. — С. 94.

У другій дії вертепу швидко змінювалися короткі яви (усіх їх 30) та численні персонажі: Запорожець, Дід і Баба; Солдат і красуня Дарія Іванівна; Гусар (угорець) і Мадярка; Циган, Циганка і Циганча; Поляк і Полька; Єврей із Єврейкою, Хвеська-шинкарка; Клим і його жінка; Піп, Дяк, Учень, Чорт, Коза, «нищий» Савочка. Персонажі обмінювалися дотепами, цілувалися, билися, кричали, ворожили, пили горілку, — усе це створювало веселе й динамічне видовище.

Центральне місце у другій дії вертепу займав позитивний персонаж Запорожець — український національний герой. Постать козака-запорожця вперше була введена в українському шкільному театрі на початку XVIII ст. у драмі «Милість Божа» в образі Богдана Хмельницького. Запорозький козак виступає дійовою особою і в інтермедії до п'єси М. Довгалевського «Комічеськое дійствие». Близьким до нього є Запорожець у вертепі, але тут йому відведено значно більше місця. Запорожець, як ніхто з інших персонажів, виступає в багатьох (десяти) явах. Ляльковий персонаж Запорожець був більший за розміром від усіх інших ляльок. На голові в нього — чуб-оселедець, він мав довгі вуса. Одяг Запорожця був відповідний для козака (червоні широкі шаровари, синій жупан, підперезаний рожевим поясом). У його руках — булава, а за спиною — бандура. Як відзначають мистецтвознавці, народна картина «Козак Мамай» з бандурою виникла, можливо, під впливом образу Запорожця з вертепу.

У цьому персонажі втілене народне уявлення про запорожців як сильних і відважних захисників українського народу. Запорожець проголошує у вертепі довгий монолог у традиціях шкільних драм. Саме в ньому йдеться про героїчну боротьбу Запорожця із загарбниками і гнобителями українського народу:

Случалось мені, — і не раз, —
В степу варить пиво.
Пив Турчин,
Пив Татарин,
Пив і Лях на диво.
Багацько лежить
І тепер з похмілля
Мертвих голов і кісток
Од того весілля...

Хоч Запорожець з вертепу вже не молодий, проте він ще сповнений сили боротися з ворогами. Патріотичне спрямування монологу, а також пісня «Та не буде лучше, та не буде краше, як у нас та на Україні», яку співає Запорожець, впливали на національну свідомість народу й служили піднесенню національно-визвольних настроїв на прикладі

героїчного минулого. Через це в умовах поневолення України вертеп відіграв не тільки естетичну, але й важливу суспільно-політичну функцію.

Отже, як у шкільній драмі «Милість Боžia» та в інтермедії М. Довгалевського, так і у вертепі для образу Запорожця характерні героїчні риси. Але ця героїка персонажа втілена не через сценічну дію, а через його монолог та пісню. У різних явах Запорожець потрапляє в різні й досить складні ситуації (його вкусила змія або його хоче задушити Єврей-корчмар, коли Запорожець упився, та ін.), але він завжди перемагає. При цьому Запорожець наділений і гумористично-комічними рисами — у сцені залицяння до Хвеськи-шинкарки, у сцені з циганкою-ворожкою, якій він не хоче заплатити за ворожіння, у сцені з Чортом, якого він спіймав і розглядає:

Що це таке я поймав?
Чи се птичка-перепеличка,
Чи се тая синичка, що не дише,
Та тільки головою колише.
Глянь, глянь,
Яке воно чудне та страшне.
Очі як п'ятака,
А язик вивалив,
Мов собака.
Де ти собі груди обидрав?
Може, глід або груші крав?...

а потім примушує його танцювати.

Отже, у вертепі вже намічається героїчна та гумористично-комедійна характеристика Запорожця, яка потім буде підхоплена С. Гулаком-Артемовським в опері «Запорожець за Дунаєм».

Вертеп мав демократичне спрямування. Його персонажі належали до різних, але переважно бідних соціальних верств суспільства. Так, селянин Клим не мав чим заплатити Дякові за науку свого сина (єдине його багатство — напівздохла свиня). До козацької голоти належав і сам Запорожець, який, за його словами, «душа правдивая», але навіть «сорочки не має».

Голодними дотепниками й ворожбитими показані у вертепі цигани. Закінчується вертеп виступом «нищого» Савочки, котрий просить «на харч».

У вертепі наявні й любовні мотиви: залицяється Дід до Баби, Запорожець — до Хвеськи-шинкарки. Більшість персонажів виступають парами (Солдат і красуня Дарія Іванівна, Поляк з Полькою, Єврей з Єврейкою, Циган з жінкою, Клим з жінкою).

У другій дії вертепу швидко змінювалися короткі яви (усіх їх 30) та численні персонажі: Запорожець, Дід і Баба; Солдат і красуня Дарія Іванівна; Гусар (угорець) і Мадярка; Циган, Циганка і Циганча; Поляк і Полька; Єврей із Єврейкою, Хвеська-шинкарка; Клим і його жінка; Піп, Дяк, Учень, Чорт, Коза, «нищий» Савочка. Персонажі обмінювалися дотепами, цілувалися, билися, кричали, ворожили, пили горілку, — усе це створювало веселе й динамічне видовище.

Центральне місце у другій дії вертепу займав позитивний персонаж Запорожець — український національний герой. Постать козака-запорожця вперше була введена в українському шкільному театрі на початку XVIII ст. у драмі «Милість Божа» в образі Богдана Хмельницького. Запорозький козак виступає дійовою особою і в інтермедії до п'єси М. Довгалевського «Коміческоє дійствіє». Близьким до нього є Запорожець у вертепі, але тут йому відведено значно більше місця. Запорожець, як ніхто з інших персонажів, виступає в багатьох (десяти) явах. Ляльковий персонаж Запорожець був більший за розміром від усіх інших ляльок. На голові в нього — чуб-оселедець, він мав довгі вуса. Одяг Запорожця був відповідний для козака (червоні широкі шаровари, синій жупан, підперезаний рожевим поясом). У його руках — булава, а за спиною — бандура. Як відзначають мистецтвознавці, народна картина «Козак Мамай» з бандурою виникла, можливо, під впливом образу Запорожця з вертепу.

У цьому персонажі втілене народне уявлення про запорожців як сильних і відважних захисників українського народу. Запорожець проголошує у вертепі довгий монолог у традиціях шкільних драм. Саме в ньому йдеться про героїчну боротьбу Запорожця із загарбниками і гнобителями українського народу:

Стучалось мені, — і не раз, —
В степу варить пиво.
Пив Турчин,
Пив Татарин,
Пив і Лях на диво.
Багацько лежить
І тепер з похмілля
Мертвих голов і кісток
Од того весілля...

Хоч Запорожець з вертепу вже не молодий, проте він ще сповнений сили боротися з ворогами. Патріотичне спрямування монологу, а також пісня «Та не буде лучше, та не буде краше, як у нас та на Україні», яку співає Запорожець, впливали на національну свідомість народу й служили піднесенню національно-визвольних настроїв на прикладі

героїчного минулого. Через це в умовах поневолення України вертеп відігравав не тільки естетичну, але й важливу суспільно-політичну функцію.

Отже, як у шкільній драмі «Милість Боžia» та в інтермедії М. Довгалевського, так і у вертепі для образу Запорожця характерні героїчні риси. Але ця героїка персонажа втілена не через сценічну дію, а через його монолог та пісню. У різних явах Запорожець потрапляє в різні й досить складні ситуації (його вкусила змія або його хоче задушити Єврей-корчмар, коли Запорожець упився, та ін.), але він завжди перемагає. При цьому Запорожець наділений і гумористично-комічними рисами — у сцені залищання до Хвеськи-шинкарки, у сцені з циганкою-ворожкою, якій він не хоче заплатити за ворожіння, у сцені з Чортом, якого він спіймав і розглядає:

Що це таке я поймав?
Чи се птичка-перепеличка,
Чи се тая синичка, що не дише,
Та тільки головою колише.
Глянь, глянь,
Яке воно чудне та страшне.
Очі як п'ятака,
А язик вивалив,
Мов собака.
Де ти собі груди обидрав?
Може, глід або груші крав?...

а потім примушує його танцювати.

Отже, у вертепі вже намічається героїчна та гумористично-комедійна характеристика Запорожця, яка потім буде підхоплена С. Гулаком-Артемовським в опері «Запорожець за Дунаєм».

Вертеп мав демократичне спрямування. Його персонажі належали до різних, але переважно бідних соціальних верств суспільства. Так, селянин Клим не мав чим заплатити Дякові за науку свого сина (єдине його багатство — напівздохла свиня). До козацької голоти належав і сам Запорожець, який, за його словами, «душа правдивая», але навіть «сорочки не має».

Голодними дотепниками й ворожбитими показані у вертепі цигани. Закінчується вертеп виступом «нищого» Савочки, котрий просить «на харч».

У вертепі наявні й любовні мотиви: залищається Дід до Баби, Запорожець — до Хвеськи-шинкарки. Більшість персонажів виступають парами (Солдат і красуня Дарія Іванівна, Поляк з Полькою, Єврей з Єврейкою, Циган з жінкою, Клим з жінкою).

Важливим і невід'ємним компонентом другої дії вертепу була музика, яка відігравала значну драматургічну функцію. Через музичні номери здійснювалася характеристика персонажів.

Така характеристика створювалася через пісню і танець. Крім того, музика другої дії вертепу сприяла створенню життєрадісного й веселого настрою вистави.

На відміну від першої дії, у другій дії рідко співав хор. Тут віддавалася перевага танцям, сольним номерам зі супроводом, дуєтам.

У вертепі, очевидно, грав інструментальний ансамбль, бо в списку М. Маркевича зазначено, що грає скрипка. Проте фактура інструментальних епізодів гомофонна (мелодія і акордовий супровід), тому, крім скрипки, повинні були грати ще й інші інструменти. Можливо, що вертеп у Галаганів виконувався під супровід якогось клавішного інструмента. Ймовірно, що у вертепі використовувалася й бандура, яку мав при собі Запорожець.

У другій дії вертепу найчастіше виконувалися танці й танцювальні пісні. Танцювала більшість персонажів вертепу, і в їхньому танці виражався властивий їхній ролі характер. Танці були переважно парні: танцювали Дід з Бабою, Солдат з красунею Дарією Іванівною, Гусар з Мадяркою, Поляк із Полькою, Запорожець із Хвеською, Клим з жінкою, Єврей з Єврейкою. Але були й сольні танці. Найчастіше сам танцював головний персонаж другої дії Запорожець (чотири танці).

Через жанр танцю давалася національна індивідуалізація персонажів. Російський Солдат разом з Дарією Іванівною танцював камаринську, Поляк з Полькою — краков'як. Українські танці з козацькими ритмами виконували українські персонажі: Запорожець, Клим, Дід і Баба. Через запальні й енергійні козачки, які танцював Запорожець, розкривалися характерні риси цього персонажа: відважність, рішучість і життєрадісність. Насичення майже всієї другої дії вертепу козацькими ритмами та закінчення її популярним танцем — горлицею надавало вертепові оптимістичного, веселого тону й увиразнювало український національний колорит.

Звукозображувальні елементи властиві танцеві Кози, що надало йому веселого, гумористичного характеру.

Іноді танці виконувалися зі співом. Гусар і Мадярка, танцюючи, співали танцювальну пісню ліричного змісту «Гусар коня напував».

Під час танцю з жінкою Єврей-корчмар співав пісню, через яку характеризувалася користолюбива й лихварська натура корчмаря. У другому куплеті цієї пісні є такі слова:

Хоть велите мене драть,
Хоть велите наказать,
Но позвольте Вам сказать —
Дайте лиш процентик взять.

У мелодиці цієї пісні використані єврейські народні інтонації у повторюваних терцових низхідних мотивах *gis* — *e* (в ля мінорі) зі збільшеною секундою між VI і підв. VII ступеннями.

Під пісню з козацьким ритмом «Ой під вишнею», що її виконував хор, танцювали в першій яві Дід та Баба. Ця жартівлива пісня про кохання старого діда до молодої дівчини сприяла створенню гумористичного настрою яви. Творець музики вертепу, очевидно, використав популярну українську пісню, яку він виклав у чотириголосому хоровому звучанні.

Характеристика Цигана і Циганки дається в їх вокальному дуєті «Де ж, цигане, ти живеш?» з інструментальним супроводом. Цей дует створений у жанрі пісні, яку наперемінно співають Циган і Циганка (у списку вертепу зазначено, що співають тенор і дискант). Пісня Цигана й Циганки викладена як запитання й відповіді. Дует-пісня має куплетну форму з заспівом і приспівом. Повільно-ліричний заспів з інтонаціями, близькими до українських ліричних пісень, виконують Циган і Циганка наперемінно, а швидкий танцювальний приспів з козацьким ритмом — чотириголосий хор.

У другій дії вертепу виділяється сольна епічна пісня Запорожця «Та не буде лучше, та не буде краше, як у нас та на Україні». Запорожець співав українську народну історичну пісню, яка виникла, очевидно, за часів Хмельниччини. У ній ідеться про визволення України від польського поневолення і прославляється здобута воля. З цієї піснею Запорожець уперше з'являється на сцені (12-та ява). Вона характеризує героїчну постать Запорожця як патріота України. Ця українська епічна пісня патріотичного змісту вносить у дію контраст і певний конфлікт, бо вона звучить після яв, де виступали Поляк-шляхтич з Полькою (10-та й 11-та яви) і танцювали краков'як. Почувши пісню Запорожця, Поляк-шляхтич утікає (за словами Запорожця, «махнув мов панський хортяга або опарений пес»). Між обома героями — Поляком-шляхтичем і Запорожцем — немає словесного поєдинку. Національний і соціальний конфлікт між ними переданий музичними засобами (контрастом двох національних музичних сфер —

польської та української). Польська музична сфера передана інструментальною музикою — грайливо-граціозним краков'яком (C-dur), а українська — історичною піснею епічного й мужнього характеру (d-moll)³⁴³.

Хоч обидві дії вертепу зображували різні контрастні сфери «високу» і «низьку» й виконувалися на різних поверхах сцени, проте між музикою цих дій є певні зв'язки. У першій дії звучав козачок «Дудочка», який виконували пастухи, а в другій дії козачки використовувалися дуже часто. У заключній яві другої дії виконувалася світло-лірична триголоса хорова пісня-кант «Мати Божа сама єдина та вродила Ісуса Христа Діва Марія». У цій пісні йшлося про події, що розгорталися в першій дії.

Різноманітна музика вертепу відображає різні стильові тенденції. Хорові номери першої дії та хор «Мати Божа сама єдина» пов'язані з бароковою кантовою традицією, що позначилося на їхній мелодиці та гармонічному складові.

У музичних номерах другої дії і в танці «Дудочка» першої дії творець музики вертепу залучив народні танці: козачки, камаринську, краков'як, народну танцювальну пісню «Ой під вишнею», епічну пісню «Та не буде лучче, та не буде краще». Тільки один музичний номер другої дії — пісня Запорожця виконується соло. Усі інші пісні мають інструментальний супровід, а пісня «Ой під вишнею» — чотириголосий хоровий виклад. Інші танцювальні пісні, можливо, створені самим автором музики вертепу.

В інструментальних танцях й інструментальному супроводі до вокальних номерів та в хоровій обробці пісні «Ой під вишнею» використана класична стилістика — гомофонно-гармонічна фактура з повністю сформованою мажорно-мінорною ладовою системою (опора в основному на головні ступені ладу). Класичній стилістиці відповідала й струнка форма народних танців з чіткою структурою, симетричністю побудов (козачкові мелодичні звороти часто групувалися попарно).

Музика вертепу, без сумніву, не була витвором народного музикування. Вона — результат писемної професійної творчості з опорою на професійні та народні традиції. Її творець дістав музичну освіту, можливо, в Києво-Могилянській академії і був добре обізнаний з професійною та народною музикою.

Підсумовуючи все сказане, можна зробити висновок, що музика у вертепі відігравала значну роль. Вона була головним засобом втілення образної драматургії. Хорові співи в першій дії вертепу роз'яснювали, коментували дію, прославляли або засуджували дійових осіб. Для музичного матеріалу першої дії характерна музична єдність. У другій дії характеристика персонажу здійснювалася через жанр танцю і пісні. В обох діях музика відігравала важливу роль у створенні загального емоційного настрою — серйозного, урочисто-піднесеного або драматизованого стану в першій дії і веселого, життєрадісного в другій дії. Усе це дає підстави для твердження, що у вертепній драмі відбувалася *кристалізація української опери* та балету. Про це свідчать насичення першої дії музичними номерами, які домінують над діалогами. М. Лисенко в листі до рідних писав, що вертеп — це прототип і початок української опери³⁴⁴.

У другій дії вертепу помітне зародження ознак української комічної опери, яка мала демократичне спрямування і залучала народні джерела з їх цитатним використанням.

У другій половині XVIII ст. комічна опера була одним з найпоширеніших жанрів у Європі. У Західній Європі велику популярність мали італійська опера-буффа, французька й німецька комічна опера. Комічні опери виникали і в Центральній та Східній Європі. Поєднуючи музику з розмовними діалогами, вони відзначалися своєю національною специфікою. У другій половині XVIII ст. з'явилася польська комічна опера (М. Каменського, Я. Стефані), російська комічна опера (О. Аблесімова, М. Соколовського та ін.). Таким чином, вертеп був пов'язаний зі спільноєвропейськими тенденціями розвитку комічного музично-драматичного жанру. При наявності деяких зв'язків із західноєвропейським театром він сформувався як самобутнє явище³⁴⁵. Вертеп був сполучною ланкою між шкільною драмою і новочасною музичною драматургією XIX ст.

Традиції вертепу позначилися на подальшому розвитку українського музичного театру: на п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка», на опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Деякі відголоски цих традицій простежуються і в операх М. Лисенка.

³⁴⁴ Лисенко М.В. Листи. — К., 1964. — С. 98—99.

³⁴⁵ І. Франко підкреслював відмінності вертепу від близького до нього за формою польського маріонеткового театру «яселки» (Франко І. Русько-український театр // І. Франко. Твори в двадцяти томах. — Т. 16. — К., 1955. — С. 215).

³⁴³ Такий драматургічний прийом використання контрасту польської та української музичних сфер згодом розвинув М. Лисенко в опері «Тарас Бульба».

Вертепне лялькове дійство мало широке розповсюдження серед народу протягом тривалого часу (XIX — початок XX ст.) і було улюбленим народним видовищем, яке виставлялося на Різдво в містах і селах України. З лялькової вистави вертеп іноді перетворювався на «живий» вертеп, у якому грали актори.

Текст вертепних драм часто поширювався в усній формі. Декілька редакцій вертепу записано в кінці XIX — на початку XX ст. (за місцем запису він дістав назви Славутинський, Новгород-Сіверський, Батуринський, Хорольський та ін. вертепи). Фольклорні етнографічні експедиції виявляють вертепні драми і в Західній Україні та на Закарпатті³⁴⁶.

Український вертеп поширився і за межами України, зокрема, в Росії. Вихованці Києво-Могилянської академії занесли його в Сибір (Іркутськ, Тобольськ), де вони працювали вчителями у місцевих семінаріях. Вертепні вистави відбувалися на Поволжі, в Новгородській губернії.

7.5.2. Зародження оперного жанру

У 70-х роках XVIII ст. українські композитори М. Березовський та Д. Бортнянський, перебуваючи в Італії, вперше звернулися до оперного жанру. Саме в Італії були написані й поставлені опера «Демофонт» М. Березовського (Ліворно, 1773 р.), а також три опери Д. Бортнянського: «Креонт» (Венеція, 1776 р.), «Алкід» (1778 р.), «Квінт Фабій» (1778 р.). На час перебування М. Березовського та Д. Бортнянського в Італії (друга половина 60-х — 70-ті рр. XVIII ст.) припадає розквіт італійського оперного мистецтва в жанрі опери-серія та опери-буффа. Протягом року в різних містах Італії ставилося близько ста нових опер. За період 1767 — 1773 рр. тільки в північних провінціях Італії відбулося близько 30 значних оперних прем'єр. Так, у Болоньї йшли опери-серія К. Глюка, Т. Траєтті, чеського композитора Й. Мислівечка, які міг слухати М. Березовський. У Мілані були поставлені ранні опери В.-А. Моцарта «Мітрідат» (1770 р.), «Луцій Сулла» (1772 р.) та ін. Багато опер йшли у Венеції та інших містах. Композитори часто зверталися до тих самих сюжетів і лібретто. Так, крім опери Д. Березовського «Демофонт», на цей самий сюжет написано понад 50 опер, серед авторів яких — композитори К. Глюк, Н. Йоммеллі, М. Піччіні, Й. Мислівечек, Й. Хассе, Й.К. Бах, Дж. Сарті, Дж. Паїзіелло та ін.³⁴⁷

У жанрі опера-серія з опорою на італійські традиції писали не тільки італійські композитори, але й композитори інших національностей. Такі опери створювали німецькі композитори Г. Гендель, Й.К. Бах. Ще до проведення оперної реформи чеський (за іншою версією — німецький) композитор К. Глюк, працюючи в Італії у 1741—1745 роках, написав сім опер-серія. Саме вони здобули йому популярність. Писали опери-серія і чеський композитор Й. Мислівечек та австрійський композитор В.А. Моцарт. Тому цілком природно, що й українські композитори Березовський та Бортнянський, тривалий час працюючи в Італії, звернулися до жанру опери-серія.

Опера-серія, виникнувши в Італії на межі XVII—XVIII ст., розвивалася протягом XVIII ст. У ній виробилися усталені ознаки цього «високого» театрального жанру, пов'язаного з придворним аристократичним середовищем та класицистичною естетикою. Відповідно до естетики класицизму основним завданням опери-серія було повчати. У зв'язку з цим її сюжети спрямовувалися на показ високоморальних учинків. У різних сюжетах опери-серія згідно з естетикою класицизму подавалося зіткнення розуму і почуття, обов'язку і бажання — з перемогою першого. Відповідно до естетики класицизму опера-серія як високий жанр зверталася до античної міфології й трагедії, історичних сюжетів. Зокрема, сюжети з античної міфології лягли в основу опер М. Березовського «Демофонт» та Д. Бортнянського «Алкід», трагедія Софокла «Антігона» — в основу опери Д. Бортнянського «Креонт». Сюжет з історії стародавнього Риму відтворений в опері Д. Бортнянського «Квінт Фабій». Дійовими особами в опері-серія та у визначених операх українських композиторів були міфологічні герої, царі, визначні герої.

З класицизмом пов'язане і вироблення певних усталених норм жанру опери-серія. Її персонажі здебільшого не мали індивідуальних рис, а були носіями одного афекту, однієї людської якості — позитивної чи негативної, і протиставлялися між собою. Яскравим прикладом цього є три персонажі в опері Д. Бортнянського «Алкід»: Едоніда — втілення Насолоди, Аретея — втілення Добročесності, Фронім — втілення Премудрості.

Нормативність жанру позначилася й на його структурі. Опера-серія складалася з трьох дій, поділених на замкнені сцени. Її форми — арії (*da capo*), речитатив *secco* (сухий) з акомпанементом чембало та речитатив *accompagnato* (акомпанований) — мали визначені функції. Драма розвивалася в основному в речитативі *secco*, який використовувався в партіях окремих героїв та в ансамблях. Він був маловиразовим; композитори часто зверталися до трафаретних мелодичних зворотів.

³⁴⁶ Див.: Історія української літератури. — Т. 2. — К., 1967. — С. 88.

³⁴⁷ История русской музыки. — Т. 3. — М., 1985. — С. 149, 151.

Більшу виразовість мав акомпанований речитатив з оркестровим супроводом, у якому герої розкривали свої почуття, викликані драматичною ситуацією. Найяскравіший вияв музичного начала припадав на арію, яка здебільшого розкривала один емоційний стан героя. Існували арії «героїчні», «бравурні», «схвильовані», «наспівні» та ін. До середини XVIII ст. оркестр в опері-серія відігравав незначну роль, виконуючи в основному акомпануючу функцію. Зрідка звучав хор³⁴⁸.

В італійській опері-серія сформувалася характерна для неї стилістика з типовими мелодичними зворотами, риторичними фігурами. Мелодика в аріях відзначалася вокальною красою й віртуозністю. Італійський оперний мелос впливав на всіх композиторів, які творили в жанрі опери-серія, зокрема й на опери М. Березовського та Д. Бортнянського. На опері-серія позначився також розквіт у XVIII ст. в Італії вокального виконавства (*bel canto*) та існування в той час видатних італійських співаків з прекрасними голосами і феноменальною технікою. Композитори писали для них віртуозні арії, в яких виконавці виблискували своєю віртуозною технікою, що в результаті привело до самодостатньої віртуозності. Співаки розглядали арії як засіб демонстрації своєї вокальної майстерності й у зв'язку з цим ставили перед композиторами свої вимоги, а це порушувало зв'язок музики і драми й призводило до ігнорування вимог драматичної дії. Усе це, а також стандартизація прийомів і форм призвели в середині XVIII ст. до кризи жанру опери-серія. Італійський учений і поет Франческо Альгаротті у своєму «Нарисі про оперу» (1750 р.) вимагав звільнити оперу від її недоліків, встановити єдність музики і драми, пов'язати увертюру зі змістом драми, поглибити виразовість речитативу, а аріозний спів очистити від зайвих прикрас. Таким чином, у середині XVIII ст. уже визрівав ґрунт для оперної реформи³⁴⁹.

У другій половині XVIII ст. ряд композиторів під впливом Глюка або й незалежно від нього почали оновлювати серйозну оперу, сприяти її драматизації. Це помітно у творчості представників італійської школи Н. Йоммеллі, Т. Траєтті, Б. Галуппі та композиторів іншого національного походження (Й.А. Хассе, Й.К. Баха)³⁵⁰. У річці цієї новаторської течії в жанрі серйозної опери були оперні твори М. Березовського та Д. Бортнянського 70-х років XIX ст.

Оновлення серйозної опери йшло в напрямку наближення її до драми. Композитори намагалися відійти від поверховості і перебільшеної

віртуозності в аріях, прагнули до глибокого вираження почуттів героя. Головні персонажі в опері наділялися індивідуальними рисами і розкривалися в розвитку. Драматизувався речитатив *secco* і досить часто замінювався акомпанованим речитативом. Помітна тенденція драматизації кульмінаційних сцен, об'єднання кількох сцен і навіть створення наскрізного розвитку. Форми арій збагачувалися рисами сонатного *allegro*. Зросла роль оркестру, який мав уже не тільки акомпануючу функцію, але й, «усамостійнившись», брав участь у розкритті драматичного змісту опери. Активну роль в опері став відігравати хор, також пов'язаний з її фабулою. Ці нові тенденції розвитку серйозної опери в європейському масштабі простежуються у збережених окремих аріях з опери М. Березовського «Демофонт». Але найбільш яскраво вони виявилися в опері Д. Бортнянського «Алкід».

М. Березовський і Д. Бортнянський, досконало й творчо засвоївши загальноєвропейські традиції опери-серія на новому етапі її розвитку, написали не епігонські твори, а високомистецькі опери і зробили свій внесок у розвиток цього жанру. Сам факт виконання опер Березовського і Бортнянського в Італії є доказом того, що вони були непересічними творами. Про це ж свідчить і сама музика опер цих композиторів.

Д. Бортнянський у період служби в Росії при «малому» дворі у другій половині 80-х років XVIII ст. написав ще три опери: «Свято синьйора», «Сокіл», «Син-суперник» на французькі тексти для павловського та гатчинського придворних театрів. У цих театрах ставилася популярна в той час у Європі французька комічна опера (А. Гретрі, А. Дездема та ін.). Д. Бортнянський у своїх операх спирався на традиції не тільки французької комічної опери, але й італійської опери-буффа.

Комедійний оперний жанр сформувався пізніше від опери-серія. У 30-х роках XVIII ст. в Італії зародилася опера-буффа, що була новим напрямком у розвитку опери. Опера-буффа виникла з комічних інтермедій (жартівливих, пародійних сценок), які писалися для антрактів в опері-серія. Початок їй поклали композитори неаполітанської школи Дж. Перголезі та Н. Піччіні. З 40-х років XVIII ст. опери-буффа стали писати й композитори венеціанської школи (Б. Галуппі). Італійська опера-буффа поступово звільнялася від духу імпровізаційного фарсу. Виникав більш вишуканий веселий музичний спектакль.

В останній третині XVIII ст. італійська опера-буффа досягла розквіту (Дж. Паїзіелло, Д. Чімароза) і, ставши найпопулярнішим жанром у Європі, впливала на створення французької та німецької комічної опери. Вплинула вона й на опери Д. Бортнянського.

³⁴⁸ Детальніше про оперу-серія див.: Аберт Г. В.-А. Моцарт. — Ч. 1, кн. 1. — М., 1978. — С. 241—279.

³⁴⁹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга 2. — М., 1987. — С. 101.

³⁵⁰ Там же.

У процесі розвитку італійської опери-буффа вона все більше ставала галантним спектаклем, у якому на перший план виходили «серйозні» персонажі: типова для неї сентиментальна «благородна» пара, а за їхніми слугами та другорядними персонажами в цілому закріплювалися старі комічні маски. Опера-буффа наближалася до опери-серія. Вона перетворювалася в міщанську сентиментальну драму. Але повного витіснення буфонного духу з опери не відбулося. Як ми вже відзначали, створився змішаний жанр *semiseria* або *demiseria* — «напівсерйозна» опера³⁵¹.

Проживаючи в Італії і перебуваючи в гущі театрального життя, Д. Бортнянський був добре обізнаний з новими тенденціями й напрямками розвитку італійської опери-буффа. Як і в італійських операх-буффа, в операх «Сокіл» і «Син-суперник» основна увага розвитку драматургічної дії зосереджена навколо долі закоханої «благородної» пари. Лірична лінія в операх займає домінуюче місце; комічні персонажі є другорядними, і буфонний елемент виражений досить слабо. В операх «Сокіл» та «Син-суперник» Д. Бортнянський створив змішаний лірико-комічний жанр зі значним переважанням ліричного начала.

В операх Д. Бортнянського, як і в італійських операх-буффа, інтрига відзначається простотою, дія розгортається швидко й динамічно, вимальовуються характери персонажів. Композитор використав типові для італійської опери-серія арії *da capo*, але вони, як і італійські опери-буффа, не мали характерної для опери-серія віртуозності. В операх Д. Бортнянського відобразилася типова для італійської опери-буффа тенденція до зближення з пісенно-танцювальними жанрами. Італійська опера-буффа мала тісний зв'язок з італійською народною музикою. Рецепція³⁵² італійського пісенного і танцювального мелосу помітна і в операх Д. Бортнянського. Він спирався також на вироблену італійськими композиторами буфонну музичну стилістику.

Простежуються певні зв'язки опер Д. Бортнянського з *французькою комічною оперою*, яка розвивалася в другій половині XVIII ст. Вони проявилися перш за все у використанні Бортнянським текстів французькою мовою, а також розмовних діалогів. На відміну від італійської опери-буффа, яка, як і опера-серія, включала речитатив, французька комічна опера та німецький зінгшпіль залучали розмовні діалоги і відмовилися від речитативів.

На операх Д. Бортнянського позначилися й такі характерні риси французької комічної опери, як наявність у ній вокальних номерів, пройнятих народним духом (вони називалися арієттами), а також

включення до опери окремих музичних номерів типу романсу. Подекуди в операх Бортнянського відчутні інтонації французьких *chanson*.

У своїх лірико-комічних операх Д. Бортнянський зумів синтезувати італійські та французькі оперні традиції. У ліричній мелодиці його творів відчутна не тільки рецепція італійських та французьких джерел, але й поєднання їх з інтонаціями української пісенності. Лірико-комічні опери Д. Бортнянського, як і його опери-серія, не були епігонськими творами. Композитор створив високохудожню музику, спираючись на загальноєвропейські оперні традиції.

7.6. Камерно-інструментальна та симфонічна музика

У другій половині XVIII ст. розвиток камерно-інструментальної музики відбувався у двох напрямках. Виникали високопрофесійні твори з опорою на загальноєвропейську композиторську техніку і музичну лексику галантного, раннього та зрілого класичного стилів (перший напрям), але поряд із цим з'являлися й такі твори, в яких композитори свідомо залучали до своїх композицій українські народні пісні й танці (другий напрям).

Перший напрям представляє інструментальна творчість М. Березовського, Д. Бортнянського та І. Хандошкіна. Ці композитори писали твори в жанрах сонати, концерту, камерного ансамблю, що були поширені в музиці класичного стилю. Першим написав сонату для скрипки і чембало (*basso continuo*) М. Березовський в Італії, у Пізі, 1772 р. Інструментальні твори Д. Бортнянського, які з'явилися у другій половині 80-х років XVIII ст., призначалися для «малого двору» російського наслідника престолу Павла Петровича (виконувалися в Павловську та Гатчині). Д. Бортнянський написав багато інструментальних творів, але збереглися лише три сонати для клавесина, концерт для чембало з оркестром (ре мажор), квінтет № 2 до мажор, марш («Гатчинський») сі бемоль мажор для духових інструментів, концертна симфонія (сі бемоль мажор), яка є проміжним жанром між концертом і симфонією.

Інструментальні твори М. Березовського та Д. Бортнянського продемонстрували прекрасне засвоєння українськими композиторами загальноєвропейської композиторської техніки інструментальної музики нового стилю. Завдяки перебуванню Березовського й Бортнянського в Італії їхня інструментальна музика зазнала перш за все італійського впливу. На творчості більшості європейських митців цієї епохи (як і Бароко) позначилася рецепція італійської музики. Проте Березовський і Бортнянський, очевидно, були знайомі і з досягненнями мангеймської та віденської композиторських шкіл.

³⁵¹ Аберт Г. В.-А. Моцарт. — Ч. I, кн. I. — М., 1978. — С. 421—422.

³⁵² Рецепція (від лат. *receptio* «прийняття») використовується у значенні «запозичення».

Інструментальні твори М. Березовського та Д. Бортнянського відзначаються стрункістю і відточеністю форм. У побудові сонатного *allegro* помітні риси старосонатної форми, домінування експозиційного викладу над розробковим, що було характерним для ранньокласичної сонатної форми.

Інструментальним творам М. Березовського та Д. Бортнянського не властива образна конфліктність, але в них спостерігається образний контраст, типовий для класичного стилю.

Інструментальним творам Березовського і Бортнянського притаманна світла й життєрадісна емоційна атмосфера, характерна для класичної музики. Типово класичними є й їхні музичні образи — енергійні й темпераментно веселі з легким і динамічним рухом, галантні і грайливо-граціозні. Обидва композитори — прекрасні мелодисти, і це яскраво відбилося у їхній творчості. Вони створили чудові сторінки інструментальної ліричної кантилени з виразовою почуттєвістю, у якій подекуди вже відчутне зародження сентименталістських тенденцій.

На інструментальній музиці М. Березовського і Д. Бортнянського позначилося й те, що вони творили також і в оперному жанрі. В інструментальному тематизмі їхніх творів відчуваються впливи оперної кантилени та оперної буффонної стилістики.

М. Березовський і Д. Бортнянський писали свої твори, орієнтуючись на загальноєвропейську композиторську техніку і стилістику і, спираючись на неї, творили інструментальну музику на рівні її найкращих західноєвропейських зразків. Хоч Березовський і Бортнянський, як і композитори інших національностей, в цю епоху орієнтувалися на загальноєвропейську музичну систему, однак при цьому в їхній музиці спорадично відчуваються українські риси в кантиленній ліричній мелодії, а також у тематизмі з ритмами козацького характеру, в інструментальних творах Д. Бортнянського. Детальніше про інструментальну музику М. Березовського та Д. Бортнянського йтиметься далі (у монографічних розділах).

У класичному стилі з опорою на загальноєвропейську музичну лексику (тобто у першому напрямку) працював й **Іван Остапович Хандошкін**. В його особі поєдналося різнобічне музичне обдарування. Він був одним з найкращих скрипалів-віртуозів свого часу. Навчаючись протягом семи років у відомого італійського скрипаля Тіто Порто, коли той перебував у Росії, Хандошкін оволодів італійською виконавською школою й, очевидно, познайомився з італійською та західноєвропейською скрипковою музикою в цілому. І. Хандошкін брав участь у різних концертах поряд з відомими зарубіжними гастролерами.

Він також добре грав на віолі (альті), балалайці та гітарі. Займався Хандошкін і педагогічною діяльністю — навчанням гри на скрипці. З його учнів став відомим І.Ф. Яблочкін. Отже, І. Хандошкін започаткував розвиток скрипкової виконавської школи в Росії. Знанням був І. Хандошкін і як диригент.

Крім виконавського таланту, І. Хандошкін мав велике композиторське обдарування. Композиторська творчість Хандошкіна тісно пов'язана з його концертно-виконавською діяльністю. Він писав твори переважно для струнних смичкових інструментів. До нашого часу дійшла незначна кількість його творів. Деякі з них друкувалися ще за життя композитора, а інші — вже після його смерті.

Чільне місце в композиторській творчості І. Хандошкіна займають сонати. До нашого часу дійшло всього чотири сонати — три для скрипки соло (*g-moll*, *Es-dur*, *D-dur*) і одна — для скрипки з басом (*B-dur*). Жанр сольної скрипкової сонати був найпоширенішим в епоху Бароко. Вершинним явищем розвитку цього жанру стали сольні скрипкові сонати Й.С. Баха, які мають поліфонічну основу. У другій половині XVIII ст. композитори лише зрідка зверталися до цього жанру. Сольні скрипкові сонати писав сучасник І. Хандошкіна німецький композитор В.Ф. Руст (1739—1796). Популярними були два дивертисменти для скрипки соло чеського композитора і скрипаля Яна Стаміца (мангеймська школа). Скрипкові сольні твори Я. Стаміца написані в гомофонній фактурі³⁵³. З цією ж стилістичною тенденцією — опорою не на поліфонію, а на гомофонію — пов'язані й сольні скрипкові сонати І. Хандошкіна, створені в класичному стилі. Вони й представляють новий етап розвитку цього жанру.

Усі чотири сонати І. Хандошкіна, що збереглися, — це видатні твори скрипкового мистецтва з яскраво вираженими концертними рисами. Вони розраховані переважно на виконавців високого віртуозного рівня. Хоч три сонати написані для скрипки соло, проте для них характерна повнота звучання. Композитор використовує акорди, подвійні ноти. Часто у скрипковій фактурі простежується діалогічність.

Три сонати для скрипки соло мають тричастинні цикли. Перша частина повільна і, як правило, урочиста; друга частина буває різного темпу: у сонаті № 1 вона швидка (написана у формі сонатного *allegro*), а в сонаті № 2 і № 3 — темп менуету; третя частина також має різний темп: у сонаті № 1 вона повільна, написана у формі варіацій, а в сонатах № 2 і № 3 вона швидка. У сонаті № 2 третя частина є рондо танцювального характеру, а в сонаті № 3 — це енергійний, урочистий фінал.

³⁵³ Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. — М., 1965. — С. 412.

Тричастинні цикли сольних сонат І. Хандошкіна мають деяку схожість з тричастинними циклами скрипкових сонат італійського композитора Дж. Тартіні (1692—1770). Як і в цього композитора, скрипкові сонати І. Хандошкіна починаються повільною частиною, а дві наступні — швидкі (сонати № 2 і № 3). Фінал у сонатах Тартіні написаний у формі варіацій, що простежується і в першій сонаті Хандошкіна.

Соната для скрипки і баса І. Хандошкіна має двочастинну структуру. Вона складається з повільного й ліричного *Adagio* та швидкої частини *Capriccio*.

Скрипкові сонати І. Хандошкіна написані в класичному стилі. І. Хандошкін, як і М. Березовський та Д. Бортнянський, спирався на загальноєвропейську техніку і стилістику, але при цьому виявилася й індивідуальність композитора.

Найбільш індивідуальною і своєрідною є перша соната соль мінор. Серйозністю й драматизмом пройнята її перша частина, написана в жанрі урочистого маршу (позначення автора — *Marcia. Maestoso*). У цій частині поєдналися героїко-патетичні й скорботно-ліричні риси³⁵⁴. Мелодика має риси декламаційності. У ній простежуються мелодичні звороти, характерні для українського фольклору, на початку частини з квінтовым стрибком у верхньому голосі та рухом мелодики у підголоску від III до VII підвищеного ступеня з розв'язанням у I ступені:

51



³⁵⁴ Деякі російські дослідники (М. Ямпольський, Г. Фесечко та ін.) відзначають, що ця частина має траурний характер, близький до похоронного маршу (Фесечко Г. И. Е. Хандошкин. — Л., 1972. — С. 65).

Українські інтонації відчутні також і в підголоску зі збільшеною секундою між III і підв. IV ступенями:

52



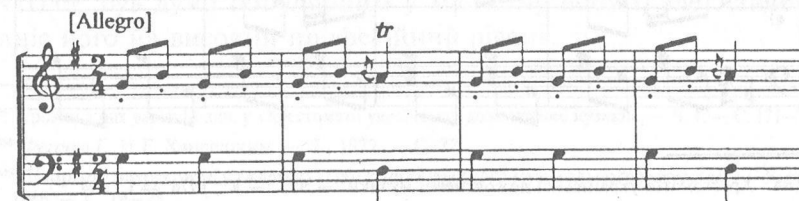
Друга частина цієї сонати контрастна до першої — схвильоване, драматичне *Allegro*. Третя частина має подібні риси до першої. Вона повільна, і тема варіацій має скорботно-пісенну мелодику.

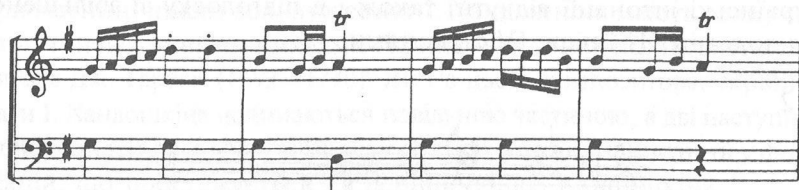
Порівняно з інструментальними творами М. Березовського і Д. Бортнянського, які мають переважно життєрадісний настрій, у першій сонаті І. Хандошкіна домінує елегійно-драматична образність.

Усі ці три композитори — М. Березовський, Д. Бортнянський та І. Хандошкін — є композиторами великого таланту, і їхні інструментальні твори мають концертне значення. Вони й сьогодні з успіхом виконуються на концертній естраді.

Другий напрям розвитку інструментальної музики. У другій половині XVIII ст. виникають інструментальні твори, в яких простежується цитатне використання українського фольклору. У них фольклорні джерела поєднуються з класичною стилістикою. Це були переважно нескладні інструментальні твори малої форми, що являли собою обробки українських пісень і танців. Вони набули широкого розповсюдження в міському музикуванні. Такі твори як анонімні друкували журнали та альбоми, що виходили в Москві й Санкт-Петербурзі («Музыкальный журнал для дам», «Музыкальные увеселения», «Карманная книжка для любителей музыки» та ін.). Найдавнішим з таких відомих творів є український танець «Дергунець», написаний для скрипки і баса. Він уміщений поряд із західноєвропейськими танцями (контрдансами, менуетами, котильйонами та ін.) у журналі «Музыкальные увеселения» (М., 1774 р.):

53





У цьому ж журналі надрукована інструментальна обробка для фортепіано української пісні під назвою «Ой сказала матуся»³⁵⁵.

Початок твору:

54



Ця невелика п'єса складається з одного проведення народної пісні та чотиритактового завершення, що варіює друге речення.

Танцювальна мелодія народної пісні «Ой сказала матуся» з чіткою і квадратною структурою, мінорним ладом відповідає класичній стилістиці. Фортепіанна фактура цієї п'єси має типові ознаки класичного стилю. У верхньому рядку викладена дещо видозмінена народна мелодія (додано форшлаги та ін.), а в нижньому — альбертієві баси.

Поширеними були п'єси з використанням українського танцю «козачок». У «Музыкальном журнале для дам» (СПб, 1790 р.) вміщено такий танець «козачок» для фортепіано:³⁵⁶

Початок танцю:

55



³⁵⁵ Див.: Хрестоматія української дожовтневої музики. — Ч. 1. — К., 1974. — С. 169.

³⁵⁶ Там же. — С. 169—170.

Складнішим і масштабнішим є інший твір — «Козачок», написаний у формі строгих (фігураційних) варіацій «для піанофорте» і надрукований у «Карманной книжке любителей музыки» (СПб, 1976)³⁵⁷. Російський дослідник Г. Фесечко припускає, що ці варіації створив І. Хандошкін³⁵⁸. Цей твір складається з теми, що є танцем-козачком, та 21-ї варіації. Тема-козачок відзначається гострим ритмом і запальним характером. Їй притаманна повторність побудов. Той самий музичний матеріал (два тотожні речення А А) спочатку звучать у тональності фа мажор, а потім — у сі бемоль мажор. У варіаціях композитор зберігає структуру, темп, метр, тональність та гармонічний план теми (відповідно до типу строгих варіацій). Музична образність варіацій типово класична. Для них характерні динамічність руху, граціозність. Мелодика прикрашена форшлагами, групето.

Одна з варіацій (дванадцята) є контрастною (як це звичайно буває у строгих варіаціях). Вона написана в мінорі, і в ній з'являються лірично-наспівні елементи. Варіації мають типову класичну фортепіанну фактуру з альбертієвими басами, з арпеджованим рухом і фактуру токатного характеру. Це технічно не складні варіації, але написані на професіональному рівні.

Ця сама козачкова тема лягла в основу варіацій І. Хандошкіна для скрипки й баса, написаних також у фа мажорі:³⁵⁹

56



Крім відзначених варіацій, І. Хандошкін написав цілий ряд варіацій на українські та російські народні мелодії. Цей жанр у другій половині XVIII ст. був дуже популярним у міському побуті, але Хандошкін підніс його на високий професійний рівень.

³⁵⁷ Уривки з цих варіацій див. у «Хрестоматії української дожовтневої музики», — Ч. 1. — С. 171—175.

³⁵⁸ Фесечко Г. И. Е. Хандошкін. — Л., 1972. — С. 72.

³⁵⁹ Ці варіації надруковані у виданні: «Памятники русского музыкального искусства». — Вып. 12. — М., 1988. — С. 19—25.

В основу варіацій «Косарі», написаних для скрипки й баса, покладена українська народна пісня «Вийшли в поле косарі» з мелодикою танцювального характеру. У збірниках Трутовського і Львова — Прача та сама мелодія записана з іншими словами — «Ой послала мене мати зеленого жита жати». І. Хандошкін викладає цю мелодію народної пісні довгими ритмічними довготами й де в чому її видозмінює, що надало їй рішучості і бадьорості:

57

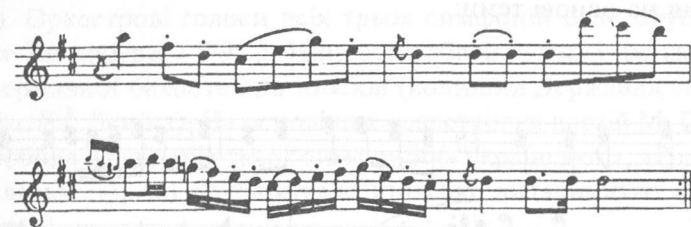


58



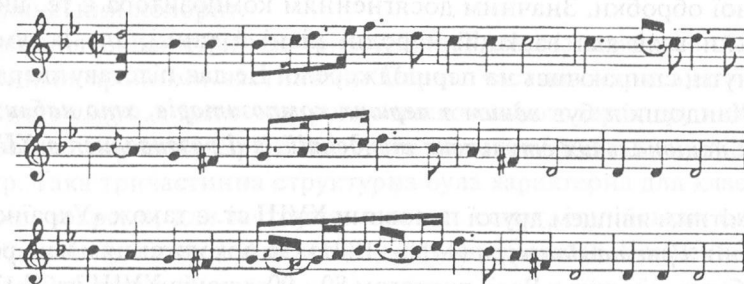
Усі фігураційні варіації пов'язані з мелодикою теми, яка в них дістає інтонаційне оновлення зі збереженням мелодичної основи. При розвитку теми у варіаціях проявилася мелодичне обдарування композитора та його винахідливість. На основі теми композитор знаходить нові мелодичні утворення, як, наприклад, у шостій варіації:

59



Варіації І. Хандошкіна «Ах, скучно мне» написані на основі української народної пісні «Ой гай, гай зелененький». На мелодію цієї пісні, як відзначає російський дослідник Ю. Келдиш, у Росії співали літературний текст «Ах, тошно мне во своей стороне»³⁶⁰. У темі цих варіацій, як і в попередній («Косарі»), І. Хандошкін де в чому змінив українську народну пісню «Ой гай, гай зелененький», яка також має танцювальний характер, і надав їй урочистих рис:

60



61



(Трутовский В. Собрание русских простых песен. — С. 176)

³⁶⁰ Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. — М., 1965. — С. 410.

Як і в попередніх варіаціях, тут також з'являються нові мелодичні утворення на основі теми:

62



Варіації І. Хандошкіна для скрипки і баса належать до типу строгих (фігураційних) варіацій. Його варіації технічно не прості. Композитор використовує в них складні подвійні ноти, акорди, стакато, комбіновані штрихи, широкий діапазон скрипки та ін.

У варіаціях І. Хандошкіна українська народна пісня набула професійної обробки. Значним досягненням композитора є те, що він не тільки взяв для варіацій народні пісні й танці, але й зумів їх розвинути, спираючись на першоджерело. Це дає підставу твердити, що І. Хандошкін був *одним з перших композиторів, хто наблизився до тих національних стильових тенденцій, які розвивалися в ХІХ ст.*

Примітним явищем другої половини ХVІІІ ст. є також «Українська» симфонія *Ернста Ванжури* (1750—1801). За походженням чех, родом з Ванеберга, він жив у Росії протягом 80—90-х років ХVІІІ ст. У 1786—1796 рр. Е. Ванжура був начальником двох оркестрів, які перебували під загальним керівництвом директора придворних театрів князя М.Б. Юсупова. Е. Ванжура написав декілька опер, балетів, ряд інструментальних творів, і серед них — шість симфоній. З цього доробку збереглося мало творів³⁶¹. Е. Ванжура займався також виданням музичного журналу, в якому друкувалися музичні твори (1785—1790 рр.).

В одному з випусків цього журналу — «Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dédié aux dames par B.W., amateur, 1785» «Музичний журнал для клавесина або піанофорте, присвячений дамам б[ароном] В[анжурою], аматором, 1785» — була надрукована «Українська» симфонія (C-dur) в авторському перекладенні для фортепіано.

Ванжура написав ще дві симфонії «Російську» (Es-dur) та «Польську» (B-dur). Оркестрові голоси всіх трьох симфоній були опубліковані в Санкт-Петербурзі у 1798 р. Нині вони зберігаються у фондах Російської державної бібліотеки в Москві (колишня Державна бібліотека СРСР ім. В.І. Леніна). На основі цих оркестрових партій М. Пряшнікова зробила клавір усіх трьох симфоній («Української», «Російської» та «Польської»), які опублікувало київське видавництво «Музична Україна»³⁶².

Е. Ванжура не досягнув висот композиторської майстерності, а в назві згаданого журналу він кваліфікується як аматор. Однак у його симфонії втілюються характерні тенденції музично-історичного процесу кінця ХVІІІ ст.: 1) широке розповсюдження українських пісень у міському середовищі не тільки в Україні, але і в Росії; 2) виникнення творів, які синтезували мелодії українських народних пісень і танців із загальноєвропейськими класичними традиціями (у побудові циклу та в стилістиці). Унаслідок такого синтезу в «Українській» симфонії увиразнився її український колорит.

Симфонія Е. Ванжури має тричастинний цикл із швидкими й життєрадісними крайніми частинами. Перша частина написана у формі сонатного *allegro*, а третя — це рондо танцювального характеру з народножанровою основою. Друга повільна частина (*Andante*) — ліричний центр. Така тричастинна структурна була характерна для класичних жанрів, зокрема, для інструментальних сонат, італійських оперних «симфоній» (увертюр). Аналогічну структуру має й «Концертна симфонія» Д. Бортнянського.

Класичні стильові риси «Української» симфонії проявляються в її світлому, радісному й безтурботному характері (перша і третя частини), а також у струнності її форми. У традиціях загальноєвропейського класичного тематизму написана граціозно-грайлива головна партія першої частини.

Разом з тим, в «Українській» симфонії проявилися й новачіні риси завдяки використанню композитором пісенних і танцювальних (переважно українських) народних мелодій. Через це більшість тем цієї симфонії має народну основу, що образно й інтонаційно оновило класичну симфонію.

³⁶¹ Вольман Б. Русские печатные ноты ХVІІІ века. — Л., 1957. — С. 87.
³⁶² Ванжура Е. Три симфонії на слов'янські теми / Передмова М. Пряшнікової. — К., 1983. У цьому виданні симфонія Е. Ванжури має деякі відмінності від надрукованої у «Музичному журналі для дам» за 1785 р. і передрукованої у «Хрестоматії української доживотної музики», ч. 1, К., 1974. Ми розглядаємо цю симфонію за останнім виданням (1983 р.).

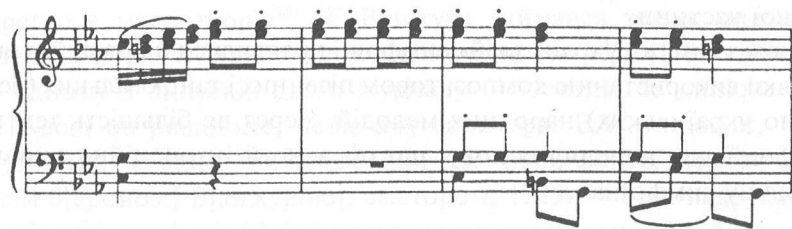
Початок величавого вступу у першій частині, який нагадує хоровий заспів, побудований на російській народній пісні «Молодка, молодка молодая» (зб. Трутовського, № 64). Побічна партія базується на граціозно-ліричній українській народній пісні «Ой, гай, гай зелененький» (зб. Львова — Прача, № 140). У розробці першої частини, крім розвитку окремих елементів головної та побічної партій, виникає нова тема, основана на російській народній пісні «Во поле береза стояла». Тема вступу з'являється перед розробкою і в коді першої частини, що є своєрідним її обрамленням. Величавий вступний тематизм контрастує з темпераментними й радісними основними темами першої частини.

Друга частина «Української» симфонії Е. Ванжури, як і середні частини в класицистичних тричастинних циклах, є ліричною, але характер лірики та її тематизм у ній вже інший, ніж у західноєвропейській класичній музиці. Спираючись на образність та інтонаційну сферу українських наспівних ліричних пісень, композитор створив задушевну ліричну частину, позначену українськими рисами. У цій частині з наспівно-ліричною мелодикою композиторові вдалося відтворити характерну для української лірики сердечність та емоційність. Такі особливості цієї частини дають підставу визначити її жанр як пісню-романс.

Українським колоритом позначений фінал симфонії (рондо). У радісному й темпераментному тематизмі цієї частини відчутні зв'язки з образністю й інтонаційно-ритмічною сферою українських народних танців. Фінал має українську народно-жанрову основу з ритмами козацького характеру. У темі рефрену використана українська танцювальна пісня «Вийшли в поле косарі».

У першому епізоді рондо фіналу композитор використав також українську народну танцювальну мелодію «Ой коли я Прудиуса любила»³⁶³ (зб. Трутовського, № 53):

63



³⁶³ У першому виданні «Української» симфонії, передрукованій у «Хрестоматії української доживтнєвої музики», ч. 1, у першому епізоді звучить пісня Філімона з опери О. Аблесимова — М. Соколовського «Мельник — чаклун, обманщик і сват»; у другому виданні цієї пісні немає.

Інтонаціями українських танців проінняті другий епізод і кода симфонії.³⁶⁴

64



Українські народні пісні (переважно танцювальні) з чіткою, часто парною структурою та мажорно-мінорною ладовою системою, які використовує Ванжура у своїй «Українській» симфонії, не дисонували з класичною стилістикою його симфонії. Однак, у музиці Ванжури українська народна пісня ще не набула яскравого розвитку. В його симфонії експозиційний виклад тематизму з народними цитатами переважає над розробковим викладом. Проте Е. Ванжура був першим композитором, якому вдалося створити симфонію з українським колоритом і залучити до неї цитати з українського фольклору. Давніші симфонії такого спрямування поки що невідомі.

³⁶⁴ У першому виданні цієї симфонії перед кодою фіналу включений повільний епізод з другої частини (див.: «Хрестоматія української доживтнєвої музики», ч. 1, с. 216—217), якого немає у другому виданні (див.: Ванжура Е. Три симфонії на слов'янські теми. — К., 1983. — С. 26—27).

МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ (1745—1777)

1. Особистість, життєвий і творчий шлях

Максим Созонтович Березовський — композитор великого таланту, який досягнув у своїй творчості професійної досконалості. Він розпочав новий етап розвитку української музики у класичному стилі. Народившись в Україні, він більшу частину свого життя провів за її межами. Через драматичні життєві обставини і короткий творчий шлях М. Березовський не реалізував свій багатющий композиторський потенціал повною мірою, проте майже кожен зі збережених його творів (до нас дійшла далеко не вся спадщина композитора) в духовній і світській музиці є визначним мистецьким явищем.

Музика М. Березовського свідчить, що він був людиною з ніжною й чутливою душею, глибоко переживав як тогочасну важку суспільну атмосферу, так і негаразди в особистому житті, що привело його до трагічного кінця. Особливості духовного світу М. Березовського яскраво позначилися на прекрасних сторінках його музики, де втілюлася лірична образність, яка набула в нього психологічних і драматичних рис.

У музиці М. Березовського відбилися дві грані його творчої особистості. В одних творах (переважно світських) музика сповнена життєрадісності й молодечого запалу. Музична образність у цих творах динамічна й граціозна, типова для класичного стилю. В інших творах (частіше духовних) відображена заглибленість композитора у внутрішній світ, а музичній образності притаманний драматизм; іноді вона втілює навіть духовний спротив.

Якщо у світських жанрах М. Березовський близький до західноєвропейських ранньокласичних традицій (перш за все — італійських), то в духовній музиці він став новатором.

У висвітленні життєвого і творчого шляху М. Березовського є багато прогалин, бо збереглося дуже мало архівних документів, пов'язаних з іменем цього композитора.

Одним з перших, хто звернув увагу на М. Березовського, був його сучасник — Я. Штелін, який у книжці «Музыка и балет в России XVIII века» тричі згадує М. Березовського¹. Скупі відомості про нього подавали також біографічні словники й енциклопедії XIX—XX ст. (В. Аскоченський, Д. Бантиш-Каменський, Є. Болховітінов, П. Воротников та ін.). У другій половині XX ст. про М. Березовського з'явилися монографічні праці. Так, у 1974 р. у США була надрукована книжка музикознавця з української діаспори В. Витвицького «Максим Березовський. Життя і творчість»². Невдовзі, у 1983 р., російська дослідниця М. Рицарева видала монографію «Композитор М.С. Березовский» (Л., 1983). Над віднайденням і публікацією творів М. Березовського і їх дослідженням працює сучасний український музикознавець М. Юрченко³.

Точна дата народження М. Березовського досі не встановлена. Щодо цього серед дослідників існують різні думки, оскільки не знайдено відповідних архівних документів. Більшість авторів сходяться на тому, що М. Березовський народився 16-го (за новим стилем — 27-го) жовтня 1745 року⁴. Він був українцем, народився в м. Глухові. Про батьків композитора достовірних відомостей поки що не знайдено. Дехто з дослідників вважає, що М. Березовський походив з козацької родини м. Глухова⁵.

До 1764 р. Глухів був резиденцією гетьманів, тобто вважався столицею України. Коли М. Березовський був ще п'ятирічним хлопчиком, гетьманом України став Кирило Розумовський (1750 р.). У цей час Глухів

¹ Див.: Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. и вступ. статья В.И. Загурского, ред. предисл. Б.В. Асафьева. — Л., 1935.

² Витвицкий В. Максим Березовский. Життя і творчість. — Джерсі Сіті: Вид-во М.П. Коць, 1974. Перевидання: Львів: Логос, 1995.

³ Він написав кандидатську дисертацію на тему «Творчість Максима Березовського в контексті української музичної культури XVIII ст.» (К., 1990).

⁴ Цю дату подає «Энциклопедический словарь» Ф. Брокгауза та І. Ефрона (1891 р.), а також окремі праці дослідників XIX ст. (Светлов С. Русская опера XVIII ст. та ін.). М. Рицарева вважає, що є непрямі дані, на основі яких можна зробити висновок, що М. Березовський народився раніше (у 1740—1741 р.) (Рицарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 31—34).

⁵ Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія. — К., 1981. — С. 110.

являв собою важливий культурний центр. Як уже відзначалося, тут діяла музична школа, заснована у 30-х роках, до програми якої входило навчання хорового співу, гри на різних інструментах (скрипці, гуслях, бандурі). Точних даних про навчання Березовського у Глухівській музичній школі поки що немає. До нашого часу дійшло мало матеріалів про діяльність цієї школи. Але цілком вірогідно, що М. Березовський, як і інші українські хлопці, котрих готували як музикантів (співаків, хористів, інструменталістів) для Петербурзького двору, зокрема для співацької капели, також навчався у Глухівській школі. Як відомо, у резиденції гетьмана Кирила Розумовського існували театр і прекрасна співоча капела, що впливало на загальну культурну атмосферу Глухова, у якій зростав майбутній композитор.

Навчання М. Березовського пов'язане також і з Києвом. За свідченням В. Аскоченського, він навчався у Києво-Могилянській академії і досяг класу риторики, тобто довчився до шостого класу й дістав ґрунтовну освіту⁶.

Києво-Могилянська академія у час навчання в ній М. Березовського (50-ті роки XVIII ст.) ще була на піднесенні. Вона становила не тільки освітній, але й важливий культурний центр України. З Києво-Могилянської академії виходили професійні музиканти, які потім працювали хоровими регентами, навчали музики, а також ставали співаками, інструменталістами й композиторами⁷. У Києво-Могилянській академії М. Березовський познайомився з кантами та духовними партесними концертами, які виникали в цьому середовищі і виконувалися студентським хором. Українська музика, що її слухав тут М. Березовський (український фольклор, духовні та світські канти, духовні партесні концерти), стала для нього тим рідним музичним ґрунтом, на який він спирався у своїй творчості.

За свідченням В. Аскоченського, під час навчання в Києво-Могилянській академії М. Березовський писав три- і чотириголосі хорові твори, які виконували студенти.

Музичні композиторські здібності М. Березовського та його прекрасний голос не могли не привернути увагу тих, хто відшукував

музично талановитих дітей в Україні. Як пише той же В. Аскоченський, ним зацікавився граф Петро Румянцев (він мав великі маєтності в Україні, а згодом, у 1764 р., став Президентом «Малоросійської колегії», генерал-губернатором) і взяв Максима Березовського до царського двору⁸.

У 1758 р. М. Березовський залишив Київ і переїхав до Санкт-Петербурга. 29 червня того ж року його прийняли на службу до престолонаслідника, великого князя Петра Федоровича (пізніше — імператор Петро III) і зарахували співаком у трупі оранієнбаумського придворного театру⁹. У цій трупі співаками були переважно італійці, а оркестрантами — здебільшого німці¹⁰.

Встановлено, що М. Березовський виступав у головних ролях двох опер італійських композиторів. У 1759 р. він співав у ролі Поро в опері Франческо Арайї «Олександр в Індії», а в 1760 р. — у ролі Іркана в опері Вінченцо Манфредіні «Признана Семіраміда»¹¹.

Беручи участь у виставах оранієнбаумського театру, М. Березовський таким чином знайомився з жанром італійської опери-серія. Сам факт участі Березовського у виставах опери-серія разом з італійськими акторами¹² невдовзі після приїзду з України в Росію свідчить про його належну професійну підготовку й великі вокальні виконавські можливості. Адже для того, щоб співати в опері-серія, зокрема, в опері Ф. Арайї, яка складалася з ряду віртуозних партій, треба було мати прекрасний голос великого діапазону, володіти віртуозною вокальною технікою та італійським вокальним стилем *bel canto*. Досвід, що його набув М. Березовський, співаючи в опері, очевидно, став йому в пригоді, коли згодом він сам писав оперу-серія. Крім того, ще в юнацькому віці М. Березовський, виконуючи опери-серія, познайомився з ранньокласичним стилем, який справив великий вплив на його музичне мислення.

⁸ Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Ч. 2. — С. 277.

⁹ Великий князь Петро Федорович у 1744 р. одержав від цариці Єлизавети Петрівни в подарунок Оранієнбаум (нині м. Ломоносов, недалеко від Санкт-Петербурга) (Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 22).

¹⁰ Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 27.

¹¹ Франческо Арайя, представник неаполітанської оперної школи, був автором багатьох опер-серія. Він працював придворним капельмейстером у Росії (в 1735—1759 та в 1762 рр.). Вінченцо Манфредіні також жив у Росії (в 1758—1769 рр. і з 1798 р.) і був керівником театру в Оранієнбаумі.

¹² Збереглися списки виконавців опери Ф. Арайї «Олександр в Індії». За винятком М. Березовського, всіма іншими солістами були жінки (як свідчать прізвища, переважно італійки), які виконували чоловічі ролі, призначені для сопраністів (кастратів) (Витвицкий В. Максим Березовский. — С. 21).

⁶ Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академией. — К., 1856. — Ч. 2. — С. 277. Шість класів у Києво-Могилянській академії були такі: перший клас (фара) — підготовчий; у наступних трьох класах (інфіма, граматика, синтаксима) опановували старослов'янську, латинську, українську книжку, грецьку та польську мови, а також арифметику, геометрію, нотний спів, катехізис. У п'ятому й шостому класах [поетика (піітика) і риторика] вивчали ці предмети по одному рокові (Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія. — С. 56, 63).

⁷ Витвицкий В. Максим Березовский. — Львів, 1995. — С. 12.

Після двірцевого перевороту 1762 р. на престол вступила Катерина II, яка стала запроваджувати свої порядки. Вона перевела артистів, що співали в оранієнбаумському театрі, в тому числі й Березовського, в італійську трупу (так звану «італійську компанію»). Поряд з діяльністю в оперній трупі, М. Березовський співав у Придворній співацькій капелі, очолюваній Марком Полторацьким. У той час, як ми вже відзначали, більшість хористів цієї капели були українцями, і її високий мистецький рівень дивував навіть іноземних музикантів.

Біографи Березовського пишуть, що він на початку 60-х років XVIII ст. брав уроки композиції та контрапункту в італійського (венетіанського) музиканта Франческо Цоппіса, котрий приїхав з італійською трупою Локателлі в 1757 році й залишився в Росії. Ф. Цоппіс керував театральним оркестром, писав духовні хорові твори. У 1765 р. він став капельмейстером Придворної співацької капели¹³.

1763 р. у М. Березовського сталися зміни в особистому житті. Він подав прохання до імператорської канцелярії про дозвіл на одруження з танцівницею італійської трупи Ф. Ібершер. 11 серпня цього ж року Катерина II спеціальним указом постановила *«находящемуся в службе при дворе Ея Императорскаго Величества при итальянской компании певчому Максиму Березовскому дозволить жениться той же компании на танцовальной девице Франце Ибершерше и притом соизволила указать пожаловать ей платье»*¹⁴. 19 жовтня 1763 р. М. Березовський повинчався з Ф. Ібершер.

Існує ряд відомостей, які свідчать про те, що М. Березовський у 60-ті роки XVIII ст. писав духовну музику. У «Камер-фурьерском журнале» від 22 серпня 1766 р. зазначено, що в янтарній кімнаті Царського палацу під час гри в карти *«для пробы придворными певчими был пет концерт, сочиненный музыкантом Березовским»*¹⁵. Виконання «для пробы» означало прем'єру. Згадка в цьому журналі про виконання концерту Березовського свідчила про популярність М. Березовського як композитора. На це вказують і відомості про нього, які подав Я. Штелін. Він писав: *«...відзначився нині працюючий придворним камерним музикантом Максим Березовський»* і називає ряд його духовних творів, які виконувалися Придворною співацькою капелою¹⁶.

Наступний період життя й творчості М. Березовського проходив в Італії.

Дослідники називають різні дати від'їзду Березовського до Італії. В. Витвицький, спираючись на працю Р.А. Мозера,¹⁷ пише, що це був 1765 рік¹⁸. На думку М. Рибаревої, Березовський поїхав до Італії в 1769 р.,¹⁹ хоч вона не виключає, що це могла бути вже не перша його поїздка. Достовірно ж відомо, що на початку 1770 р. М. Березовський уже вчився контрапункту у славнозвісного педагога Болонської академії Джованні Баттіста Мартіні. На навчання в Болонью до падре Мартіні Березовського направила Дирекція російських імператорських театрів. І.П. Єлагін у листі від 12 лютого 1770 р. просив падре Мартіні добре навчити Березовського, а також повідомити про його здібності. Відповідаючи І. Єлагіну, Дж. Мартіні у листі від 24 квітня 1770 р. писав про те, що він передасть Березовському всі свої знання з мистецтва контрапункту і відзначав його талант та музичні здібності²⁰.

У ті часи Болонья була визначним культурним центром Італії. Це місто мало не тільки надзвичайно багаті традиції музичної культури, але й знамениту Філармонічну академію, гордістю якої був падре Мартіні — високоавторитетний теоретик і педагог. У роки перебування в академії М. Березовського падре Мартіні працював над другим томом «Історії музики» і закінчував свій трактат про контрапункт. У падре Мартіні вчилися майже всі болонські композитори, а також Н. Йоммеллі, К.В. Глюк, А. Гретрі, В.А. Моцарт та багато інших.

Заняття у філармонічній академії проводилися тільки індивідуально. Той, хто бажав дістати звання академіка (*accademico compositore*) повинен був пройти нижню і середню ланку навчання, протягом року показати себе у творчій діяльності, і лише тоді його допускали до екзамену²¹. Усе це пройшов М. Березовський і 15 травня 1771 р. подав прохання про допуск до іспиту й цього ж дня складав його разом з відомим на той час чеським оперним композитором Й. Мислівечком. Завданням до іспиту була чотириголоса поліфонічна обробка в строгому стилі заданої екзаменаторами мелодії григоріанського хоралу²². Це невелике, але складне завдання вимагало доброго володіння контрапунктом строгого стилю. М. Березовський з ним успішно

¹⁷ Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siècle. — Genève, 1948—1951. — V. 2. — P. 21.

¹⁸ Витвицький В. Максим Березовський. — С. 22.

¹⁹ Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 74.

²⁰ Юрченко М. Максим Березовський в Італії // Українська музична спадщина. — К., 1989. — С. 67.

²¹ История русской музыки. — Том III. Ч. 2. — М., 1985. — С. 143.

²² Екзаменаційна робота М. Березовського зберігається в архіві Болонської філармонічної академії.

¹³ Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский. — С. 42.

¹⁴ Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 42.

¹⁵ Там же. — С. 48.

¹⁶ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — С. 59.

впорався і був прийнятий у члени Болонської філармонічної академії. Разом з ним членом академії став і Й. Мислівечек, а за вісім місяців перед тим (9 жовтня 1770 р.) до її членів зарахували 14-річного В.А. Моцарта. Отже, М. Березовський був знайомий не тільки з Й. Мислівечком, але, мабуть, і з Моцартом.

До складу 23-х членів екзаменаційної комісії входили видатні музиканти того часу. Очолював комісію відомий оперний композитор і диригент болонського собору Антоніо Маццоні, а членами її були: Бальдасаре Карраті, Петроніо Ланці, Антоніо Пуччіні, Джузеппе Тібальді, Джованні Фортунаті, Петроніо Веккі та ін.²³

У той час титул члена Болонської філармонічної академії був почесним як для італійців, так і для іноземців. Не випадково Леопольд Моцарт так прагнув, щоб цей титул отримав ще зовсім юний його син Вольфганг Моцарт. Отже, ім'я М. Березовського вписане поруч з іменами Моцарта й Мислівечка як академіків Болонської філармонічної академії. Для іноземних музикантів титул члена Болонської академії давав право бути капельмейстером у себе на Батьківщині²⁴.

У Болоньї М. Березовський написав такі духовні твори, як Літургія та деякі причасні²⁵. Композитор надсилав свої духовні твори до Санкт-Петербурга. Як відзначав один з біографів М. Березовського Є. Болховітінов, «чекала слава його вже і в Росії, тому що він ще з Італії надіслав до двору декілька церковних концертів, які загалом були схвалені»²⁶.

Крім Болоньї, М. Березовський, очевидно, побував і в інших містах Італії, бо два віднайдені його твори були написані в Пізі та Ліворно. У 1772 р. композитор створив у Пізі сонату для скрипки і чембало до мажор, а на початку 1773 р. під час карнавалу в оперному театрі м. Ліворно була поставлена його опера «Демофонт». У Ліворно М. Березовський міг зустрічатися зі своїми земляками-українцями. Там бували колишній гетьман України Кирило Розумовський, Д. Бортнянський, а також його знайомі італійці: В. Манфредіні та музиканти з італійської трупи, які повернулися з Росії до Італії²⁷.

Біографи М. Березовського помилково вважали, що композитор виїхав з Італії до С.-Петербурга у 1775 р. і пов'язували це з поверненням ескадри графа Орлова в Росію. М. Ричарева віднайшла рапорт Колегії Внутрішніх справ Росії, в якому зазначено, що капельмейстер Березовський виїхав з Італії 19 жовтня 1773 року²⁸.

У Санкт-Петербурзі М. Березовського чекали важкі часи й гіркі розчарування. Він уже здобув визнання в Італії, мав титул члена Болонської філармонічної академії, великі знання й досвід у написанні творів різних жанрів, а його зарахували на ту саму посаду композитора з невеликою платнею, яку він мав до поїздки в Італію.

У цей останній період свого життя М. Березовський писав лише духовну музику для Придворної співацької капели. Посади капельмейстера, як це передбачав титул академіка, йому в Росії не дали. На таку посаду царська влада ставила переважно італійців. Хоч у Росії в той час не було жодного композитора такого рівня, як М. Березовський (Бортнянський перебував в Італії), його не просували по службі й ставилися до нього як до звичайного рядового службовця капели та придворного театру.

За свідченням Є. Болховітінова, князь Г. Потьомкін хотів відкрити в Україні, у Кременчуці, музичну Академію й поставити її директором М. Березовського. Можливо, що ідею заснування музичної академії в Україні подав сам М. Березовський, — адже заохочувати відкриття музичних академій у різних містах і країнах було в традиціях Болонської філармонічної академії²⁹. Однак у 70-х роках XVIII ст. ця ідея не була реалізована. Як уже відзначалося, лише в 1786 р. князь Г. Потьомкін заснував в Україні музичну академію, — спочатку в Катеринославі, а потім її було переведено до Кременчука. Директором її став італієць Дж. Сарті, але ця академія проіснувала недовго.

Після Італії з її бурхливим музичним життям, визнанням талановитих музикантів — не тільки італійських, але й з інших країн (як, наприклад, самого М. Березовського), суспільна атмосфера в Росії, що створювалася царською владою, була для Березовського задуже тисливою й нестерпною. Соціальне становище професійних музикантів, за винятком приїжджих із Західної Європи, перебувало на рівні придворних слуг, кріпаків³⁰. Як композитор М. Березовський не мав умов для творчої реалізації свого великого таланту і глибоких знань. Усе це

²³ Витвицький В. Максим Березовський. — С. 30.

²⁴ Ричарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 79.

²⁵ Про це пише перший дослідник творчості М. Березовського П. Воротников (див.: Воротников П. Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения, т. 105. — СПб, 1851. — С. 112—113).

²⁶ Болховитинов Е. Продолжение нового опыта исторического словаря о российских писателях // Друг просвещения. — 1805. — Ч. 2. — С. 224.

²⁷ Ричарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 89.

²⁸ Там же. — С. 101.

²⁹ История русской музыки. — Т. III, ч. 2. — С. 155.

³⁰ Витвицький В. Максим Березовський. — С. 38.

привело до його трагічного кінця — самогубства, яке було своєрідним протестом митця проти тогочасної дійсності в Російській імперії.

М. Березовський помер молодим, у розквіті свого таланту, бідним і самотнім. Про це свідчать деякі архівні документи. Так, у записці Директора імператорських театрів І. Єлагіна до казначея театральної контори Ланга зазначено: *«Композитор Максим Березовский умер сего месяца 24-го дня; заслуженное им жалованье следовало б по сей день и выдать, но как по смерти его ничего не осталось, и погresti тело нечем, то извольте, Ваше Высокоблагородие, выдать по первое число мая его жалование придворному певчому Якову Тимченку. Иван Елагин. Март, 25-го дня 1777 г.»*³¹.

В одному з архівних документів значиться прізвище його дружини «фігурантки (тобто балерини. — Л.К.) Березовської» (вона звільнилася зі служби в 1774 р.), але гроші на похорон М. Березовського, як бачимо, були видані не їй, а Якову Тимченкові, що був земляком і, очевидно, товаришем композитора. Він, мабуть, його й поховав³².

Так закінчилося життя М. Березовського — композитора, який досягнув рівня видатних європейських митців другої половини XVIII ст.

2. Духовна музика

На духовній музиці М. Березовського позначилося велике обдарування композитора, його яскрава індивідуальність і висока професійна майстерність. Серед його духовних творів є шедеври української хорової музики. Його духовні твори високо цінувалися ще за життя композитора. Сучасник М. Березовського Я. Штелін у праці «Музыка и балет в России XVIII века» писав про нього: «Протягом кількох років він створював для придворної капели чудові церковні концерти з таким смаком і такою видатною гармонізацією, що виконання їх викликало захоплення знавців і схвалення двору. Найголовніші з них написані на біблійні тексти, здебільшого на псалми Давида: „Господь воцарися“, „Не отвержи мене“, „Хвалите Господа с небес“, англійська хвалебна пісня, „Слава в вышних Богу“, „Тебе Бога хвалим“»³³.

За короткий час свого життя М. Березовський написав досить багато духовних творів. Йому належить повна Літургія, причасні вірші,

англійська хвалебна пісня, цілий ряд концертів. Нині відомі, на жаль, тільки ноти Літургії, причасних віршів та деяких концертів: «Бог ста в сонмъ Богов», «Господь воцарися», «Не отвержи мене во время старости» (чотириголосий), «Unser Vater» («Отче наш»). Ноти більшості концертів Березовського поки що не виявлені³⁴.

М. Березовський писав духовну музику не тільки на традиційні для православної релігії церковнослов'янські тексти, але й на тексти англійською мовою (хвалебна пісня) та німецькою мовою «Unser Vater» («Отче наш»). Англійська хвалебна пісня поки що не знайдена.

Збережені твори М. Березовського друкувалися у виданнях XIX — початку XX ст. (Літургія, окремі причасні вірші, концерти «Не отвержи» та «Unser Vater», який уперше був надрукований у Лейпцігу в 1813 р.). У наш час дві збірки творів М. Березовського, подібні за змістом, опублікував М. Юрченко³⁵. До останньої збірки (1995 р.) увійшло найбільше духовних творів М. Березовського: Літургія, причасні вірші (12 творів) і три концерти: «Бог ста в сонмъ Богов», «Господь воцарися», «Не отвержи». Концерт «Unser Vater» перевидано у збірці «Поёт Киевский камерный хор» (К., 1977).

Через відсутність автографів духовних творів М. Березовського, недостатність архівних документів важко відтворити хронологію його творчості. Через це дослідники мають різні думки щодо часу написання тих чи інших творів.

Час написання деяких концертів М. Березовського допомагають встановити вищенаведені слова Я. Штеліна, що стосуються виконання придворною капелю таких концертів композитора: «Господь воцарися», «Не отвержи», «Хвалите Господа с небес», «Слава во вышних Богу», «Тебе Бога хвалим», а також англійської хвалебної пісні. Праця Я. Штеліна «Музыка и балет в России XVIII века» вийшла в 1770 р. Отже, всі ці твори були написані перед цим, тобто в «доіталійський» період.

Усі збережені духовні твори М. Березовського є видатним мистецьким явищем. В усіх жанрах духовної музики композитора простежуються ознаки нового стилю.

³⁴ Вони мали такі назви: «Слава в вышних Богу», «Тебе бога хвалим», «Не имамы инья помощи», «Отрыгну сердце мое», «Милость и суд воспою тебе», «Суди, Господи, обидящи», «Услыши сия вси языцы», «Приидите и видите», «Внемлите, людие», «Вскую мя отыгнул», «Доколя, Господи, забудешь имя мое» та ін.

³⁵ М. Березовский. Хоровые произведения. — К., 1989; Максим Березовский. Хорові духовні твори. — К., 1995. Назви творів композитора і нотні приклади з його творів подаємо за другим виданням.

³¹ Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 122.

³² Відомо, що Яків Тимченко співав у Придворній Співацькій капелі з 1754 року; в 1762 р. брав участь в італійській трупі, а в 1782 р. був переведений з великих півчих в уставщики (Чудинова И. Пенне, звонь, ритуал. — СПб, 1994. — С. 159).

³³ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — С. 60.

2.1. Літургія

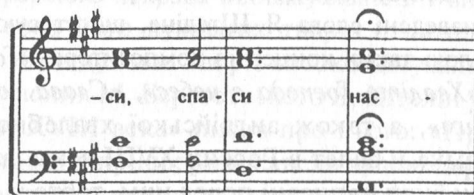
Літургія М. Березовського належить до найкращих творів такого роду в українській духовній музиці. Композитор удосконалив форму Літургії, поділивши її на вісім частин³⁶. Раніше Літургія складалася з багатьох розділених фрагментів, кількість яких була нестійкою. Деякі розділені фрагменти М. Березовський об'єднав у частини. Крім того, він увів такі частини, як «Вірую», «Отче наш», які раніше не записувалися, бо їх виконували прихожани, а не хор.

У Літургії М. Березовського є ряд ознак, які пов'язують її з *партесним* стилем. Композитор використовує характерні для партесної музики метри $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, іноді — вільний метр («Вірую»). У рукописі Літургії, за свідченням М. Рицаревої, немає ні темпових, ні динамічних позначень, як це було і при записах партесної музики.

М. Березовський у Літургії здебільшого дотримується типового для партесних Служб постійного гармонічного багатоголосся, і лише зрідка трапляються імітації, а в деяких частинах простежуються зіставлення туттійних та ансамблевих епізодів (№ 2, № 3), що характерне і для партесної музики.

Зв'язки Літургії М. Березовського з партесною музикою спостерігаються також в окремих мелодичних зворотах, у ладовій перемінності, плагальних кадансах, що й надало їй національної своєрідності:

65



При наявних зв'язках Літургії з традицією партесної музики якість її емоційної виразності, тематизм і стилістика вже відповідають *новому стилю* духовної музики.

Літургія М. Березовського відтворює різні душевні стани, що виникають унаслідок спілкування людини з Богом: непохитність релігійних переконань («Вірую»), звеличування Господа й подяка йому

³⁶ 1. Слава Отцю і Сину. Єдинородний сине. 2. Прийдіте, поклонімося. Святий Боже, Святий кріпкий. 3. Іже Херувими. 4. Ектенія. І духові твоєму. Отця і Сина. 5. Вірую. 6. Милість мира. Достойно і праведно єсть. Свят, свят, свят Господь Саваоф. Тебе поєм. 7. Достойно єсть. 8. Отче наш. Поділ Літургії на частини подаємо за виданням: Максим Березовський. Хорові духовні твори. — К., 1995.

(«Прийдіте, поклонімося», «Достойно і праведно єсть», «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф», «Тебе поєм»), благання про помилування (у Ектеніях — «Гоподи, помилуй», «Святий Боже, Святий кріпкий»), звертання до Господа з проханням («Отче наш»), медитаційну заглибленість і духовну піднесеність («Херувимська»). Ці душевні стани композитор передає в музиці по-різному. Окремі частини Літургії відзначаються емоційною стриманістю і виражають почуття всієї спільноти («Вірую»). Проте у більшості частин музика емоційно виразова. Серед них є частини з урочистим настроєм (друга частина «Херувимської» — «Яко до царя», «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф»), але переважає в Літургії натхненна лірична образність, яка захоплює слухача глибиною почуттів і сердечністю. Вона в Літургії величаво піднесена й одночасно ніжна, особистісна з відтінком скорботності. Особисто яскраво це простежується в другій («Прийдіте, поклонімося»), третій («Херувимська»), у шостій («Тебе поєм») та у восьмій частинах («Отче наш»).

У Літургії проявилися характерні *стилістичні* особливості музики М. Березовського. Хоч *мелодика* в Літургії часто речитативна, проте в ряді епізодів вона плавна, наспівна і яскраво емоційна. Це простежується в ліричному ансамблі Херувимської, що його виконують дисканти, альти і баси. Елегійний тематизм цього ансамблю має пісенну жанрову основу:

66



У четвертому проведенні молитви «Святий Боже» композитор створив виразові мелодичні лінії, які поступово підключаються. Розспівно-мелодичний зворот партії тенора, що охоплює низхідну ліричну сексту, близький до інтонаційної сфери українських народних пісень-романсів, що часто мають таку ж ліричну сексту між V і VII підв. ступенями в мінорі:

67



Початок української народної пісні «Ох, і повій, повій, буйний вітре»:

68



(Лисенко М.В. Зібрання творів. — Т. 17. — С. 31)

Для драматизації мелодики М. Березовський використовує *хроматизми*. Так, низхідні хроматизми в мелодії баса на тлі остинатного звучання всіх голосів, а також наступний великий розспів у всіх голосах чудово втілили стан моління і душевного болю в заключному епізоді «тебе поєм» з частини № 6:

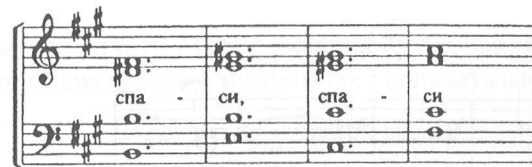
69



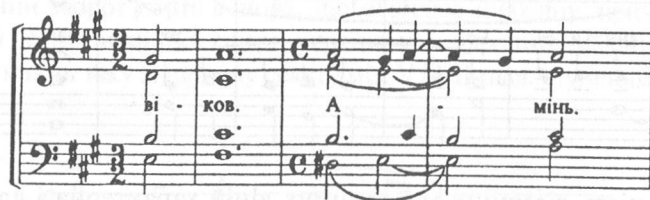
Розспіваність ліричних мелодичних ліній характерна і для інших заключних побудов (епізодів або частин).

В емоційній виразовості музики Літургії особливу роль відіграє *гармонія*. Гармонічна мова тут повністю відповідає новому класичному стилю. Вона базується на тональній функційно-гармонічній ладовій системі, і в ній яскраво проявляються індивідуальні стильові риси композитора. Для музики Літургії та інших творів М. Березовського характерна *інтенсивність гармонічного розвитку*. Композитор віддаляється від основної тональності, вдаючись до частих відхилень, модуляцій, і ніби любить несподіваними гармонічними переходами. Це створює виразовість і колористичність його гармонії, яка відзначається сміливістю і вишуканістю:

70



При цьому композитор часто звертається до акордів альтерованої субдомінанти. Колористично звучить альтерована субдомінанта після перерваного кадансу наприкінці першого епізоду першої частини:



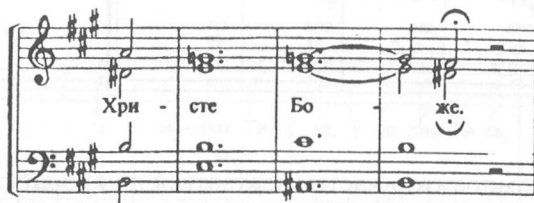
Відхилення, або модуляції, іноді здійснюються через акорди альтерованої субдомінанти:

72



Дисонуючими акордами альтерованої субдомінанти підкреслюються ключові слова тексту. Так, у першій частині Літургії М. Березовський виділяє слово «Боже», вводячи в мі мінорний епізод альтеровану субдомінанту (IV₇ #1, #3), яка переходить у домінанту із затриманням:

73



Колористично в Літургії звучать секвенції, як, наприклад, у другій частині «Придіте, поклонімся»:

74



Виразовості акордовій вертикалі надала й *мелодизація голосів*, що є одним з прийомів, характерних для М. Березовського. Це простежується на початку «Херувимської»:

75



Отже, в Літургії М. Березовського проявилися характерні риси як нового стилю духовної музики, так і індивідуального стилю композитора.

2.2. Причасні вірші

Причасні вірші — це невеликі хорові твори, призначені для співу до і під час Причастя. Кожен з них виконувався в церкві у певний день тижня («Творяй Ангели своя духи» — у понеділок; «В память вічнуу будет праведник» — у вівторок; «Чашу спасенія приїму» — у середу; «Во всю землю» — у четвер; «Знаменася на нас» — у п'ятницю;

«Радуйтеся, праведнії» — у суботу; «Хваліте Господа с небес» — у неділю). Виняток становить «Блажені яже избрал», що є заупокійним причасним. Причасні написані на тексти псалмів Псалтиря, що мають переважно хвалебний і подячний характер. Цей зміст псалмів втілюється в музиці М. Березовського переважно *ліричного* характеру. Тільки два причасні — «Радуйтеся праведнії» та «Хваліте Господа с небес № 3» мають урочисто-панегіричну музичну образність. У більшості з них композитору вдалося досягти глибини ліричних почуттів і одночасно широти й простоти.

Лірична емоційна сфера в причасних досить багатогранна. Тут є твори і піднесено-ліричного звучання («Творяй Ангели своя духи», «Во всю землю», «Знаменася на нас», «Хваліте Господа с небес № 1 та № 2»), і ніжного, просвітлено-ліричного настрою («В память вічну буде праведник»). Художньо досконалими є причасні, що мають скорботну, елегійно-ліричну музичну образність («Чашу спасенія приіму», «Блажені яже избрал»). У загальній емоційній атмосфері цих причасних з їх почуттєвістю, позначеною скорботним відтінком, внутрішньою заглибленістю і ніжністю проявилися не тільки індивідуальні особливості ліричної музичної образності М. Березовського, але й українська ментальність взагалі.

На відміну від інших творів, у причасних композитор повторює тематичний матеріал. Причасні складаються з двох частин. Друга частина на слово «алилуйя» точно повторює першу частину, тобто форма причасних своєю повторністю тематичного матеріалу нагадує куплетну форму.

Хорова фактура причасних досить різноманітна. Серед них є твори з постійною гармонічною фактурою («Хваліте Господа с небес № 1», «В память вічну буде праведник», «Чашу спасенія приіму», «Знаменася на нас»), з поєднанням гармонічної та імітаційної фактури («Во всю землю»); з побудовами мотетного типу («Творяй Ангели»). Використовує М. Березовський і поліфонічну фактуру («Блажені яже избрал»), зокрема, фугу («Хваліте Господа с небес № 2»). У причасних «Радуйтеся, праведнії» простежується змінний тип фактури із зіставленням хорового туттійного звучання з ансамблевим, що має триголосу фактуру кантового типу.

У постійному гармонічному типі фактури М. Березовський у причасних ще більше, ніж у Літургії *мелодизує лінії голосів*. Він ніби розцвічує хорову фактуру, голоси якої відзначаються мелодичною виразністю. Це яскраво відображене в причасному «В память вічну буде праведник». Кожен голос цієї туттійної фактури мелодично

індивідуалізований. Завдяки цьому створюється емоційно багато-відтінковий ніжно-просвітлений музичний образ. Але при цьому плавно розгортається головна мелодична лінія (партія сопрано), у яку впливаються виразові інтонації з усіх голосів. Жодному з композиторів — послідовників М. Березовського другої половини XVIII ст. не вдалося в гармонічній хоровій фактурі досягти такої глибини почуттів і мелодичного багатства:

76



Хорова фактура причасного «Чашу спасенія приіму» вже наближається до гомофонно-гармонічної.

Мелодика причасних відзначається виразністю і різноманітністю. Поряд з малорухливою мелодикою у причасних трапляються мелодії з широкими інтервальними ходами. Так, пластичній емоційній мелодії причасного «Блажені яже избрал» надають виразовості широкі мелодичні ходи та ввіднотонові інтонації:

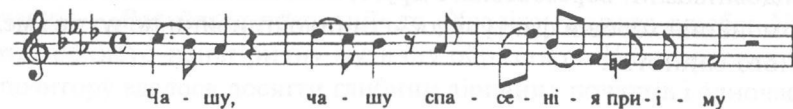
77



У причасному «Чашу спасенія приіму» М. Березовський використовує мелодіку пісенного типу з благальними інтонаціями. Цей причасник є прикладом створеного М. Березовським у духовній музиці тематизму з пісенною жанровою основою. В елегійній пісенній мелодії цього причасного відчутні інтонації українських ліричних пісень.

Так, у ньому виділяються низхідні терцові інтонації скорботного характеру з пунктирним ритмом:

78



Ча - шу, ча - шу спа - се - ні - я при - і - му

Такі скорботні терцові інтонації спостерігаються і в українських ліричних піснях на початку або в кадансах:

79



Ща-сли-во-му по гри - би хо-ди-ти

(Лисенко М.В. Зібрання творів. — Т. 17. — С. 155)

80



Ой по-бра - тав - ся со - кіл

(Лисенко М.В. Зібрання творів. — Т. 18. — С. 144)

Простежується також схожість кадансового мелодичного звороту з українськими ліричними піснями:

81



Го - спод - не при-зо - ву

Такий мелодичний зворот є у продовженні вищенаведеної пісні «Щасливому по гриби ходити»:

82



в лі - сі за-блу-ди-ти, не

(Лисенко М.В. Зібрання творів. — Т. 17. — С. 155)

У ліричних мелодіях причасних М. Березовський використовує хроматизми на відстані, що надає їм напруженості й сумного відтінку:

83



сво - я, слу - ги сво - я

84



В па-мять віч-ну-ю бу - дет пра-вед - ник

Причасні, як і Літургія, відзначаються насиченістю гармонічного розвитку, виразовістю й колористичністю **гармонічного засобу**.

Колористичності гармонії М. Березовського надають часті затримання в різних голосах, як, наприклад, у причасному «В пам'ять вічну буде праведник» (див. приклад № 76).

У причасному «Знаменася на нас» колористично звучить перерваний каданс із переходом домінантового септакорду в септакорд VI ст., який виникає внаслідок затримання IV₆.

85



Зна - ме - на - ся на нас

Як і в Літургії, у причасних виразову й колористичну барви мають акорди альтерованої субдомінанти.

86



Причасні М. Березовського натхнені великим талантом композитора. Вони захоплюють своєю поетичністю, багатоманітністю і чарівністю ліричної музичної образності. Серед них є шедеври українського хорового мистецтва.

2.3. Духовні концерти

Жанр духовного концерту у творчості М. Березовського займає чільне місце. У збережених концертах композитора «Бог ста в сонмъ Богов», «Господь воцарися», «Не отвержи» проявилися еволюційні тенденції і новаторські риси. У творчості М. Березовського 60-х років XVIII ст. сформувався циклічний духовний концерт нового стилю, який розвивали послідовники композитора.

Створюючи циклічний духовний концерт, М. Березовський відштовхнувся від традицій партесного концерту українського стилю. Це відбулося на концерті «Бог ста в сонмъ Богов»³⁷ (очевидно, ранньому), в якому простежуються перехідні тенденції від старого барокового до концерту нового стилю. Російська дослідниця М. Рицарева влучно відзначила, що музична мова цього концерту «настільки близька до українського партесного концерту, що його запис природніше виглядав би у квадратній київській нотації»³⁸.

Концерт «Бог ста в сонмъ Богов» (тобто «Бог на Божім зібранні стоїть») написаний на основі тексту 81-го псалма, який має філософське і моралізуюче спрямування. У ній засуджуються несправедливі судді й урядовці,³⁹ і їм передрікається важка доля.

³⁷ Проблема авторства цього концерту і підтвердження належності його саме М. Березовському див. у статті: Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського // Музика. — 1995. — № 5.

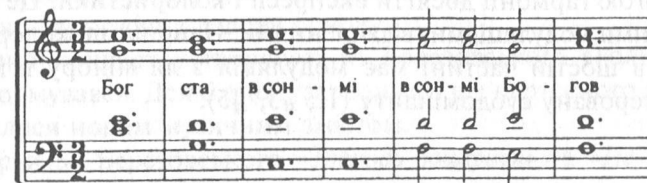
³⁸ Рицарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 58.

³⁹ Судді й урядовці в цій псалмі називаються богами, бо вони, за християнським ученням, судять і правлять від Божого імені.

Хоровий цикл цього концерту складається з шести частин: Allegro — Largo — Allegro — Vivace — Moderato — Allegro. У цьому шести-частинному концерті ще наявні ознаки, характерні для панегіричного партесного концерту. Вони простежуються в тематизмі першої, третьої і шостої частин, близькому до урочистих гармонічних туттійних розділів партесного концерту з повторністю акордів і малорухливою речитативною мелодикою.

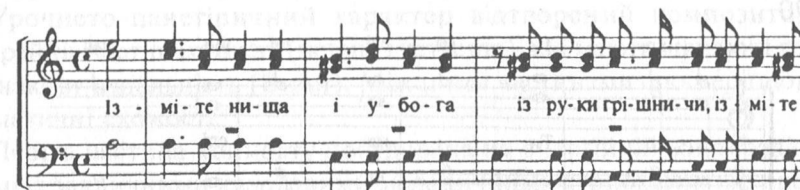
Початок першої частини концерту «Бог ста в сонмъ Богов»:

87



Проте урочиста образність концерту М. Березовського відрізняється від такої музичної образності панегіричних концертів. У панегіричних концертах, пов'язаних із хвалебною тематикою, вона має радісний тріумфуючий характер, а в концерті М. Березовського їй притаманна суворість, що зумовлено текстом іншого змісту. У сумно-ліричному образі другої частини композитор утілює текст псалма, в якому йдеться про бідних людей («визвольте нужденного та бідняка, з руки грішників порятуйте»):

88



Концерт М. Березовського «Бог ста в сонмъ Богов», як і партесні концерти, має гармонічно-поліфонічну фактуру. Перша — третя і п'ята — шоста частини — з гармонічною фактурою, четверта частина написана у поліфонічній формі фугато; імітаційні проведення є в шостій частині. Характерною ознакою концерту М. Березовського і нового стилю духовного концерту в цілому є *концертуючий стиль* з перемінним звучанням усього хору та ансамблів, діалогами між групами голосів, що був успадкований від партесного концерту.

При наявності зв'язків з партесним концертом у концерті «Бог ста в сонмъ Богов» уже окреслилися риси духовного концерту нового стилю. Концерт М. Березовського має циклічну форму; він складається із завершених частин із темповим позначенням. В основу циклу покладено темповий тональний, фактурний і частково музично-образний контрасти.

До ознак нового стилю належить гармонічна мова концерту, що базується на тональній функційно-гармонічній ладовій системі.

Уже в цьому ранньому концерті помітне прагнення композитора за допомогою гармонії досягти експресії і колористики. Це створюється частими модуляціями, відхиленнями. Наприклад, колористичне звучання в шостій частині має модуляція з ля мінору в мі мінор через альтеровану субдомінанту (II₂ #3, #5).

89



Колористично звучить секвенція із затриманням у шостій частині концерту:

90



Новаційні риси концерту М. Березовського проявилися в четвертій частині фугато. Така поліфонічна форма траплялася і в партесному концерті (в окремих епізодах). Але новизна фугато М. Березовського — в його темі. На відміну від коротких «мотетних» тем партесних фугато,

тема в цьому концерті має ширший масштаб і відзначається мелодичною виразністю:

91



Фугато в цьому концерті, на відміну від партесних, має сформовану функційно-гармонічну ладову основу.

Духовний концерт у творчості М. Березовського еволюціонував і трансформувався. Деякі риси, запозичені від партесного концерту, наповнилися новим музичним змістом.

Концерти М. Березовського «Господь воцарися» та «Не отвержи» є зразками повністю сформованого духовного концерту нового стилю. Ці концерти різняться своєю сюжетно-тематичною спрямованістю та музичною образністю. Вони представляють два музично-образні види духовного концерту нового стилю — *урочисто-панегіричний* та *лірико-драматичний* з новою якістю музичної образності і стилістики.

Концерт М. Березовського «Господь воцарися» є урочисто-панегіричним концертом, написаним на повний текст гімнічного псалма № 92, яка прославляє Бога як «царя всесвіту». Хоровий цикл складається з чотирьох частин: Allegro — Andante — Moderato — Allegro. Він побудований за принципом темпового, тонального, іноді — метричного та музично-образного контрастів.

Урочисто-панегіричний характер відтворений композитором у крайніх частинах циклу (перша і четверта), які мають швидкий темп, однакову тональність (B-dur). Між цими частинами спостерігаються тематичні схожості.

Перша частина концерту побудована на енергійній життєрадісній темі із закличними квартовими мелодичними стрибками, які проводяться секвенційно:

92



З цієї теми постає і рішуча тема четвертої частини, написаної у формі фуґи:

93



Тематичні зв'язки між першою і четвертою частинами створюють репризність циклу і сприяють його цілісності.

Контрастними до цих частин з енергійним і радісним настроєм є друга і третя частини. Друга частина — це прекрасний зразок ніжної, просвітленої ліричної образності М. Березовського. Наспівна мелодика ліричного тематизму тут переходить з однієї групи голосів до іншої, неначе відтворює коливання морських хвиль (у тексті псалма і йдеться саме про потужні морські хвилі).

У наспіваному тематизмі цієї частини відчуються зв'язки з українськими ліричними піснями. Це простежується в початковому мелодичному звороті:

94



95

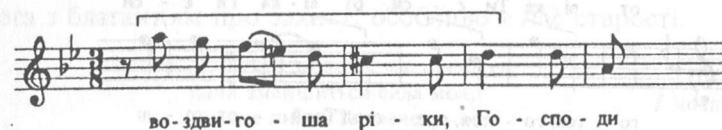


(Квітка К. Українські народні мелодії. — К., 1922. — С. 139. — № 436)

Такі зв'язки відчутні і в мелодичних зворотах у межах низхідної ліричної сексти між V — VII підв. ступенями в мінорі.

З партії сопрано:

96



М. Березовському не властиве цитатне використання фольклору. Завдяки широкій розповсюдженості в той час українських селянських ліричних пісень та народних пісень-романсів в Україні й у Росії їхня музична лексика входила в мелодику ліричного тематизму композитора.

Третя частина має затаєне і стримане звучання й хорально-речитативний тематизм, у якому композитор прагнув виділити кожне слово тексту, і музичне звучання часто переривається паузами.

У цьому концерті яскраво проявилася фактура концертуючого стилю. У першій частині акордово-гармонічна фактура поєднується з імітаційною; у другій — поперемінно звучать хорові групи; у третій — постійне гармонічне багатоголосся. Фінальною частиною, як уже відзначалося, є фуґа.

Кожна частина циклу побудована на розвитку одного тематичного матеріалу при переважно постійній зміні хорової фактури. Так, у першій частині інструментального характеру перша тема з квартовими активними інтонаціями розвивається протягом всієї частини.

Початок першої частини (партія сопрано):

97



Наступні етапи розвитку теми в першій частині:

98





Тематична реприза у цій та інших частинах (крім фуґи) відсутня, проте побудова форми зумовлена тонально-гармонічним розвитком з чітким тональним планом. Так, у першій частині є тональна реприза, а серединний розділ написаний у домінантовій тональності (B — F — B).

Як і в попередніх творах, у цьому концерті М. Березовського гармонічна мова композитора відзначається яскравою виразовістю. Використовує він і улюблені гармонічні звороти з альтерованою субдомінантою:

99



У короткому, музично яскравому концерті «Господь воцарися», позначеному молодецькою бадьорістю, вже сформувалися яскраві ознаки духовного концерту нового стилю з класичним циклом, який поєднався з класичною фуґою. У ньому вже окреслилися риси урочисто-панегіричного концерту, який набув розвитку у творчості Д. Бортнянського й А. Веделя.

Вершиною творчості М. Березовського став концерт «*Не отвержи мене во время старости*». Це — чотиричастинний концерт, однак співвідношення частин у ньому інше, ніж у попередньому концерті, бо цикл починається з повільної частини (Adagio — Allegro — Adagio — Allegro).

Цикл цього концерту, як і попереднього, побудований на темповому, тональному, частково метричному і музично-образному контрастах.

Концерт написаний на текст окремих строф 70-го псалма (строфи 9—12-та і початок 13-ї). Вона належить до «благальних» псалмів-молитов, у яких людина, переслідувана злими силами, звертається до Бога з благанням про захист, особливо в час старості:

9. Не кидай мене на час старости,
коли зменшиться сила моя,
не лиши Ти мене.

I частина

10. Бо мої вороги проти мене змовляються,
а ті, що чатують на душу мою, —
народжаються разом,

11. говорячи: «Бог покинув його, —
доганяйте й хапайте його,
бо нема, хто б його врятував».

II частина

12. Не віддаляйся, Боже, від мене,
Боже мій — поспіши ж
на поміч мені!

III частина

13. Нехай посоромляться, хай позникать усі
хто ненавидить душу мою⁴⁰

IV частина

Цей текст поетичного псалма втілюється в лірико-драматичному концерті. Його музика сповнена філософськими роздумами, лірико-скорботною музичною образністю (перша частина), яка іноді звучить як страждання моління й благання (третя частина). У концерті розкривається супротив особистості злим силам. Драматургія циклу дає протиставлення двох сфер: особистісної з психологізованою ліричною образністю (перша і третя частини) і сфери, пов'язаної зі «злыми силами», що переслідують людину. Наступ цих злих сил на людину передано в тематизмі III (фугатного) розділу другої частини («доганяйте й хапайте його»), який має рішучий характер. У музиці цього концерту відповідно до тексту псалма виражений і духовний супротив людини; протестуюче начало виступає у фіналі концерту.

Концерт М. Березовського «Не отвержи» новаторський не тільки музичним змістом і музичною образністю, але й інтонаційною драматургією.

⁴⁰ Український переклад цього псалма подаємо за виданням: «Біблія, або книга Святого писання старого й нового заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена». — Українське біблійне товариство. — 1992. — С. 582.

У тематизмі концерту особливу роль відіграє тема першої частини, написаної у формі fugи:

100



Тема складається з двох елементів. *Перший елемент* теми наспівно-ліричний з рухом мелодії вгору від основного звука до терцового, і далі — до квінти. Такі наспівні ліричні мелодичні звороти часто трапляються в українських ліричних піснях:

101



(Лисенко М. Зібрання творів. — Т. 18. — С. 46)

Трапляються вони і в інструментальних початках дум. Порівняйте вступ до сьомої строфи думи «Про піхотинця»:

102



(Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — К., 1969. — С. 247)

Другий елемент теми, що одночасно є і протискладненням, (тобто між темою і протискладненням розмежованості немає), припадає на низхідний спад мелодії з квінтового звука. Це декламаційний музичний зворот тривожного характеру з ямбічним і пунктирним ритмічним малюнком, триразовим повторенням початкових звуків,

а також хроматизмом на відстані. У цьому елементі теми М. Ричарева влучно помітила ознаки «мотиву долі»⁴¹.

Ямбічний мотив другого елемента теми вицленовується уже в першій частині, який, розвиваючись самостійно, створює драматичну напруженість:

103



З темою першої частини пов'язана і тема фугато в другій частині:

104



Тема четвертої частини стала наступним етапом тематичних перетворень, закладених у темі першої частини. Рух мелодики в темі четвертої частини також відбувається від основного до терцового звука, а потім — до квінтового, але в низхідному русі. На темі четвертої частини позначився і другий тривожний елемент теми першої частини, що проявляється у триразовому повторенні звука, ямбічному ритмічному малюнку і пунктирному ритмові в кінці:

105



⁴¹ На думку М. Ричаревої, такий мотив у другій половині XVIII ст. виступав у «штюрмерському» відбитті (символ пристрасті, афекту), а пізніше знайшов свою реалізацію у п'ятій симфонії Л. Бетховена (*Рыцарева М.* Композитор М.С. Березовский. — С. 67).

Ямбічний мотив з теми першої частини лежить в основі й протискладнення цієї частини, напруженість якого зростає через тритонову інтонацію:

106



Отже, в концерті М. Березовського «Не отвержи» з теми першої частини виростає тематизм інших частин. Протягом циклу відбувається *наскрізний розвиток музичної ідеї* — від скорботного розуму першої частини до душевного протесту у фіналі. М. Рицарева пише про монотематичну композицію цього концерту⁴². Це свідчить про високий рівень музичного мислення композитора.

Новаторство цього концерту полягає ще й у тому, що тему фуги з українськими народнописаними елементами композитор поєднав із західноєвропейською технікою фуги. Завдяки цьому фуга позначена рисами українського національного стилю. Цю тенденцію потім розвинув у своїх концертах Д. Бортнянський.

У побудові частин циклу М. Березовський спирався на різні стильові тенденції. *Перша частина* має класичну струнку форму. Фуга складається з чотирьох фаз розвитку. У кожній фазі поступово наростає напруження, після якого настає спад. Перша фаза становить експозицію фуги. Вона складається зі стретного проведення теми в різних голосах та інтермедії, побудованої на ямбічному мотиві з другого елемента теми («мотив долі»). На його секвенційному розвитку і проведенні в різних голосах і створюється драматичне наростання, після якого настає ліричний спад з прохальними інтонаціями, що відповідає словам «Не кидай мене». Таку саму структуру має друга фаза (тема в a-moll) і третя фаза (тема в F-dur), які становлять розробку, а четверта найкоротша фаза є репризою. У репризній фазі найяскравіше виражена драматична напруга. У ній лише одне імітаційне проведення теми, і раптово з'являється ямбічний мотив у гармонічному звучанні зменшеного септакорду (IV, #1, #3), що є альтерованою субдомінантою, яка переходить у домінанту. Ця гармонічна послідовність проводиться секвенційно на секунду вниз. У цих двох тактах композитор досягає найвищого драматичного звучання.

Ямбічний мотив у такій гармонізації тут звучить як зловісний фатум. Незвичне розв'язання домінанти в альтеровану субдомінанту (V — IV, #1) створює відчуття розгубленості. Після цього — тривала пауза, за якою настає, як і в інших фазах, ліричний спад. У цій частині поєдналася класична стрункість форми з глибоким розкриттям лірико-драматичного музичного змісту.

У композиційній будові *другої частини* цього концерту М. Березовський дотримувався традицій партесного концерту: вона складається з трьох розділів без тематичної повторності. Кожен з розділів цієї частини має відмінну хорову фактуру: перший — ансамблевий виклад (альт і два баси); другий — мотетний виклад (імітаційні проведення, що завершуються гармонічним звучанням); третій розділ починається акордово-гармонічним тутті, а потім — фугато. Хоч у кожному розділі музичний тематизм інший, проте між ними є інтонаційні зв'язки.

Третій, ліричний, частині молитовно-благального характеру властива безперервна плинність розвитку музичного матеріалу, характерна для барокового стилю. Уся ця коротка частина побудована ніби на одному диханні. Імітаційно проводяться скорботні мелодичні звороти в різних голосах.

У *четвертій частині* — фузі яскраво проявилось прекрасне володіння композитором поліфонічною майстерністю.

Концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» став справжнім музично-художнім відкриттям. Він є шедевром українського хорового мистецтва і разом з тим не поступається перед найкращими тогочасними творами світової хорової музики.

Відштовхнувшись від лірико-драматичного партесного концерту, М. Березовський створив у своєму концерті нову якість лірико-драматичної емоційної сфери, позначену особистісним началом, яка емоційно втілює суб'єктивні переживання. У самому характері цієї ліричної образності з її ніжною почуттєвістю, яскравою емоційністю, іноді елеґійним відтінком відбилися риси української ментальності. Цей, а можливо, й інші лірико-драматичні концерти М. Березовського дали поштовх для розквіту лірико-драматичних концертів у творчості Д. Бортнянського, А. Веделя й С. Дегтярьова, які також позначені українськими національними рисами.

Підсумуємо найхарактерніші стильові особливості духовної музики М. Березовського.

Духовна музика М. Березовського належить до першого етапу розвитку української духовної музики *нового стилю*, на якому позначилися

⁴² Рицарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 70.

стильові тенденції, характерні для західноєвропейської музики «перед-класичного періоду» та раннього класицизму. У деяких його творах **ще відчутні перехідні тенденції**, оскільки Березовський, як і Рачинський, відштовхувався від барокового партесного концерту (Літургія, концерт «Бог ста в сонмъ Богов»). Але одночасно він став класиком нового стилю української духовної музики, підпорядкувавши своїм національним традиціям досягнення західноєвропейської музики. М. Березовський був не тільки одним із зачинателів цього нового стилю української духовної музики, але й **підняв духовний концерт нового стилю на найвищий музично-художній рівень** (концерт «*Не отвержи*»). Усе це було під силу лише напрочуд талановитому композитору.

У творчості М. Березовського сформувалися два види духовного концерту нового стилю: **урочисто-панегіричний** («*Господь воцарися*») та **лірико-драматичний** («*Не отвержи мене во время старости*»). **Утвердився чотиричастинний хоровий цикл, заснований на засадах контрасту** — музично-образного, темпового, тонального, фактурного. Простежується і метричний контраст, бо повільні ліричні частини написані в тридольному метрі, а швидкі — в парних метрах ($\frac{1}{4}$ або $\frac{2}{4}$). В урочисто-панегіричних концертах цикл починається із швидкої частини (швидка — повільна — у поміркованому темпі — швидка), а в лірико-драматичному концерті — з повільної (повільна — швидка — повільна — швидка). Крайні частини мають однакову тональність, а середні написані в близькоспоріднених тональностях. Останні частини в концертах М. Березовського є здебільшого фугами.

Отже, у творчості М. Березовського вже **відбувалася типізація хорового класичного циклу**, який ґрунтується на логіці музичного розвитку.

Для хорових концертів М. Березовського характерна **тематична цілісність циклу**. Це досягається інтонаційними зв'язками між першою і четвертою частинами, а в концерті «*Не отвержи*» простежується розвиток музичної ідеї протягом циклу з трансформацією музичного матеріалу, тобто **зароджуються ознаки монотематизму**.

У Літургії, «Причасних віршах», концерті «*Не отвержи*» яскраво проявилось **ліричне обдарування** М. Березовського. Він досягнув глибини ліричних почуттів (психологізована лірична образність) й одночасно ніжності, ширості та простоти у втіленні цієї емоційної сфери. У розкритті ліричної музичної образності виділяється **особистісне начало**, передано **суб'єктивні переживання**, що було **новою якістю** духовної музики другої половини XVIII ст.

У характерних особливостях творчості М. Березовського з використанням мелодики пісенного типу, мелодичних зворотів, типових для української народної пісні та пісні-романсу, проявилися **українські національні риси**.

У концерті «*Не отвержи*» композитор **створив фугу, позначену рисами українського національного стилю**, поєднавши тему, в якій простежуються народнопісенні елементи, із західноєвропейською технікою фуги.

Мелодика М. Березовського відзначається різноманітністю. «Скупими» мелодичними засобами композитор досягає глибокої емоційної виразовості. В акордовій вертикалі простежується **мелодизація голосів**, що є однією з характерних особливостей хорової фактури Березовського.

В індивідуальному стилі композитора значну роль відіграє **гармонія**. Його гармонічна мова є повністю сформованою класичною гармонією й відзначається виразністю та колоритністю. Для композитора характерна **інтенсивність гармонічного розвитку**. Він вдається до частих відхилень, модуляцій; його гармонії надають виразності альтеровані акорди, затримання тощо. Якщо зважити на те, що хорова творчість М. Березовського припадає на 60-ті — першу половину 70-х років XVIII ст., коли писав свої твори Гайдн, ще зовсім молодим був Моцарт, тобто на період раннього класицизму, то стає очевидним, що вона в той час відзначалася сміливістю, винахідливістю й новаторством на європейському рівні.

Для духовних творів М. Березовського, як і партесного концерту, характерне **поєднання акордової й поліфонічної фактур**. Але, на відміну від партесного концерту, акордова й поліфонічна фактури в нього основані на функційно-гармонічному мисленні. М. Березовський — великий майстер поліфонії. Він **створив зразки класичної фуги**.

У духовній музиці М. Березовського проявилася ніжна й тонка натура композитора, яка емоційно реагувала на зло і несправедливості суспільства. Недаремно він звернувся до псалма № 81 у концерті «*Бог ста в сонмъ Богов*», що засуджує можновладців (суддів, урядовців), які чинять несправедливий суд над бідними, а в концерті «*Не отвержи*» виразився духовний супротив митця злим силам і ворогам.

Духовна творчість М. Березовського з її новаторським спрямуванням стала ґрунтом для подальшого розвитку духовного концерту у творчості Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова та ін.

3. Опера «Демофонт»

Збереглися відомості про написання і постановку лише однієї опери М. Березовського «Демофонт». Вона була поставлена в Італії у м. Ліворно в театрі «Сан Себастьяно» 1773 р. Ця опера виставлялася під час карнавалу і, очевидно, була непересічним явищем, бо про неї писала ліворнська газета «Notizie del mondo» («Новини світу») 27 лютого 1773 р. У рецензійній статті відзначалося, що серед оперних вистав, які виконувалися під час останнього карнавалу, слід виділити оперу Максима Березовського, який поєднує «добрий смак з музичними знаннями»⁴³.

Можливо, що опера «Демофонт» удруге була поставлена у Флоренції, бо в тій самій газеті від 16 листопада 1773 р. йдеться про виставу цієї опери, але прізвище автора не згадується. На вірогідність виконання саме опери М. Березовського у Флоренції свідчить той факт, що чотири арії з цієї опери були знайдені в бібліотеці Флорентійської консерваторії, а також і те, що популярний співак Франческо Поррі, який в опері Березовського виконував роль Тіманта, жив у Флоренції. Можливо, що з його ініціативи й відбулася там постановка цієї опери.

Тривалий час був відомий тільки сам факт виконання в Італії опери М. Березовського «Демофонт». Знайти її партитуру довго не вдавалося. Лише у середині ХХ ст. швейцарський дослідник Р.А. Моозер відна-йшов партитуру чотирьох арій з цієї опери в бібліотеці Флорентійської консерваторії ім. Керубіні і повідомив про їх місце зберігання у своїй праці «Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, V. 2» (Genève, 1951).

За копіями рукописів, придбаними Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського НАН України з бібліотеки Флорентійської консерваторії, київське видавництво «Музична Україна» у 1988 р. надрукувало партитуру цих чотирьох арій. У додатку до партитури вміщена стаття М. Юрченка «Максим Березовський и его опера „Демофонт“»⁴⁴.

Рукописні арії з опери М. Березовського «Демофонт», знайдені у Флоренції, — це не автографи композитора, а рукописна копія ХVIII ст. Ці арії вміщені в зошиті, у якому зібрано різні вокальні твори, призначені для концертного виконання. Кожна арія М. Березовського має титульну сторінку з позначенням міста Ліворно, року

1773-го, початкових слів арії без зазначення дійової особи та прізвища композитора⁴⁵.

Знайдені чотири арії з опери М. Березовського написані на вірші П. Метастазіо. Це свідчить, що лібретто його опери створене на основі драми «Демофонт» П. Метастазіо, яка з'явилася у 1733 р.

Короткий зміст драми такий⁴⁶. Фракійський король Демофонт запита-у жерця Аполлона, коли закінчиться жорстокий ритуал приносити щороку в жертву одну дівчину, а той йому відповів: «Гнів небес примириться з вами тоді, коли невинний узурпатор королівства пізнає самого себе». Король не зрозумів змісту цих слів і наказав приготуватися до щорічного ритуалу й жеребкуванням встановити ім'я жертви. Один з королівських вельмож Матузіо вимагає, щоб його дочка Дірцея не брала участі в жеребкуванні. Він посилається на те, що король відправив свою дочку за межі країни, щоб її не спіткало нещастя. Демофонт, розгніваний зухвалістю Матузіо, дав жорстокий наказ: не чекаючи присуду долі, принести в жертву Дірцею. Вона ж була дружиною Тіманта, якого всі вважали королівським сином і наслідником престолу. Своє одруження Дірцея і Тімант зберігають у таємниці, бо за старовинним звичаєм карали кожну піддану королівства, яка наважилася стати дружиною наслідника престолу, як це зробила Дірцея. Не знаючи про їхнє одруження, Демофонт дав святу обіцянку королеві Фрігії, що він повинчає Тіманта з його дочкою Креузою. Демофонт посилає свого молодшого сина Керінта, щоб він привіз наречену до Фракії.

Тімант збагнув небезпеку, яка загрожує йому, його дружині і їхньому маленькому синові. Він зізнається в усьому королеві і просить прощення. Коли ж його зусилля виявилися безуспішними, доведений до відчаю Тімант виступив проти короля. У відплату за це Демофонт присуджує Тіманта і Дірцею до смертної кари. Однак перед самою стратою Демофонт під впливом благання людей помилював засуджених. У цей момент Тімант довідується, що Дірцея — дочка Демофонта. Тімант у розпачі: він був одружений із сестрою. Але раптом виявляється, що батько Тіманта не Демофонт, а Матузіо. Ситуація змінилася: король тепер міг дотримати слова й одружити свого справжнього сина Керінта з Креузою. Одночасно прояснилося і давнє пророцтво. Тімант був саме тим «невинним узурпатором королівства», який пізнав, нарешті, хто він. Це й звільнило Фракію від обов'язку приносити

⁴³ Mooser R.A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle. — Genève, 1951. — V. 2. — P. 116. Подасмо за працюю: Витвицький В. Максим Березовський. — С. 69.

⁴⁴ Березовський М. Арії з опери «Демофонт»: Партитура, клавір / Загальна редакція В. Белякова, М. Юрченка. — К., 1988.

⁴⁵ Березовський М. Арії з опери «Демофонт». — С. 69—70.

⁴⁶ Він викладений у вступі до драми П. Метастазіо; подаємо його за монографією: В. Витвицький. Максим Березовський. — С. 69—70.

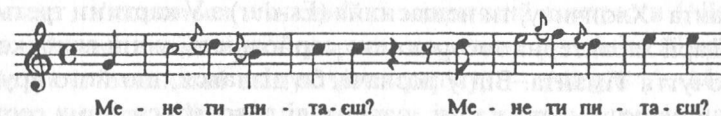
щорічні жертви. В основу фабули драми й опери М. Березовського покладено типовий для опери-серія конфлікт між почуттям і обов'язком.

Лібретто П. Метастазіо до опери «Демофонт» побудоване за нормами італійської опери-серія і складається в основному з речитативів *secco* та арій. У тексті лібретто передбачено 21 арію, лише один ансамбль — дует Дірцеї й Тіманта у фіналі другої дії та заключний хор радісного змісту в кінці третьої дії. Крім увертюри, вводився ще один інструментальний епізод⁴⁷.

Віднайдені чотири арії з опери М. Березовського «Демофонт» належать чоловічим персонажам: дві — для сопраніста (арії Тіманта) і дві — для тенора Демофонта. Ці арії дають певне уявлення про особливості оперного стилю М. Березовського. У їхній музиці відчутні зв'язки з операми композиторів неаполітанської оперної школи (Н. Піччинні, Н. Йоммеллі) та венеціанської школи (Т. Траєтти). М. Березовський орієнтувався на нові тенденції розвитку опери-серія, які простежуються у композиторів Т. Траєтти та Н. Йоммеллі. Але при реценсії великих надбань італійської оперної школи у музиці Березовського розкрилася і яскрава індивідуальність митця — перш за все, в ліричних аріях з кантиленною мелодикою. У них проявилися такі особливості музики Березовського, як емоційність і широкосердечність, а також почуттєва ніжність і благородство, мелодична краса. В аріях, що передають переживання героїв, композитор музичними засобами досягає вираження глибини почуттів.

Найяскравіше це виявляється у двох аріях Тіманта для сопраніста. Перша з них «Мене ти питаєш» (C-dur) завершує II картину другої дії. Вона звучить в опері після гострої суперечки Тіманта з Демофонтом, коли стало ясно, що для Дірцеї виникла загроза смерті. У цій арії композитор спирався на традиційну тричастинну структуру арії *da capo*, але збагатив її сонатними рисами. Це свідчить про те, що М. Березовський, як і італійські та інші композитори — творці опери-серія другої половини XVIII ст., прагнув оновити «закостенілу» форму арії *da capo*. Така оновлена форма давала Березовському можливість розкрити розвиток почуттів героя і яскравіше втілити його характерні риси. Вона відтворювала не якийсь один афект (на зразок традиційних «героїчної», «бравурної», «наспівної» та інших арій), а передавала різні емоційні стани героя. Перший розділ арії має ознаки сонатної експозиції. В урочистій темі головної партії в темпі повільного маршу (Adagio) передана впевненість Тіманта, який у суперечці не пасує перед Демофонтом:

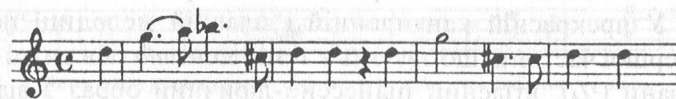
107



Ме - не ти пи - та-еш? Ме - не ти пи - та-еш?

Стан схвильованості героя відтворюється у темі побічної партії:

108



Ме-не ти пи-та-еш? Ва-жа-еш не-вин-ним?

Тімант прагне викликати співчуття у Демофонта, що виражається в наспівно-ліричній темі заключної партії:

109



Ти ж ба - чиш, ти зна - єш, ти ж ба - чиш, ти ж



ба - чиш, ти ж ба - чиш, ти зна - єш

Пройнята драматизмом середня частина арії (що є епізодом сонатної форми), у якій ідеться про тривогу Демофонта через смертельну загрозу для його дружини:

110



Про ми - лу зга - да - ю, — від го - ря в жур-

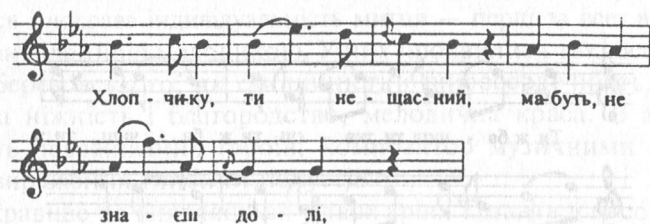


бі я; так му - чусь без кра - ю

⁴⁷ Келдыш Ю. Итальянская опера М. Березовского // Очерки и исследования по истории русской музыки. — М., 1978. — С. 121—122.

Нові тенденції розвитку опера-серія відобразилися також у другій арії Тіманта «Хлопчику, ти нещасний» (Es-dur) з V картини третьої дії. Для цієї арії характерна зосереджена серйозність, у ній глибоко розкриті почуття Тіманта. Він у розпачі, бо дізнався, що його дружина Дірцея, з якою в нього є син, насправді доводиться йому сестрою. Тімант почуває свою провину в смертельному гріхові кровозмішування, переживає за долю свого сина, який може про все довідатися. Арії Тіманта, написаній у тричастинній формі *da capo*, притаманна образна психологічна заглибленість. Перша частина арії складається з двох розділів. У прекрасній кантиленній і плавній мелодиці першого розділу першої частини, що звучить у темпі *sostenuto* та в ритмі повільної сіціліани ($3/4$), втілений піднесено-ліричний образ з відтінком скорботності. У ньому передана ніжна любов Тіманта до свого сина та душевний біль героя:

111



У другому розділі першої частини («Не кажіть ніколи ви, хто був йому вітцем»), побудованому на розвитку музичного матеріалу першого розділу, образність драматизується, втілюючи переживання Тіманта за долю свого сина. У кантиленній мелодиці напружено звучать мелодичні звороти, що охоплюють зменшену кварту:

112



У другій частині арії («Як в одну мить, о Боже») драматизм зростає ще більше і з'являються темповий та метричний контрасти (Allegro $4/4$). Друга частина складається з трьох коротких розділів: Allegro $4/4$ — Adagio $3/4$ (з ознаками менуетного ритму) — Allegro $4/4$. Мелодика першого розділу (Allegro), передаючи переживання героя, наближається до схвильованого речитативу *accompagnato*:

113



У другому розділі другої частини (Adagio) втілюється спогад про кохану дружину. Мелодика цього розділу близька до мелодики першої частини:

114

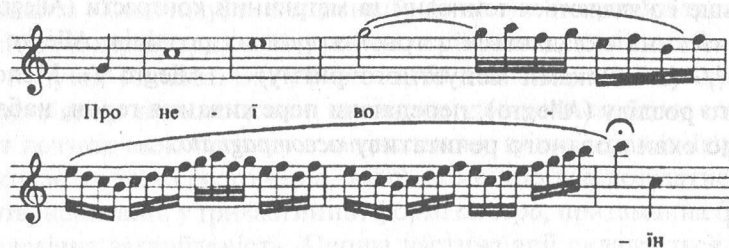


У третьому розділі другої частини (Allegro) знову звучить схвильовано-декламаційна мелодика.

У репризній третій частині арії М. Березовський точно повторює лише перший розділ першої частини, але видозмінює другу частину.

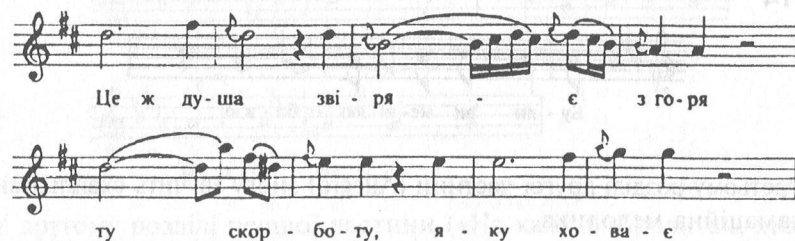
У цій арії Тіманта із задумливо-ліричною, ламентозною та лірико-драматичною образністю проявилася велика майстерність Березовського. У характері цієї лірики спостерігається рецепція італійської мелодики з ніжно-елегією українською лірикою.

На відміну від двох розглянутих арій Тіманта, у яких композитор відмовився від віртуозності, вона є панівною в арії Демофонта «Про неї воїн снить після січі» (C-dur) з третьої картини першої дії. Це — «бравурна» віртуозна арія, традиційна для опери-серія, яка вимагала від співака володіння складною вокальною технікою. Суворий володар Демофонт у пишно-віртуозній арії з героїчними рисами повчає свого спадкоємця (Тіманта), що найвищим обов'язком коронованих осіб є дотримання вірності даному слову:



У лібретто П. Метастазіо немає тексту другої тенорової арії «Це ж душа звіряє з горя» (D-dur), наявної серед віднайдених чотирьох арій опери «Демофонт» М. Березовського. Дослідники вважають, що це вставна арія Демофонта. У цій арії з наспівною мелодикою (вона має ознаки арії *cantabile*) відчутні й сумні нюанси, бо у тексті арії йдеться про приховування героєм душевної скорботи:

116



Пластична мелодика арії іноді має й віртуозні місця. У формі цієї арії композитор також відійшов від традиційних штампів, і вона наближається до старосонатної форми без розробки.

Збережені чотири арії з опери М. Березовського «Демофонт» засвідчили велике оперне обдарування композитора, який, творячи в класичному стилі і спираючись на загальноєвропейську стилістику, став високопрофесійним майстром оперного жанру.

4. Соната для скрипки і чембало

Сонату для скрипки і чембало (*basso continuo*) М. Березовський писав у Пізі в 1772 р. Тривалий час ноти цього твору були не відомі. Про місце зберігання цієї сонати в Паризькій національній бібліотеці (шифр D 11688) уперше повідомив В. Витвицький в уже згадуваній

монографії про М. Березовського (1974 р.). Український дослідник і композитор М. Степаненко зробив розшифровку та редакцію сонати і підготував її до публікації. Ця соната була видана в Києві 1983 р.⁴⁸.

Соната для скрипки і чембало в рукописній копії записана на двох лінійках: на верхній — партія скрипки, на нижній — бас партії чембало. Такий спрощений запис ще існував у XVIII ст. в Західній Європі і давав можливість виконавцеві імпровізувати акомпанемент, спираючись на поданий композитором функційно-гармонічний бас і традиції класичного інструментального жанру. У надрукованій сонаті М. Березовського розробка акомпанементу належить М. Степаненкові.

М. Березовський писав свою скрипкову сонату, коли цей жанр розквітнув в італійській музиці, розвивався у французькій, німецькій та чеській музичних культурах. Перебуваючи в Італії, Березовський був добре обізнаний з італійською скрипковою сонатою та італійською музикою в цілому, що позначилося на його творі. Але композитор не сліпо наслідував італійські зразки. Спираючись на загальноєвропейські стилістичні засоби «передкласичного періоду» й ранньокласичного стилю, він написав високохудожній твір, позначений індивідуальними рисами.

Тричастинний сонатний цикл Березовського побудований за принципом контрасту. Енергійна перша і третя частини контрастують з середньою повільною частиною (*Grave*), яка є ліричним центром циклу. Цей контраст проявляється й на тональному рівні. Середня частина написана в тональності субдомінанти (F-dur), а крайні частини — в основній тональності (C-dur).

Перша частина сонати (*Allegro*), яка написана у формі сонатного *allegro* й відзначається веселістю, життєрадісністю, але при цьому й «елегантністю», а також легкістю й летючістю звучання, має яскраві ознаки музичної образності класичного стилю. У цій частині композиторові вдалося поєднати енергійність і динамізм із ліризмом. У тематизмі першої частини постійно зіставляються енергійні мелодичні звороти з ліричними. Так, у першому реченні головної партії енергійний мелодичний підйом завершується ліричним спадом:

117



⁴⁸ Березовський М. Соната для скрипки і чембало. — К.: Музична Україна, 1983.

У розвитку головної партії самостійно розвиваються ліричні мотиви:

118



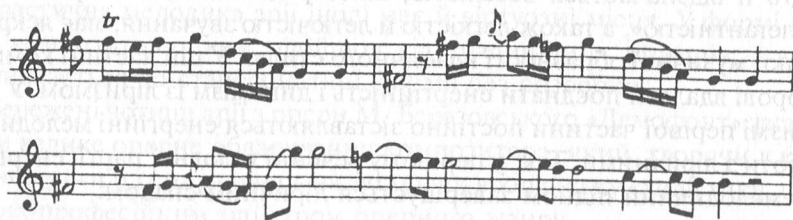
Зіставлення енергійних і ліричних зворотів простежується і в заключному звучанні головної партії, яка модулює в доміантову тональність:

119



Через це побічна партія (в доміантовій тональності G-dur), у якій домінує лірична образність, не сприймається як контраст, а впливає з попереднього розвитку:

120



Грайлива заключна партія завершується ліричним звучанням лагідних синкопованих мелодичних зворотів.

Експозиція скрипкової сонати М. Березовського звучить на одному диханні. Кожна нова тема виростає з попередньої, тобто між темами експозиції майже немає яскравого образного контрасту. Усе це характерне для ранньокласицистичного стилю сонатної форми. Ознаки

старовинної сонатної форми⁴⁹ проявилися у короткій розробці (спочатку вона побудована на матеріалі завершення головної партії, а потім розвиваються ліричні синкоповані мелодичні звороти із завершенням заключної партії), а також у скороченні головної партії в репризі (звучить лише її початок) і появи в ній розробкових елементів.

Проникнення в енергійну й швидку першу частину сонати ліричного струменя надало музиці в цій частині відтінок натхненного схвилюваного вислову.

Яскравими індивідуальними рисами позначена друга частина (Grave) сонати М. Березовського, яка, без сумніву, належить до найкращих сторінок європейського класицизму.

Спираючись на традиції італійської скрипкової школи, М. Березовський у повільній частині використав особливості лірики оперної кантилени. Кантиленна лірична мелодика цієї частини має задушевно-мрійливий настрій, але поступово експресія зростає, і музика звучить як емоційно схвилюваний монолог. Як слушно відзначає М. Рицарева, у цій частині проглядають «романтичні» відкриття зрілого класицизму⁵⁰.

У другій частині скрипкової сонати М. Березовського проявилася характерна для індивідуального стилю *психологізація ліричної сфери*, що притаманна і його духовній музиці та окремим аріям опери «Демон-фонт»:

121



Друга частина, як і перша, має сонатну форму. Тут також немає образного контрасту між головною і побічною партіями, і лірична музика ллється одним потоком. Розробку М. Березовський замінив яскраво виразовим ліричним епізодом. У репризі відсутня головна партія, що траплялося у старовинній сонатній формі.

⁴⁹ Старовинна сонатна форма простежується до 1770 р. і в творчості сучасника М. Березовського — Й. Гайдна (Див.: Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. — К., 1973. — С. 37).

⁵⁰ Рицарева М. Композитор М.С. Березовский. — С. 86.

Третя частина скрипкової сонати М. Березовського написана у формі варіацій, темою яких є менует. Використовуючи танцювальну жанрову основу у фіналі циклу, Березовський спирався на традиції італійської скрипкової школи. Звідси йде і варіаційна форма фіналу [наприклад, вона трапляється у Дж. Тартіні (1692—1770)]. Менует у якості фіналу використовується у симфоніях італійського композитора Дж. Саммартіні (1701—1775), а також був частим явищем в італійських оперних увертюрах⁵¹.

У темі менуету поєдналися урочистість і граціозність. Вона відзначається простотою, легко запам'ятовується і є прекрасною темою для варіацій:

122



У строгих класичних варіаціях цієї частини (їх усього шість) змінюються ритмічні малюнки, що надає кожній із них неповторної своєрідності. П'ята варіація має ознаки репризи, бо в ній тема звучить у трохи зміненому вигляді (більш урочисто). В останній (шостій) варіації, що виконує функцію коди, ритмічний рух прискорюється (шістнадцятими), і таким динамічним звучанням завершується бадьоро-жанровий фінал.

Соната М. Березовського для скрипки і чембало — це твір, натхнений великим талантом композитора. Він зачаровує своєю геніальною простотою, молодецькою бадьорістю, життєрадісним тонусом, виразовістю й красою ліричної кантилени. Композитор не захоплювався віртуозними можливостями скрипки; він надавав перевагу втіленню яскравих музичних образів і глибоких ліричних почуттів. Скрипковій партії цієї сонати притаманний кантиленний характер, вона часто наближається до вокальної мелодики. У цій скрипковій сонаті, як і в духовних творах та в опері «Демофонт», яскраво проявилось ліричне обдарування М. Березовського.

У сонаті для скрипки і чембало М. Березовський проявив прекрасне володіння формою, яка відзначається ясністю і стрункістю, та композиторською технікою інструментального жанру. Ця єдина відома нам скрипкова соната Березовського дає підстави вважати, що цей композитор, якби творив в інструментальних жанрах і мав сприятливіші обставини життя, міг би стати широко відомим у Європі саме як творець інструментальної музики.

⁵¹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Кн. 2. — М., 1987. — С. 183.

ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ (1751—1825)

1. Особистість, життєвий і творчий шлях

Однією з найвидатніших постатей музичного мистецтва Східної Європи другої половини XVIII ст. став Дмитро Степанович Бортнянський. У його творчості розвинувся класичний стиль, а подекуди відчутні і впливи сентименталізму.

Д. Бортнянський, на відміну від його сучасників М. Березовського та А. Веделя, мав щасливішу долю, благополучніше життя і сприятливіші умови для своєї багатогранної творчості й діяльності. Він був у пошані, його твори часто виконували та високо цінували і ще за життя їх друкували.

Збереглося багато живописних і скульптурних зображень Д. Бортнянського, на яких він має гарну вроду, упевнений у собі, в очах — доброта, а іноді мрійливість. Даючи характеристику особистості Д. Бортнянського, М. Рицарева виділяє такі його якості, як тверезий розум, раціоналістичність, любов до людей і життя. Він був урівноваженим, компанійським, дипломатичним¹. Очевидно, завдяки таким особистим рисам у Д. Бортнянського не було конфліктів із царською владою, більше того — його цінували й підвищували по службі. Як і більшість європейських музикантів того часу, Д. Бортнянський писав музику для придворного середовища: духовну музику — для Придворної співацької капели, а світську (опери та камерно-інструментальні твори) — для «малого» двору в Павловську й Гатчині та ін.

Своєю різнобічною обдарованістю і багатогранною діяльністю Д. Бортнянський близький до просвітників другої половини XVIII ст. Він — композитор великого обдарування, а також співак, диригент, педагог, який започаткував вокальну школу в Російській імперії.

Д. Бортнянський не тільки мав різнобічний музичний талант, але й був діяльною людиною. Ставши директором Придворної співацької капели, він підняв її на дуже високий виконавський рівень. Капела брала участь не тільки в церковних службах, але, під орудою Бортнянського, і в концертному житті Санкт-Петербурга. Д. Бортнянського обрали почесним членом Петербурзького філармонічного товариства (1815 р.).

Д. Бортнянський — людина широких інтересів. Крім музики, його дуже цікавив живопис. Він мав репутацію справжнього знавця живопису і людини з тонким художнім смаком. До нього часто зверталися як до експерта при купівлі картин, їхній оцінці. Він давав поради і при оздобленні Павловського палацу. У мистецьких колах Бортнянського вважали «своєю людиною» і навіть обрали почесним членом Академії мистецтв. Він сам мав досить багату картинну галерею.

Д. Бортнянський був одним з найвідоміших діячів свого часу. Він відвідував різні товариства, салони. Вважається, що Бортнянський належав до петербурзької масонської ложі. Він створив популярний масонський гімн «Коль славен».

Біографія і творчість Д. Бортнянського вже давно в полі зору дослідників, і про нього написано досить багато розвідок. У другій половині XX ст. з'явилися дві монографії — російської дослідниці М. Рицаревої та українського музикознавця В. Іванова². Проблеми творчості Д. Бортнянського цікавили й інших українських дослідників — Ф. Стешка, М. Грінченка, С. Людкевича, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Хіврич та ін.

Хоч Д. Бортнянський і був видатною особистістю, проте відомості про його життя, які дійшли до нашого часу, досить лаконічні. Він народився 1751 року (число невідоме) в Україні у тодішній гетьманській столиці — м. Глухові. Предки Д. Бортнянського по батьковій лінії жили на території Галичини, яка тоді входила до складу Польського королівства. Дід композитора (Василь Дмитрович Бортнянський) був заможним селянином, що дало йому змогу відправити свого сина Степана Васильовича Бортнянського (батька майбутнього композитора) «в інші краї для навчання»³.

¹ Рицарева М. Композитор Д. Бортнянский. — Л., 1979. — С. 11—12.

² Рицарева М. Композитор Д. Бортнянский. — Л., 1979; Иванов В. Дмитро Бортнянский. — К., 1980.

³ Иванов В. Дмитро Бортнянский. — С. 12.

У середині 40-х років XVIII ст. Степан Васильович Бортнянський переїхав до Глухова. На його прохання в 1755 р. гетьман К.Г. Розумовський присвоїв йому військове звання і зарахував козаком до глухівської сотні. Його дружиною (матір'ю майбутнього композитора) стала вдова, козачка Марина Дмитрівна Толстая⁴.

Народження Дмитра Бортнянського (як і Максима Березовського) у Глухові мало велике значення для його музичної кар'єри, бо в той час, як уже відзначалося, це місто було важливим культурним центром. Саме в Глухові діяла музична школа, яку відвідував Д. Бортнянський. М. Рицарева влучно підмітила, що «шести-, семилітній вік — роки навчання в Глухівській співацькій школі — зовсім не ранні для обдарованої дитини (по суті — вундеркінда). Набутий там інтонаційно-слуховий досвід слід серйозно брати до уваги як одну з найглибших основ формування музичної особистості Бортнянського»⁵. У 1758 р. семирічного Д. Бортнянського відправили в Петербург — у Придворну співацьку капелу, де його знайомство з українською культурою тривало, бо в капелі, як ми вже відзначали, співали переважно вихідці з України і часто виконували українську духовну музику.

Коли Дмитро Бортнянський прибув до Придворної співацької капели, її керівником був його земляк Марко Федорович Полторацький. Він і став першим учителем Бортнянського, а можливо, й опікав цього талановитого хлопця.

На вродливого і здібного ще маленького Дмитрика Бортнянського звернула увагу й імператриця Єлизавета Петрівна. Про це писав один з біографів композитора середини XIX ст. Д. Долгов: «Прекрасна зовнішність і природжений хист малюка звернули на нього увагу імператриці Єлизавети Петрівни, що доходило до материнської дбайливості. Государиня, після концертів, при відправленні малюка з двірця, нерідко сама зав'язувала йому горло своєю шийною хусткою. Під час однієї заутрені на Світле Христове Воскресіння маленький Бортнянський, стомлений тривалим церковним богослужінням, заснув на клиросі. Імператриця помітила це і, після закінчення служби, звеліла віднести його на свою половину й обережно покласти в постіль. Бортнянський прокинувся й не вірив очам своїм. Вважаючи пробудження продовженням сну, він довго не міг отямитися. І своїм дитячим страхом та збентеженням примусив сміятися свою милостиву покровительку»⁶.

⁴ На думку В. Іванова, це прізвище вона успадкувала від свого першого чоловіка (Іванов В. Дмитро Бортнянський. — С. 14).

⁵ Рицарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 38.

⁶ Долгов Д.Д. Д.С. Бортнянский. Биографический очерк // Литературное прибавление к журн. «Новеллист». — 1857, март. — С. 18.

Придворні співці брали участь також в оперних виставах, різних концертах, а також в інших музичних розвагах царського двору. Про непересічний голос Д. Бортнянського свідчить той факт, що у віці 13 літ (1764 р.) Він виконував головну чоловічу партію (цар Адмет, тенор) в опері «Альцеста» придворного композитора Германа Раупаха. Існують припущення, що крім М. Полторацького, вчителями Д. Бортнянського в юнацькому віці були німецькі композитори Герман Раупах та Йосиф Старцер. Від оперного композитора Г. Раупаха Д. Бортнянський міг навчатися основ оперного мистецтва, а від Й. Старцера засвоїти основи німецької контрапунктичної школи⁷.

Д. Бортнянський був також вихованцем Шляхетського (або Кадетського) корпусу. До цього корпусу прикріплювали придворних співців, які брали участь в оперних виставах. Там Д. Бортнянський навчався драматичної майстерності, іноземних мов тощо.

Співаючи в Придворній співацькій капелі, Д. Бортнянський познайомився з духовними концертами А. Рачинського, М. Полторацького, М. Березовського та ін., що потім позначилося на його духовних творах.

Важливе значення для Д. Бортнянського мала його зустріч з відомим італійським оперним композитором Бальдассаре Галуппі. У 1765 р. він приїхав до Санкт-Петербурга на запрошення Катерини II на придворну службу. Б. Галуппі, перебуваючи в Санкт-Петербурзі, писав духовну музику на церковнослов'янські тексти, яку виконувала Придворна співацька капела. Цей композитор, оцінивши обдарування Д. Бортнянського, навчав його протягом трьох років, а виїжджаючи з Росії у 1768 р., рекомендував Катерині II відправити Бортнянського до нього у Венецію для продовження занять.

Д. Бортнянський в юнацькому віці (18 років) був посланий в Італію і пробув там десять років (1769 — 1779 рр.). Це були роки не тільки навчання, але й засвоєння багатих досягнень італійської та західно-європейської музики в цілому, роки шліфування своєї майстерності й досягнення композиторської зрілості.

Про перебування Д. Бортнянського в Італії відомо дуже мало. Спочатку він, очевидно, був у Венеції і вчився в Б. Галуппі. Збереглися відомості про місце написання його деяких творів та постановки опер в Італії, що вказує на перебування молодого композитора в деяких містах. У Неаполі в 1775 р. Бортнянський написав вокально-інструментальний ансамбль «Ave Maria» (для сопрано, контральто,

⁷ Рицарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 36.

струнних і валторн), у Венеції були поставлені дві опери — «Креонт» (1776), «Алкід» (1778), а в місті Модені — опера «Квінт Фабій» (1778).

Д. Бортнянський, мабуть, бував і в інших містах Італії. За свідченням біографа середини ХІХ ст. О. Львова, Бортнянський побував також у Болонії, Римі⁸. Інший біограф Бортнянського Д. Долгов писав, що в Римі композитор познайомився із земляком відомим скульптором Іваном Петровичем Мартосом, який удосконалював свою майстерність в Італії. Їхня дружба продовжувалася потім у Петербурзі. І. Мартос зробив бюст Бортнянського з мармуру, — він був поставлений у концертному залі Придворної співацької капели⁹. Мабуть, в Італії у Д. Бортнянського виникло велике захоплення образотворчим мистецтвом і, очевидно, там він дістав необхідні знання.

Крім вищезазначених творів, Д. Бортнянський написав протягом італійського періоду ще один вокально-інструментальний твір — «Salve Regina» (1776 р.) для контральто, струнного оркестру, валторн і гобоя та німецьку службу. Однак, композиторський доробок Д. Бортнянського, створений у цей період, очевидно, не обмежується цими відомими творами.

Після постановки опери «Квінт Фабій» Д. Бортнянський уже не міг залишатися в Італії, бо із Санкт-Петербурга вимагали його повернення в Росію. У квітні 1779 р. Бортнянський дістав листа від директора імператорських театрів і придворної музики І. Єлагіна, який настійно просив Д. Бортнянського залишити Італію і приїхати в Росію. Він писав: *«Пане Бортнянський! Оскільки вже десять літ минуло перебування вашого в Італії, і ви, досвідом довівши успіх вашого мистецтва, вже не потребуєте майстра, то нині час повернутися вам на батьківщину: для цього рекомендую вам якнайшвидше вирушити, взявши із собою всі ваші твори... Якщо ж вам треба буде в майбутньому для нових вражень побувати в Італії, то можете сподіватися, що вас відпустять. Але вас повторно прошу, анітрохи не зволікаючи, сюди їхати; перше, що ви дуже потрібні; друге, що це послужить для повсякчасного й неодмінного вашого щастя й заснування честі Вашої назавжди; зрештою, будьте впевнені, що я вам охочий слуга. Іван Єлагін»*¹⁰. З цього листа довідуємося, що це вже було повторне звернення до Бортнянського щодо його повернення в Росію («повторно прошу, анітрохи не зволікаючи, сюди їхати»). Д. Бортнянський, знаючи, яка доля спіткала М. Березовського

в Росії, мабуть, не хотів (принаймні, не поспішав) повертатися з Італії. Тому І. Єлагін у листі запевняє його, що в Росії він потрібний і що його приїзд буде для нього щасливим.

Наприкінці 1779 р. Д. Бортнянський повернувся до Санкт-Петербурга. Згідно з переказами, він представив Катерині ІІ свої твори (сонати для клавесина, опери, декілька кантат і твори для хору), які викликали сенсацію. Д. Бортнянський отримав посаду капельмейстера Придворної співацької капели і грошову винагороду¹¹. З цього часу він був пов'язаний з Придворною капелою до кінця свого життя. З 1780 до 1783 р. Бортнянський писав в основному тільки духовну музику, яку і виконувала ця Придворна співацька капела.

У 1784 р. після від'їзду з Росії італійського композитора Дж. Паїзіелло, який займав посаду капельмейстера «малого двору», на цю посаду призначили Д. Бортнянського. Престолонаслідник Павло Петрович був у складних стосунках зі своєю матір'ю Катериною ІІ і жив не в столиці, а недалеко біля неї, у своїх резиденціях у Павловську та в Гатчині, подарованих йому імператрицею. «Малий двір» мав певне коло людей, які були наближені до нього (російські аристократи, драматурги та ін.). Значне місце в розвагах «малого двору» відігравала музика. У палацах Павловська та Гатчини влаштовували концерти, ставили опери. Перебуваючи на службі капельмейстера «малого двору», Д. Бортнянський писав камерно-інструментальну музику, а також опери на французькі тексти («Свято синьйора», 1786; «Сокіл», 1786; «Син-суперник», 1787). Крім того, він давав уроки гри на фортепіано великій княгині, дружині Павла Петровича, Марії Федорівні й спеціально для неї писав твори для клавішних інструментів.

У цей же період Д. Бортнянський писав також романси на французькі тексти. У 1793 р. було видано збірник його романсів, присвячений великій княгині.

У листопаді 1796 р., коли після смерті Катерини ІІ на престол став Павло І, Д. Бортнянський відразу ж дістав посаду директора Придворної співацької капели. Колишній директор цієї капели Марко Полторацький помер ще в квітні 1795 р., але Д. Бортнянському цієї посади не давали. Півтора року капелою керував Яків Андрійович Тимченко¹². З приходом до влади Павла І, у якого служив Бортнянський при «малому дворі», ситуація змінилася, і композитор обійняв посаду директора Придворної співацької капели, на якій пробув до кінця свого життя.

⁸ Львов А. Ф. Биография Бортнянского // «Музыкальный свет». — 1855. — № 8. — С. 57.

⁹ Долгов Д. Д. Д. С. Бортнянский. Биографический очерк. — С. 18.

¹⁰ Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 84, 86.

¹¹ Там же. — С. 89.

¹² Иванов В. Дмитро Бортнянський. — С. 80.

На початку своєї діяльності як директора Придворної співацької капели Д. Бортнянський змушений був відстоювати належний її склад, бо в затіяну Павлом І кампанію щодо усунення дворцевої розкоші потрапляла й капела. Д. Бортнянський був одним з небагатьох, хто не зазнав «репресивних капризів Павла І»¹³.

Д. Бортнянський постійно турбувався про вдосконалення Придворної капели, а також про покращення життя співаків, яким мало платили, а жили вони в поганих умовах. Він, як і його попередники, поповнював Придворну співацьку капелу півчими, яких набирали в Україні. Як уже відзначалося, у 1797—1798 рр. співаків для Придворної капели готували в Харкові; підбором півчих спеціально займався А. Ведель та ін.¹⁴.

Д. Бортнянський зберігав і розвивав багаті виконавські вокально-хорові традиції Придворної співацької капели. Від покоління до покоління передавалися традиції вокальної школи, на якій виховувалися співи. Суттєву роль при цьому відігравали багаті українські традиції хорового професійного виконавства. Ця вокальна школа забезпечувала темброву рівність та злитне звучання хору, а також досягнення його величезних виразових можливостей. Д. Бортнянський був великим майстром цієї школи, і період його керівництва капелою можна вважати одним з найяскравіших періодів її діяльності.

Д. Бортнянський дуже уважно ставився до виховання маленьких півчих, оберігав їхні слабкі голоси від перевтоми. Один з невідомих авторів відзначив, що Бортнянський «любив своїх маленьких півчих, ніби вони були його багатолюдною родиною»¹⁵. Учень Д. Бортнянського О. Варламов писав, що 70-річний композитор, показуючи малим півчим, як треба співати, «візьме фальцетом так ніжно, з такою душею, що зупинишся від подиву... Не дивно, що півчі шанували Д. Бортнянського як батька й любили його палко»¹⁶.

Д. Бортнянський дбав не тільки про підвищення рівня виконавської культури хору, але й про належні умови життя співаків. Завдяки його турботам було впорядковано й підвищено платню співакам хору, для них будували нові житлові корпуси та ін. Крім того, Бортнянський розумно, з індивідуальним підходом організовував загальну освіту співаків з тим, щоб «по спаденні с голоса» вони могли легко змінити професію відповідно до своїх здібностей¹⁷.

На початку XIX ст. Д. Бортнянський запровадив відкриті концерти в залі капели (кожного тижня, щосуботи). Хор брав участь і в концертах Санкт-Петербурзького філармонічного товариства.

У 90-х роках XVIII ст. Д. Бортнянський написав ряд хорових творів, зокрема й духовні концерти. У 1816 р. на Бортнянського як «директора вокальної музики» указом Олександра І були покладені обов'язки цензора духовної музики¹⁸. Нові церковні твори могли бути надруковані тільки після схвалення їх Бортнянським.

У 1814 р. Д. Бортнянському запропонували створити Літургію «простого пения», яка була б узаконена в державному масштабі. Виконуючи це замовлення, композитор написав двоголосу Літургію. В останній період творчості Д. Бортнянський написав ряд чотириголосих обробок давніх монодичних церковних наспівів. Найчастіше він звертався до київського наспіву; існують також його обробки болгарського та грецького наспівів. Через інтерес Д. Бортнянського до давніх монодичних наспівів йому приписували створення. «Проекта об отпечатании древнего российского крюкового пения», який був надрукований у 1878 р., хоч для цього немає документальних підстав. Сучасні дослідники (М. Ричарева та В. Іванов) не схильні вважати автором «Проксту» Д. Бортнянського.

Крім церковної музики, в останній період творчості Д. Бортнянський писав і світську музику: хорові пісні, гімни, кантати. Ось такою багатогранною була творчість і громадська діяльність видатного композитора, диригента і педагога.

Д. Бортнянський раптово помер від апоплексичного удару 27 вересня (8 жовтня) 1825 р.¹⁹. Його поховали 1 (13) жовтня 1825 р. на Смоленському цвинтарі (Васильєвський острів). Через рік на могилі Д. Бортнянського було встановлено невеликий пам'ятник-обеліск. Ні могила, ні скромний пам'ятник не збереглися. Найкращим пам'ятником композитору є його безсмертна музика, яка і нині натхненно й велично звучить у храмах і з концертної естради.

2. Духовна музика

Видатним мистецьким явищем є всі жанри творчості Д. Бортнянського, проте найбільший внесок не тільки в українську, але й у світову музичну культуру він зробив у галузі духовної музики.

¹³ Там же. — С. 203.

¹⁴ Іванов В. Дмитро Бортнянський. — С. 128.

¹⁵ Ричарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 193—194.

¹⁶ Іванов В. Дмитро Бортнянський. — С. 81—82.

¹⁷ Дмитрий Степанович Бортнянский // «Воскресный досуг». — Т. 1, № 4. — С. 54.

¹⁸ Іванов В. Дмитро Бортнянський. — С. 126—127.

¹⁹ Ричарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 194—195, 199.

У спадщині Д. Бортнянського досить значна кількість духовних творів: 35 однохорних (чотириголосих) і 10 двохорних (восьмиголосих) концертів, а також концерти для шестиголосого хору; 14 «хвалебних» («Тебе Бога хвалим»), які наближаються до концертів, 2 Літургії, 9 «Херувимських», окремі одночастинні літургічні твори; обробки для чотириголосого хору київського, болгарського та грецького церковних наспівів.

Д. Бортнянський писав духовні твори також і на німецькі та латинські тексти (німецька Служба, «Gloria», «Ave Maria», «Salve Regina»).

Духовній спадщині Д. Бортнянського порівняно з творами М. Березовського, А. Веделя, С. Дегтярьова найбільше пощастило, бо більшість його творів опублікована, хоч значна частина залишилася в рукописах. Твори Бортнянського почали друкувати ще за життя композитора — з 1782 р. («Херувимська»). Майже через століття П.І. Чайковський зробив клавір 35-ти чотириголосих концертів Бортнянського, які були опубліковані в 1874 р.²⁰ За редакцією П. Чайковського було видано основну спадщину духовних творів Д. Бортнянського в десяти томах у 1881 р.²¹ Ці два видання (1874 і 1881 рр.) нині є бібліографічною рідкістю, отже, давно назріла необхідність перевидання повної спадщини духовних творів композитора²².

Серед духовних творів Д. Бортнянського найбільш відомими стали 35 чотириголосих концертів як наймасштабніших творів, у яких втілюється його велике композиторське обдарування. У цих концертах яскраво відбиті стильові особливості його творчості.

Про час написання всіх 35-ти духовних концертів Д. Бортнянського точних відомостей немає. На основі газетних оголошень, а також «Каталога певческой ноты, писанной в 1793 г.», який охопив більшу частину концертів композитора, російська дослідниця М. Рицарева робить висновок, що переважну більшість концертів Д. Бортнянський написав у 80-х — на початку 90-х років. Хоч вони створені приблизно протягом п'ятнадцяти років, проте помітно відрізняються своєю музичною образністю і музичною лексикою. Це дало М. Рицаревій підставу виділити з них групу ранніх концертів (перша третина або половина концертів), а всі інші віднести до пізніших концертів²³.

²⁰ Духовные четырехголосные концерты Дмитрия Бортнянского / Переложение для фортепиано. — СПб. — Москва, 1874. Нотні приклади в підручнику подаємо за цим виданням.

²¹ Бортнянский Д.С. Полное собрание духовно-музыкальных сочинений в десяти томах / Под ред. П.И. Чайковского. — М., 1881.

²² Деякі духовні твори Д. Бортнянського надруковані у виданнях: Хрестоматія української доживотної музики. — Ч. 1 / Упорядник О.Я. Шреер-Ткаченко. — К., 1974; Хоровые концерты XVIII — начала XIX веков. М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель. — К., 1988.

²³ Рицарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 101—102.

2.1. Музично-образний зміст та музична драматургія духовних концертів

Тематика
словесних текстів

Деякі чотириголосі концерти Д. Бортнянський написав на тексти християнської *церковної гімнографії* (переважно стихир). Більшість цих текстів має хвалебний зміст. Вони прославляють народження Ісуса Христа («*Слава в вышних Богу*» — концерт № 6) воскресіння Христа («*Сей день, его же сотвори Господь*» — концерт № 9, «*Придите воспоим, людие*» — концерт № 15), Богородицю як рятівницю людей («*Не умолчим никогда, Богородице*» — концерт № 25). У більшості чотириголосих концертів Д. Бортнянський звертається до текстів псалмів із *Псалтиря*. Найчастіше він використовує не цілий псалом, а лише окремі строфи. У ряді творів композитор підбирає для одного концерту рядки з різних псалмів. Такий прийом не засвідчений у відомих концертах М. Березовського та А. Веделя.

У переважній більшості концертів Д. Бортнянський використовує рядки псалмів, які мають *світлий* характер. Так, у значній кількості концертів (№№ 1, 4, 7, 8, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 29, 31, 34) композитор звернувся до текстів *псалмів-гімнів*, які прославляють Господа, а також до *подячного* псалма № 91 (подяка Господеві за вислухану молитву) у концерті № 18, *повчального* псалма № 14 у концерті № 35.

В основі ряду концертів Д. Бортнянського лежать рядки псалмів, у яких розкривається релігійне уявлення про те, що людина перебуває під захистом Господа, і вона надіється на його опіку та допомогу (концерти №№ 20, 21, 22, 24, 27). У концерті № 20 «*На тя, Господи, уповах*» Д. Бортнянський, як і М. Березовський у концерті «*Не отвержи*», звернувся до псалма № 70. Але він зовсім не використав рядків про переслідування людини її ворогами, які лягли в основу концерту М. Березовського.

У двох з останніх концертів (№№ 32, 33) Бортнянський використав рядки скорботних *благальних* псалмів. В основу концерту № 32 покладено текст псалма № 38, який у ліричній формі передає прохання хворого про одужання, а для концерту № 33 композитор вибрав рядки з різних псалмів, у яких ідеться про скорботний стан душі людини, що надіється на милість і захист Бога. Скорботні рядки псалмів у концертах Д. Бортнянського трапляються рідко.

Відповідно до змісту словесного тексту, а також музичної образності концерти Д. Бортнянського можна поділити на три види: урочисто-панегіричні, ліричні та лірико-драматичні.

Урочисто-панегіричні концерти. У першій половині 35-ти концертів більшість — урочисто-панегіричні твори, написані на тексти гімнічних псалмів, що висловлюють хвалу Господеві. У цих концертах переважає музична образність *величаво-гімнічного* характеру, при втіленні якої Бортнянський спирався на різні жанри: панегіричний партесний концерт, панегіричні канти, марші, інструментальну музику.

В урочисто-панегіричних концертах композитор використовує три- і чотиричастинні хорові цикли.

У *тричастинних* урочисто-панегіричних концертах крайні частини швидкі, а середня — повільна (концерти №№ 2, 3, 5, 15, 31). У ранніх концертах перша частина має переважно величаво-гімнічний тематизм, а третя — фанфарний тематизм, як, наприклад, у концерті № 2 «Торжествуйте днесь, вси любящі Сіона».

Початок першої частини:

123



Початок третьої частини:

124



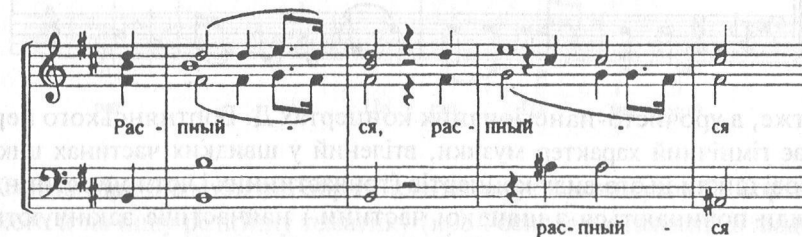
У ранніх урочисто-панегіричних концертах повільні частини часто мають світло-ліричну музичну образність з тематизмом «галантного» характеру, як, наприклад, у другій частині концерту № 2:

125



У другій третині концертів Д. Бортнянського в середніх частинах характер лірики змінюється. Так, повільна частина урочисто-панегіричного концерту № 15 (тематика воскресіння Христа) є лірико-драматичною (пов'язана з текстом про розп'яття Христа):

126



Як виняток, трапляються урочисто-панегіричні концерти, в яких спостерігається слабо виражений темповий контраст між другою і третьою частинами, як, наприклад, у концерті № 7 (Allegro maestoso — Larghetto — Andante moderato), № 8 (Allegro moderato — Andante — Andante moderato). У цих концертах замість поширених у перших концертах фіналів з фанфарним тематизмом композитор створив фінали лірико-величавого характеру.

Ряд урочисто-панегіричних концертів мають *чотиричастинний* цикл (концерти №№ 1, 4, 6, 34). У цих крайні частини швидкого темпу, а середні написані в різних темпах. У цих урочисто-панегіричних чотиричастинних циклах три частини здебільшого величаво-урочистого характеру, а одна — лірична. Так, у концерті № 4 «Воскликните Господеві вся земля» перша, третя і четверта частини велично-урочисті.

Початок першої частини:

127



Контрастно до них є друга повільна частина. Це — прекрасний зразок просвітленої лірики з пластичною мелодикою в тридольному метрі:

128



Отже, в урочисто-панегіричних концертах Д. Бортнянського переважає гімнічний характер музики, втілений у швидких частинах циклу. Хорові цикли цього виду концертів (тричастинних і чотиричастинних) завжди починаються з швидкої частини і найчастіше закінчуються також швидкою частиною. Винятком є чотиричастинний концерт № 26 «*Господи Боже Израилев*». Перша частина цього панегіричного концерту повільна (Largo maestoso) і має героїчний характер:

129



Ліричні концерти. До цього виду відносимо концерти Д. Бортнянського, в яких значну роль відіграють *світло-ліричні* музичні образи.

Деякі концерти цього виду пов'язані з *панегіричною* тематикою (прославляння Господа та ін.), але, на відміну від попередніх урочисто-панегіричних, у них композитор надає перевагу ліричній музичній образності з тематизмом лірико-величавого та просвітлено-ліричного характеру (концерти №№ 10, 16, 17, 18, 29). Втілюючи панегіричну тематику, композитор створив натхненні сторінки *просвітленої лірики*. Цим позначена, наприклад, невелика перша частина концерту № 16. У ній композитор скупими засобами досягнув чарівного й ніжного звучання хору, втіливши стан душевного піднесення й блаженства:

130



Світло-лірична музична образність домінує в концертах Д. Бортнянського й на іншу релігійну тематику (про Господа як захисника людини, на тексти повчального змісту) в концертах №№ 18, 20, 22, 28, 35 та ін.

У цьому виді концертів композитор досягнув багатства й різноманітності ліричних музичних образів, сердечності й теплоти у їх втіленні.

Концерти ліричного виду також мають три- і чотиричастинні цикли. *Тричастинні* шикли трапляються рідше (концерти №№ 10, 35), і в них переважають повільні частини. Прекрасним зразком такого тричастинного ліричного концерту можна назвати концерт № 35 «*Господи, хто обитає в жилищі твоєму*» з текстом повчального псалма; у цьому концерті дві частини повільні, а третя швидка (Adagio — Larghetto — Allegro moderato). Світла музика цього концерту передає стан душевної рівноваги й умиротворення. Наспівно-ліричний тематизм має перша частина концерту (Adagio — G-dur):

Adagio

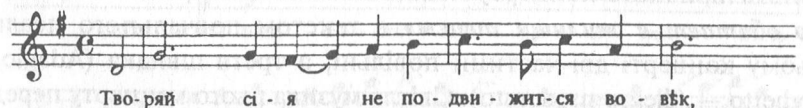


Ліричною є й друга частина (Larghetto — C-dur). Тридольний ритм, а також повторність ритмічного малюнка (J. J. J.), м'які секундові інтонації у завершенні фраз — усе це надає співучій мелодиці цієї частини граціозності:

Larghetto



Радісним і енергійним звучанням сповнена третя частина (Allegro moderato — G-dur). Вона привносить темповий, музично-образний і фактурний контрасти, бо фінал написаний у формі фуги. Отже, у цьому тричастинному концерті музично-образний і темповий контрасти спостерігаються між двома першими і третьою частиною:



У тричастинному концерті № 10 «*Пойте Богу нашему*» — одному з найкращих ліричних концертів — усі частини мають повільний темп (Andante maestoso — Adagio — Andante) і ліричну образність.

Світло-ліричні концерти досить часто мають і **чотиричастинний** цикл (№№ 18, 20, 22, 28). Вони починаються з повільної ліричної частини і здебільшого ґрунтуються на засадах темпового й образного контрастів (повільна — швидка — повільна — швидка). Такий цикл простежується, наприклад, у концерті № 28 «*Блажен муж бояйся Господа*» (G-dur). У першій повільній ліричній частині (Adagio — G-dur) втілено стан душевного спокою:



Друга швидка частина (Allegro — C-dur) має також світлий настрій, але тематизм у ній активний і динамічний:



Третя частина (Largo — a-moll) — це зосереджений ліричний роздум:



Фінал концерту (Allegro — G-dur) — життєрадісне завершення циклу. Він написаний у формі фуги, тема якої пов'язана з українськими народнопісенними джерелами:

137



У ліричних концертах відобразився душевний спокій і душевна гармонія митця, його оптимістичний світогляд.

Лірико-драматичні концерти. До цього виду належить найменше концертів. Усі вони мінорні (№№ 21, 24, 25, 27, 30, 32, 33). У цих концертах лірика драматизується, вона відзначається скорботністю і сумом. Так, на початку концерту № 30 «Услыши, Боже, глас мой» у пройнятій смутком ламентозній мелодії композитор втілює виражене в тексті благальне звертання людини до Господа:

138



Іноді в лірико-драматичній музичній образності з'являється яскрава експресія й навіть патетичність.

Початок концерту № 21:

139



Лірико-скорботна музична образність найглибше виражена у двох з останніх концертів Д. Бортнянського — №№ 32 і 33. У цих високохудожніх творах з щирістю й сердечністю передано суб'єктивні переживання особистості, стан страждання й смутку. Ці та інші концерти продовжують розвивати традиції лірико-драматичних партесних концертів, а також концерту М. Березовського «Не отвержи мене». На відміну від М. Березовського, Д. Бортнянський не втілює того супротиву особистості злим силам, який є в концерті «Не отвержи мене», а також у концертах А. Веделя.

Усі три частини концерту № 32 (с-moll) «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського передають моління хворої людини до Господа і мають скорботний настрій. Між частинами концерту майже немає темпового контрасту (Andante moderato — Largo — Moderato). Перша частина пройнята жалібними інтонаціями.

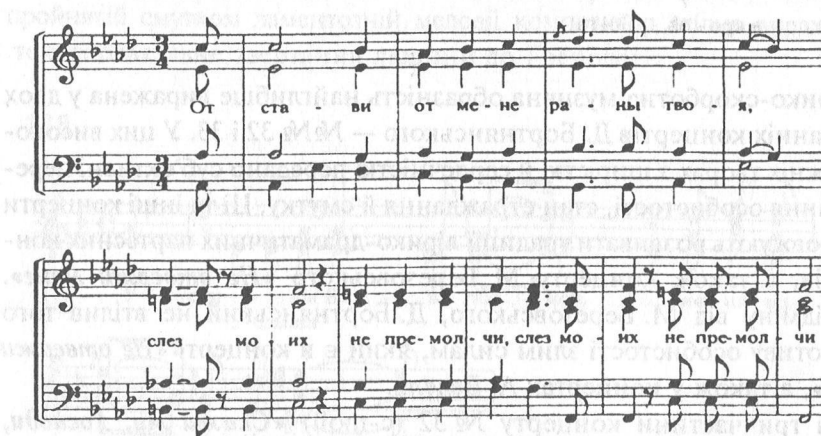
140



Ніжно-ліричне звучання другої частини Largo (As-dur — f-moll) поступово драматизується і в кінці частини у фа мінорі стає похмурим і скорботним.

Початок частини та її завершення:

141



Драматизмом насичене звучання й останньої динамічної частини, яка є фугою:

142



Чотиричастинний цикл скорботно-елегійного концерту № 33 (d-moll) «Вскую прискорбна еси, душе моя» побудований за принципом контрасту (Largo — Allegro moderato — Larghetto — Allegro moderato). Скорботне й ніжно-ліричне звучання мають перша і третя частини концерту, у пісенних тематизмах яких відчутні зв'язки з українським фольклором. Енергійні друга та четверта частини є фугами. Характер музики в них відповідає текстові, в якому висловлюється впевненість, що Господь захистить людину.

Підсумуємо *особливості структури* хорових циклів.

35 чотириголосих концертів Д. Бортнянського мають *тричастинні* і *чотиричастинні* цикли. У *тричастинних* циклах найчастіше перша і третя частини швидкі, а середня — повільна (урочисто-панегіричні концерти). Існують цикли, в яких перша і друга частини повільні, а третя швидка (ліричні концерти).

У *чотиричастинних* циклах простежуються два види структури: а) цикл починається і закінчується швидкими частинами, а в середині є повільна частина або помірного темпу (урочисто-панегіричні концерти); б) цикл починається з повільної частини і має таку структуру: повільна — швидка — повільна — швидка (ліричні і лірико-драматичні концерти).

У драматургії циклу важливу роль відіграє тональне співвідношення частин. Крайні частини написані в одній тональності, що створює репризу циклу і забезпечує його цілісність. Середні частини — це здебільшого тональності-субдомінанти або тональності медіантового співвідношення. Досить часто вони є модулюючими. Крім музично-образного, темпового і тонального, Д. Бортнянський використовує й метричний контраст. У більшості концертів одна з повільних частин написана в непарному метрі ($\frac{3}{4}$), а інші — в парному метрі ($\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$).

Іноді хорові цикли починаються вступом, а перед останньою частиною може бути модулюючий епізод.

Д. Бортнянський, прекрасно володіючи класичними формами (про це свідчать його світські твори), у хорових концертах ухилявся від класичної нормативності у формотворенні.

Так, у його концертах простежуються періоди з неадекватною структурою або розширенням другого речення; початкове речення може закінчуватися повним кадансом, а наступне — половинним, тобто спостерігається ненормативність періодів.

У побудовах Д. Бортнянський *уникає тематичної повторності* (крім фут) і спирається на традиції партесної музики у використанні вільного й плинного розгортання форми частин, що складається з ряду розділів. Кожен з них відповідає рядкові або строфі тексту, який повторюється протягом розділу. Тематизм кожного нового розділу впливає з попереднього, тобто між ними існують зв'язки, що й створює відчуття плинності, безперервності розвитку. Однак, на відміну від барокового партесного концерту, розгортання музичного матеріалу скеровується тональним гармонічним розвитком з чітким тональним планом.

Завдяки тонально-гармонічному розвитку та особливостям тематизму у формах частин можна помітити три етапи: експозиційний, серединний і заключний. Так, у першій частині концерту № 15 (D-dur) простежуються три розділи: I розділ на слова «Приидите, воспоим, людие, Спасово тридневное востаніе» — експозиційний, який завершується модуляцією в A-dur; II розділ «им же избавихомся адовых нерѣшимых уз» — у тональності доміант (A-dur) і завершується в D-dur. III розділ «и нетлѣніе и жизнь вси воспріяхом, зовуще» — заключний у D-dur, який має фактурні та інтонаційні схожості з першим розділом.

У деяких перших частинах концертів Д. Бортнянського відчутні ознаки класичної сонатної експозиції у протиставленні двох тем: урочисто-гімнічної та ліричної. Лірична тема звучить у доміантовій тональності, тому ці дві теми нагадують головну і побічну теми сонатних експозицій, як, наприклад, у концерті № 5.

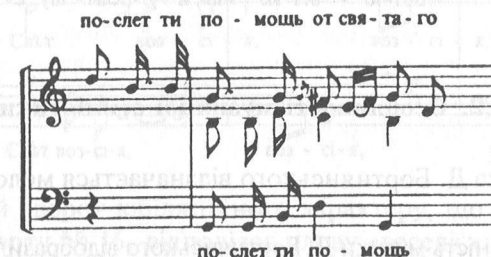
Початок першої теми:

143



Початок другої теми:

144

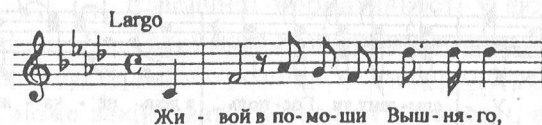


У хоровому циклі концертів Д. Бортнянського музично-тематичний матеріал, як правило, не повторюється. Винятком є концерт № 6 «Слава во вышних Богу», в якому перша й четверта частини мають один і той самий музичний матеріал (за винятком завершення четвертої частини). У цьому концерті така повторність зумовлена текстом різдвяної стихири, в якій повторюється початковий рядок у кінці.

Іноді спостерігаються тематичні зв'язки між першою й останньою частинами. Прикладом цього є лірико-драматичний концерт № 21 «Живый в помощи Вышняго». У тематизмі першої й четвертої частин є спільне мелодичне зерно — ямбічний мотив з квартовим стрибком і рухом мелодики по звуках тонічного квартсекстакорду. Проте лірико-патетичне звучання початку першої частини змінюється на початку четвертої частини в енергійне з героїчними рисами звучання, тобто відбувається трансформація тематичного матеріалу.

Початок першої частини:

145



Початок четвертої частини:

146



2.2. Особливості музичної стилістики

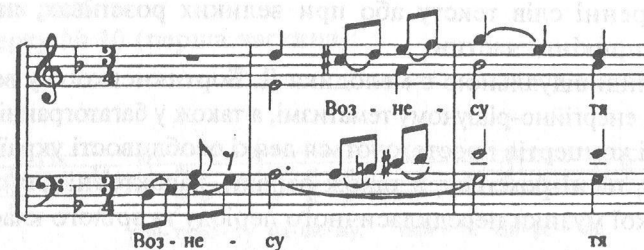
Духовна музика Д. Бортнянського відзначається мелодичним багатством і красою.

Емоційна виразність музики Д. Бортнянського відобразилася в яскравості та багатоманітності мелодики його духовних творів. Їй, однак, властива стриманість, у ній немає підкресленої, надривної емоційності.

Мелодика музики Д. Бортнянського тісно пов'язана зі змістом і акцентно-ритмічною структурою слова. Мелодичні виразові інтонації, мелодична лінія має *тісний зв'язок зі словом*. Так, наприклад, мелодика початку концерту № 5 «Услышит тя Господь в день печали» складається з двох контрастних фраз. Величного характеру перша фраза, якій притаманна маршовість, відповідає впевненим словам тексту «Услышит тя Господь». Зміна мелодичної лінії і характеру інтонацій у другій фразі — висхідні ліричні інтонації зітхання — пов'язана з утіленням у мелодії слів тексту «в день печали» (див. приклад № 143).

У мелодії Д. Бортнянського простежуються й *риторичні фігури*. Так, наприклад, у концерті № 16 «Вознесу тя, Боже мой, царю мой» на слова «вознесу тя» мелодика рухається вгору:

147



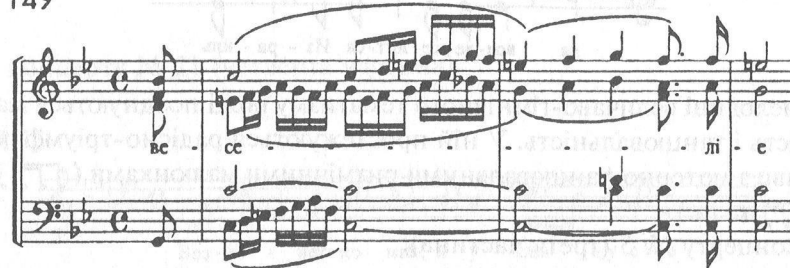
Висхідний рух мелодики у третій частині цього концерту пов'язаний зі словом «возсія»:

148



Мелодичний зворот юбіляційного характеру, що завершує третю частину концерту № 16, відповідає слову «веселіє»:

149



У першій частині концерту № 26 «Господи Боже Израилев» висхідний рух мелодики басів відображає слова «на небеси горѣ»:

150



Однак при тісному зв'язку зі словом мелодика вільно розвивається при повторенні слів тексту або при великих розспівах, які часто існують наприкінці частин.

Яскраво індивідуальною є мелодика Д. Бортнянського у велично-гімнічному, енергійно-рішучому тематизмі, а також у багатогранній ліриці. У мелодиці концертів простежуються деякі особливості українського фольклору, пісні-романсу, а також ознаки, характерні для західно-європейської музики передкласичного періоду та зрілого класичного стилю.

У мелодиці *величаво-гімнічної музики* композитор спирався на традиції панегіричного *партесного* концерту, а також на *музику міського середовища*: панегіричні канти, марші, інструментальну музику.

Для мелодики величаво-гімнічного тематизму характерна маршовість, рух мелодики по звуках тризвуку, пунктирний ритм. У такій мелодиці частими є фанфарні мотиви, зокрема з так званим «золотим ходом» валторни. Вони виконуються здебільшого двома верхніми голосами — дискантами й альтами і часто пов'язані із закличними словами тексту.

З концерту № 1 (друга частина):

151



У мелодиці величаво-гімнічного тематизму іноді поєднуються маршовість і танцювальність. У ній простежуються радісно-тріумфуючі мотиви з моторно-танцювальними ритмічними малюнками (♩♩♩; ♩♩♩ та ін.).

З концерту № 5 (третя частина):

152



У ритмі таких мотивів іноді відчутні перевтілення українських козачкових ритмів.

З концерту № 10 (перша частина):

153



У другій половині 35-ти концертів Д. Бортнянський рідше вдається до величаво-гімнічного тематизму. У швидких частинах він використовує енергійно-рішучий тематизм з активними мелодичними ходами. Такий тематизм іноді має мелодику героїчного характеру.

З концерту № 16 (друга частина):

154



З концерту № 21 (четверта частина):

155



З концерту № 26 (перша частина):

156



На тематизм духовних концертів Д. Бортнянського, зокрема, на його мелодику значний вплив справив класичний **тематизм інструментального типу**. Це простежується не тільки у фанфарних і маршових мотивах його тем, але і в інших особливостях. Так, близьким до інструментального тематизму сонатного Allegro є початок концерту № 5 «Услышит ты Господь в день печали» (див. приклад № 143).

Інструментальний характер має мелодика теми, яка проводиться в різних голосах у другій частині концерту № 19 «Рече Господь Господи моєму»:

157



У **ліричному тематизмі** повільних частин ранніх концертів композитор перевтілює деякі особливості **менуєтів** інструментальних сонатно-симфонічних циклів класичного стилю. Менуетність відчутна в ряді тем «галантною» лірики ранніх концертів.

3 концерту № 9 (друга частина):

158



Спираючись на традиції галантно-чуттєвого стилю, Д. Бортнянський створив прекрасні зразки граціозної просвітленої лірики з пластичною мелодикою й заокругленими мелодичними фразами.

3 концерту № 5 (друга частина):

159



3 концерту № 14 (друга частина):

160



У деяких серединних повільних частинах хорових циклів простежується і типовий для того часу **пасторальний** ліричний тематизм.

Мелодичним багатством відзначається **елегійний і скорботний** тематизм концертів Д. Бортнянського. Композитор використовує типові для європейської музики XVIII ст. інтонації зігнання. Яскравим зразком цього є тема першої частини концерту № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (див. приклад № 140).

Типові для чуттєво-галантного і класичного стилів окремі мелодичні зврати, наявні в багатьох європейських композиторів другої половини XVIII ст., поєдналися в мелодиці Д. Бортнянського з особливостями української мелодики.

На мелодику Бортнянського мала вплив *церковна монодія*. Так, у наспівному характері мелодики деяких тем концертів з плавним і поступеним її рухом, неквапливим оспівуванням тонів ладу відчутне використання композитором особливостей давньоукраїнської церковної монодії, як, наприклад, на початку третьої частини концерту № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах»:

161

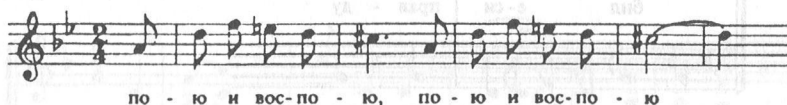


Про зв'язки музики Д. Бортнянського з українською мелодикою писав С. Людкевич ще в 1925 р. у статті «Д. Бортнянський і сучасна українська музика». Він зокрема відзначив, що теми перших частин концерту № 25 «Не умолчим нікогда, Богородице» та концерту № 30 «Услыши, Боже, глас мой» мають «типову лінію української мелодики»²⁴.

Особливо пов'язана мелодика Д. Бортнянського з українською селянською ліричною піснею та народною піснею-романсом. У його музиці простежуються цілі мелодичні уривки, що характерні для цих українських пісень.

З концерту № 22 (кінець):

162



У ліричних мелодіях Д. Бортнянський використовує типову для українських пісень низхідну ліричну сексту V — VII підв. — I.

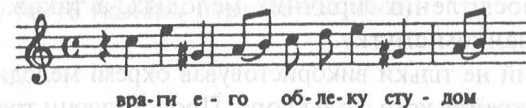
З концерту № 13 (кінець другої частини):

163



З концерту № 28 (фінал):

164



Досить частими в мелодиці Д. Бортнянського є типові для українських ліричних пісень звороти зі зменшеною квартою між III і VII підв. в мінорі, які посилюють експресивність мелодики.

З концерту № 20 (друга частина):

165



Деякі фрагменти концертів Д. Бортнянського зі зменшеною квартою особливо близькі до українських пісень-романсів.

З концерту № 9 (друга частина):

166



У концертах Д. Бортнянського трапляються й жалібні інтонації зі збільшеною секундою між III і підв. IV ступенем у мінорі, яка характерна для українського фольклору, зокрема, для епосу. Очевидно, під його впливом і з'явилася ця інтонація на початку третьої частини концерту № 33 «Вскую прискорбна еси, душе моя»:

167



²⁴ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. — К., 1973. — С. 223.

Такі зв'язки з українським фольклором надали ліриці Бортнянського українських національних рис. Крім того, в його ліриці виразно відчутні риси української ментальності. Це помітно в м'яких, ніжних і почуттєвих просвітлених ліричних мелодіях, а також в елегійних мелодіях із серпанком смутку.

Д. Бортнянський не тільки використовував окремі мелодичні звороти, характерні для українського фольклору. Продовжуючи традиції М. Березовського, він створив теми фут або фугатних побудов, що основані на українській народнопісенній лексиці²⁵.

3 концерт № 25 (фінал):

168



Тво - я бо ра - бы спа - са - е-ши при - сно

3 концерт № 28 (фінал):

169



Вра - ги, е - го об-ле-ку сту - дом, об-ле-ку сту-дом,

Таким чином, М. Березовський і Д. Бортнянський першими поєднали теми з українською народнопісенною основою із західно-європейською технікою фути. Це надавало поліфонічним частинам їхніх хорових концертів національної своєрідності.

Духовні концерти Д. Бортнянського, як і М. Березовського, мають гармонічно-поліфонічну фактуру. Гармонічні й поліфонічні засоби в його концертах спираються на класичне музичне мислення.

Концерти Д. Бортнянського мають розвинену *тональну функціонально-гармонічну систему*. Крім акордів головних і побічних ступенів, Д. Бортнянський використовує акорди альтерованої субдомінанти. Його гармонічній мові характерні строгість, функційна ясність, чистота голосоведення.

Композитор віддає перевагу мелодичному розвитку, через що простежується некваплива зміна акордів, але при цьому часті відхилення й модуляції.

²⁵ Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського // Українське музикознавство, Вип. 6. — К., 1971. — С. 206, 212—214.

Музиці Д. Бортнянського властиве часте кадансування. У ряді концертів для розширення заключної частини побудови він використовує перерваний каданс (V₇—VI).

3 концерт № 16 (кінець першої частини):

170



Ца-рю мой, Ца-рю мой,

Гармонічні засоби використовуються композитором не тільки як формотворчий, але досить часто і як виразовий чинник. Так, наприклад, наприкінці другої частини концерту № 3 «*Господи, силою твоєю возвеселится царь*» драматизації образу сприяє зіставлення на межі побудов мажору і мінору; напружено звучить також зменшений септ-акорд на тонічному органному пункті:

171



от ка - ме-не чест - на жи - во - та про -



сил есть про - сил есть у те - бе

Драматизації образу сприяють і акорди альтерованої субдомінанти. Так, скорботного відтінку першій темі концерту № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (перша частина) надали неаполітанський секстакорд, а також хроматизм на відстані в мелодії:

172



У розспівному фрагменті з другої частини концерту № 10 «Пойте Богу нашему» колористично звучить альтерована субдомінанта ($IV_7, \#1, \#3$) і одночасно надає йому елегійного відтінку:

173



У хорових концертах Д. Бортнянського вагоме місце займає також **поліфонія**. Д. Бортнянський разом з М. Березовським належить до класиків хорової поліфонії в українській музиці. Від партесного концерту він запозичив тісний зв'язок поліфонічної фактури з гармонічною. Імітаційне проведення голосів природно переходить у гармонічне багатоголосся (мотетний принцип побудови частин). У такій гнучкій поліфонічно-гармонічній фактурі проявляється велика винахідливість і майстерність Д. Бортнянського. Крім того, в його концертах значне місце займають розділи, написані у фугатних формах: фути, фугато. У 35-ти концертах є близько 20 фугатних форм. Композитор звертається до них, починаючи з 17-го концерту. Фугатні форми найбільш характерні для фіналів, але в деяких концертах вони трапляються і в одній із середніх частин.

У фугах Д. Бортнянський відходить від звичних класичних норм. Його фути відзначаються самобутністю й позначені **національними рисами**²⁶. Тема у фугах часто зливається з подальшим музичним розвитком, що ускладнює визначення її меж. Свобода структури форми фути виникає внаслідок поєднання поліфонічної та гармонічної фактур. У серединних і заключних частинах фути гармонічний чинник відіграє особливо важливу роль, використовується тематичний, а іноді мотивний розвиток, що більш характерне для сонатно-симфонічних, аніж поліфонічних форм. Для фугатних форм властива насиченість тематизму. Багато фути мають будову *stretto*. При енергійних темах такі стретні експозиції сприяли створенню в музиці активного динамічного розвитку (концерти №№ 21, 24, 27, 30).

Як зазначає Л. Хіврич, інтонаційний склад фугатного тематизму походить в основному від української пісні-романсу. Важливе місце у фугах належить і **варіаційному методу розвитку**: варіюються теми, змінюються контрапункти. У фугах часто немає протискладнень, а якщо вони й існують, то тільки в експозиціях, а потім варіюються і зникають²⁷. Опора фугатного тематизму на українську пісню-романс, а також використання варіаційного методу розвитку надали поліфонічним побудовам Бортнянського українських національних рис.

Багатством і різноманітністю відзначається **хорова фактура** концертів, у якій композитор розвиває «концертуючий» стиль, сформований у партесному концерті. Концертам Д. Бортнянського характерний яскравий багатоманітний фактурно-тембровий розвиток. У його концертах існують безперервні контрасти сольо-ансамблевих епізодів і хорового тутті, антифонні переклички голосів у різних поєднаннях, включення і виключення голосів, голосові педалі. Тільки деякі повільні частини мають переважно сольо-ансамблевий виклад. Духовні концерти Д. Бортнянського відзначаються великою різноманітністю ансамблевих складів (дуети, тріо, квартети). Сольо-ансамблеві епізоди у Д. Бортнянського (як і в партесній музиці та в концертах М. Березовського) втілюють ліричну образність і в концертах композитора відіграють особливо велику роль. Улюбленими ансамблями Д. Бортнянського є комбінація дитячих високих голосів (дискантів та альтів), які співають паралельними терціями і секстами, з низьким голосом баса.

²⁶ На це вказують: Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII — начала XX века. — М., 1987. — С. 41; Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 201.

²⁷ Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. — С. 206, 210.

Цей склад Бортнянський запозичив з партесного концерту. Такі ніжні ліричні ансамблі надавали його концертам (як і партесним) сердечності й теплоти.

У своїх концертах Д. Бортнянський використовує різноманітні поєднання голосів різних тембрів, що створює багату звукову колористику.

Підсумуємо найхарактерніші стильові особливості духовної музики Д. Бортнянського.

Духовні концерти Д. Бортнянського відображають оптимістичний світогляд і душевну гармонію митця. Його концерти мають *виразні ознаки класичного стилю*. Більша частина концертів Бортнянського написана на тексти рядків псалмів, які мають *радісно-гімнічний* та *світло-ліричний* характер. Тільки в деяких пізніх концертах він використовує рядки скорботних благальних псалмів (№№ 32, 33).

У духовних концертах Д. Бортнянського простежується *еволюція музично-образного змісту від гімнічно-панегіричної та світло-ліричної* (іноді з елементами галантності) *до драматичної і філософсько заглибленої лірики* в пізніх концертах.

Духовна музика Д. Бортнянського *тісно пов'язана з міськими музичними жанрами* (кантом, маршем, деякими танцювальними жанрами, українською піснею-романсом).

Відповідно до тематики та музично-образного змісту концерти Д. Бортнянського можна поділити на три види: *урочисто-панегіричні, ліричні та лірико-драматичні*. Життєрадісний і піднесений тонус його урочисто-панегіричних концертів має схожості з класичною музичною образністю. Ліричні та лірико-драматичні концерти Д. Бортнянського засвідчили його велике ліричне обдарування. У цьому він був подібний до М. Березовського. У ліричних музичних образах концертів Бортнянського проявилися деякі чуттєво-сентиментальні риси.

Концерти Д. Бортнянського мають *три- і чотиричастинні цикли*. Переважна більшість концертів побудована *за принципом контрасту* — музично-образного, темпового, тонального та метричного. У всіх трьох видах концертів Д. Бортнянського сформувалися типові структури хорових циклів.

Прекрасно володіючи класичними формами, у духовному концерті Д. Бортнянський ухилявся від класичної нормативності у формотворенні.

Побудові частин концертів характерні *плинність і безпосередність розвитку* (з поділом на декілька розділів), який, на відміну від барокового партесного концерту, скерований гармонічним розвитком.

В окремих частинах концертів є й деякі ознаки класичної сонатної експозиції.

У концертах Д. Бортнянського зрідка трапляються зв'язки музичного тематизму між частинами циклу, зокрема між першою частиною і фіналом (концерт № 21).

Д. Бортнянський був прекрасним мелодистом. Значне місце в його концертах займає мелодика *величаво-гімнічного характеру*, якій притаманні фанфарні мотиви, маршовість, пунктирний ритм, а також танцювальні ритмічні звороти (серед них простежуються й козачкові ритми). На мелодику духовних концертів Д. Бортнянського вплинув і класичний тематизм інструментального типу (у галантних, менуетних темах тощо).

Особливо виразовою й багатоманітною є мелодика *ліричного характеру*. На ній позначилися впливи української ліричної пісні, пісні-романсу, а також західноєвропейської вокальної (перш за все — італійської) та інструментальної класичної музики.

Духовні концерти Д. Бортнянського мають *розвинену класичну гармонію*. Його гармонічній мові характерні строгість, функційна ясність, некваплива зміна акордів, часте кадансування, зокрема з перерваним кадансом (V₇—VI). У концертах простежується використання гармонії як виразового засобу для створення драматизації образу (із залученням альтерованих акордів та ін.).

Поряд з М. Березовським Д. Бортнянський належить до класиків хорової поліфонії в українській музиці. Його фуги *позначені українськими національними рисами* (використання народнопісенних елементів у темах варіаційного методу розвитку).

Концерти Д. Бортнянського відзначаються багатством хорової фактури і багатоманітним фактурно-тембровим розвитком. Спираючись на досвід творців партесного концерту та на концерти М. Березовського, Д. Бортнянський став *одним з найбільших майстрів хорової колористики*.

У духовній музиці Д. Бортнянського проявився великий талант композитора. Він досягнув висот художньої й професійної майстерності. Духовна музика Бортнянського захоплює яскравою мелодійністю, ніжністю й глибиною почуттів, класичною урівноваженістю, природною простотою і великою майстерністю та винахідливістю композитора у використанні хорової фактури. Д. Бортнянський, як і М. Березовський, *став класиком української духовної музики другої половини XVIII ст.*

У розвитку духовної музики Д. Бортнянський пішов шляхом, прокладеним А. Рачинським та М. Березовським. Як і вони, Д. Бортнянський підпорядкував тогочасну західноєвропейську композиторську

техніку і стилістику українським традиціям духовної музики, української пісні-романсу тощо і створив музику з виразними індивідуальними та національними рисами.

Українська національна самобутність музики Д. Бортнянського сприяла тому, що вона мала вплив на розвиток хорової музики в Україні. Такий вплив особливо простежується, починаючи з 20-х років і протягом усього XIX ст., насамперед на хорову музику композиторів Західної України. Один з найвидатніших композиторів цього регіону М. Вербицький у 60-х роках XIX ст. писав, що Бортнянський «є в українців тим, ким у Західній Європі є Моцарт і Гайдн»²⁸. Його музика не тільки впливала на хорову творчість композиторів М. Вербицького, І. Лаврівського, але й, як відзначав С. Людкевич, «відгуки Бортнянського в мелодиці або фактурі» спостерігаються і в творах Стеценка, Січинського. Простежуються вони і в хорових творах самого С. Людкевича, який перший з українських музикознавців дав належну високу оцінку духовним творам Бортнянського і підкреслив українську національну сутність його творчості. Ще в 1925 р. С. Людкевич писав: «...збірник духовних творів Бортнянського — це одна велика скарбниця, в якій невичерпною масою лежать безцінні перли та шедеври вокально-хорової музики а capella. Ця скарбниця нам тим дорожча, що вона є заразом найкращим цвітом вікової української вокальної культури»²⁹.

Духовна музика Д. Бортнянського мала вплив і на російську духовну музику О. Львова, О. Кастальського, О. Архангельського та ін. У XIX ст., в час активного розвитку російської національної музики на фольклорній основі, в Росії духовні твори Бортнянського піддавалися критиці з боку М. Глінки, П. Чайковського за нібито їхню «солодкавість» та італійські впливи. Однак мелодичні відголоски духовних концертів Д. Бортнянського простежуються у вокальних творах О. Варламова, який був його учнем, а також у творах М. Глінки й особливо у П. Чайковського. Б. Асаф'єв писав, що Бортнянський «виробив гомофонно-гармонічний стиль з характерними зворотами, який зберіг свою силу на декілька поколінь наперед. Ці типові звороти (особливо кадансові, з використанням побічних — особливо VI — ступенів) не тільки потрапили до Глінки, але й далі, до Чайковського, Римського-Корсакова і Бородіна»³⁰.

²⁸ Цит. за виданням: Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 195.

²⁹ Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії. — К., 1973. — С. 225.

³⁰ Асаф'єв Б. Русская музыка. — Л., 1979. — С. 124.

Італійські впливи критиками Д. Бортнянського були явно перебільшені. Д. Бортнянський, як і М. Березовський, на новому етапі «європеїзації» української духовної музики досягнув виразної національної самобутності, розвиваючи традиції українського стилю духовної музики.

Самобутність духовної музики Д. Бортнянського і її відмінність від західноєвропейської, зокрема італійської, помітив французький композитор Г. Берліоз, який після прослуховування її у Санкт-Петербурзі в 40-х роках XIX ст. із захопленням писав про неї: «У цій гармонічній тканині чулися такі переплетіння голосів, які уявлялися чимось неймовірним; чулися зітхання і якісь невизначені ніжні звуки, подібні до звуків, які можуть примаритися; час від часу лунали інтонації, що за своєю напруженістю нагадували крик душі, здатний проінняти серце і перервати стиснуте дихання в грудях. А слідом за цим усе завмирало в безмежно-повітряному небесному *decrecendo*; здавалося, це хор ангелів, що підіймається від землі до небес і зникає поступово в повітряних емпіреях»³¹.

У всіх цих творах проявляється справжнє релігійне почуття, а нерідко і той своєрідний, ніби містичний настрій, під впливом якого слухач поринає в споглядання, сповнене проникливого екстазу. Ці твори позначені рідкісною майстерністю в поводженні з хоровими масами, дивовижним поєднанням відтінків, повнозвучністю гармонії і, — що абсолютно дивовижно, — незвичайно вільним розташуванням голосів, явною знемогою до всіх правил, перед якими схилялися як попередники, так і сучасники Бортнянського, і особливо італійці, чийм учнем його вважали»³².

Духовна музика Д. Бортнянського є вагомим внеском у скарбницю світової музичної культури. Ще в XIX, а також і в XX ст. вона була відома в різних країнах світу і нині викликає незмінне захоплення слухачів, бо, за влучними словами С. Людкевича, «краса і сила творів Бортнянського (принаймні, духовних), подібно як Моцарта, Баха і всіх найбільших творців, є вічна і незалежна від часу»³³.

³¹ Емпіреї — у старогрецькій міфології — найвища частина неба, наповнена вогнем і світлом, де жили боги.

³² Берліоз Г. Избранные статьи. — М., 1956. — С. 324—325.

³³ Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. — С. 225—226.

3. Оперна творчість

3.1. Опери-серія на італійські тексти

Визначним явищем у творчості Д. Бортнянського є його опери. Композитор написав шість опер. Перші три опери в жанрі опери-серія Бортнянський створив в Італії. Найпершою була опера «Креонт», поставлена 1776 р. у венеціанському театрі «San Benedetto». Музику цієї опери поки що не знайдено. Швейцарський дослідник Р. Моозер віднайшов друкований екземпляр лібретто опери, виданого у Венеції в час її постановки. Він же встановив, що лібретто до опери Д. Бортнянського «Креонт» — це де в чому перероблений текст лібретто опери «Антігона» італійського композитора Т. Траєтти. Автором лібретто цієї опери за однойменною трагедією Софокла був італійський поет М. Кольтелліні. Опера Т. Траєтти «Антігона» відображала реформаторські тенденції оперної творчості композитора, якого називали «італійським Глюком». М. Кольтелліні і Т. Траєтта були на придворній службі в Санкт-Петербурзі, де в 1772 р. й було поставлено оперу «Антігона», а через рік вона виконувалася в Італії³⁴. Саме в Італії й міг чути цю оперу Д. Бортнянський, і в нього виникло бажання написати свою оперу на цей самий сюжет. Р. Моозер, порівнюючи лібретто «Антігони» Кольтелліні — Траєтти з «Креонтом» Бортнянського, встановив, що, крім зміни назви, Бортнянський трохи спростив лібретто, зробивши з трьох дій дві³⁵.

Збереглася музика другої опери Д. Бортнянського — «Алкід», яка 1778 р. також була поставлена у Венеції, але в театрі «Sant Samuel». Партитура опери зберігається у Британському музеї в Лондоні. З копії цієї партитури у Києві в 1985 р. опера Д. Бортнянського «Алкід» вийшла окремим виданням³⁶.

Д. Бортнянський створив свою оперу на лібретто П. Метастазіо, написане раніше (на основі цього лібретто були написані опери Й.А. Хассе та інших композиторів). Лібретто Метастазіо має назву «Алкід на роздоріжжі», а жанр опери драматург визначає як «театральне дійство» (azione teatrale). На відміну від традиційних опер-серія, лібретто «Алкіда» не має заплутаної інтриги, і фабула його проста: відбувається становлення характеру центрального героя Алкіда, який обирає шлях життя.

Основою лібретто став міфологічний сюжет. Алкід — це прізвисько Геракла, сина Зевса, — одного з найпопулярніших давньогрецьких міфологічних героїв. Алкід досяг юнацького віку, і його наставник Фронім пропонує йому самостійно обрати свій шлях у житті. Під час подорожування Фронім залишає Алкіда на роздоріжжі, і той сам повинен вирішити, якою дорогою йому йти далі. Одна дорога вела до царства богині Насолоди Едоніди, а інша — до царства богині Добročесності Аретеї. Алкід вагається й не знає, яку дорогу йому обрати. Едоніди вдається переманити Алкіда на свій шлях життєвих насолод, але з'являється Фронім. Він нагадує Алкідові про його високий обов'язок і пробуджує в ньому мужність і відвагу. Алкід обирає пропонований Аретеєю складний шлях життя, сповнений небезпек та подвигів, і стає відважним звиязцем. Богиня Насолоди Едоніда, захоплена його героїзмом, приєднується до нього.

В основі фабули опери лежить типовий для опери-серія конфлікт між почуттям і обов'язком. Зміст цієї опери має моралізуюче спрямування, що яскраво виражене в тексті останнього хору з третьої дії: «Душі добрі, цурайтесь зарання насолод, що приносять страждання. Душі добрі, долайте знегоди, щоб пізнати світлу радість життя». Втілена у міфологічному змісті ідея вірності обов'язкові та служіння добру відповідала моральним прагненням передових людей епохи Просвітництва.

На відміну від усталених традицій опери-серія, в опері Д. Бортнянського «Алкід» невелика кількість персонажів (усього чотири основні дійові особи) і співають вони невелику кількість арій. Але відповідно до норм опери-серія ця опера Д. Бортнянського має три дії. *Перша дія* починається сценою Алкіда і Фроніма; у другій сцені Алкід залишається сам на роздоріжжі, не знаючи, яку дорогу йому обрати; третя — це велика сцена, в якій Едоніда намагається звабити Алкіда в царство Насолоди. *Друга дія* найбільша й центральна в опері. На початку цієї дії Аретея й Едоніда намагаються перетягнути Алкіда кожна на свій бік. Друга дія в основному присвячена Алкідові й Аретеї, яка намовляє його відійти від царства Насолоди і стати на важкий шлях добročесності й героїчних подвигів. Після сцени з Фронімом Алкід остаточно обирає шлях, пропонований Аретеєю. Драматичною кульмінацією другої дії є заключна сцена, де Алкід змагається з темними силами пекла. *Третя дія* є коротким епілогом, який прославляє головного героя.

Опера Д. Бортнянського «Алкід» перебуває в річищі тих новаторських течій у розвитку жанру опери-серія, що проявилися в *наближенні музики до драми*.

³⁴ История русской музыки. Т. 3. — М., 1985. — С. 166.

³⁵ Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. — Л., 1979. — С. 65.

³⁶ Бортнянский Д. Алкід / Заг. редакція М. Берденникова. — Український переклад лібретто М. Литвинця. — К., 1985.

Новітні риси в опері Д. Бортнянського «Алкід» проявилися в характеристиці головної дійової особи — Алкіда (сопраніст). Композитор передав різні стани його душі: нерішучість, сумнів, блаженство, почуття мужності й відваги. Образ Алкіда Д. Бортнянський розкриває в розвитку. У першій дії Алкід виконує дві арії, а в другій дії — арію та аріозо. Аріям Алкіда притаманний ліричний настрій. Вони здебільшого мають наспівну мелодику. У лірично-піднесеній арії «О Боги славні, милосердні» з першої дії (II сцена) Алкід звертається до Бога по допомогу:

174



О бо - ги сла - ві, ми - ло - серд - ні

У другій лірично-схвильованій арії «Я схвильований до краю» з першої дії передані почуття Алкіда після зустрічі з Едонідою:

175

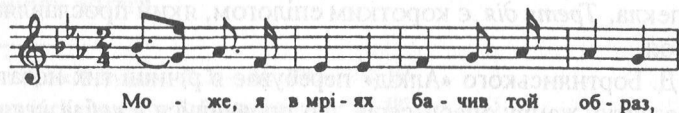


Я схви - льо - ва - ний до кра - ю, про од -

не лиш я про - ха - ю

Прекрасним музичним номером Алкіда є його мрійлива арія з другої дії «Може, я в мріях бачив той образ», пов'язана зі спогадами про Едоніду:

176



Мо - же, я в мрі - ях ба - чив той об - раз,



що на хви - лю нам з'я - вить - ся й ги - не?

У другій частині цієї арії композитор, використовуючи хроматизм у мелодиці та емоційно виразові звороти, втілює душевні переживання Алкіда, його тугу за Едонідою:

177



Хто ж ме - ні тут шлях о - сві - тить,

як зір - ни - ця зник - ла пре - ми - ла?

У партії Алкіда при розкритті його сумнівів і переживань значну роль відіграють *речитативи accompnato*. Так, наприклад, у речитативі з II сцени першої дії композитор передає страх героя через драматизовану речитативну мелодику та виразові колористичні зіставлення акордів у гармонії партії оркестру:

178



і слаб - нуть но - ги, сту - ко - че сер - це... Як быть?

Суттєві зміни в партії Алкіда відбуваються у VIII та IX сценах другої дії. На зміну лірично-наспівній мелодиці попередніх арій у партії Алкіда переважають декламаційні інтонації:

179



Зо - рі! Я - ка ж то не - про - гляд - на піть - ма не - жда - но впа - ла?

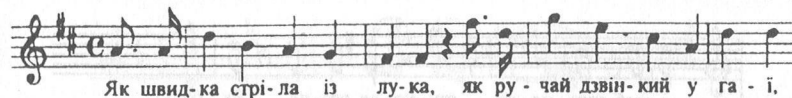
У IX сцені (боротьба Алкіда з силами пекла) інтонації його партії набувають вольового характеру:

180



Інші персонажі опери Д. Бортнянського є носіями відповідних якостей. Як зазначено в партитурі, Фронім є втіленням Премудрості, Едоніда — Насолоди, Аретей — Доброчинності. Кожен з них має відповідну характеристику в музиці, але всі вони статичні й не зазнають змін. Наставник Алкіда Фронім (тенор) наділений рішучими інтонаціями, які звучать уже в I сцені першої дії в речитативі з Алкідом. Його арії в першій дії («Думай в очю хвилину») та другій дії («Як швидка стріла із лука») мають героїчний характер:

181



Рішуча інтонаційна сфера характерна і для партії Аретей (сопрано) зокрема для її арії «Знай, що доблесть ясна не боїться хвиль» з другої дії:

182



Така схожість музичних характеристик Фроніма й Аретей не випадкова, бо вони обоє допомагають Алкідові стати мужнім й обрати правильний шлях у житті.

Контрастними до партії Аретей є ліричні арії Едоніди (сопрано) в першій і третій діях. Центральній розгорнутій арії «Ти не чуєш,

коханий друже» притаманні галантність і м'якість, а також схвилюваність ліричних почуттів:

183



В аріях усіх героїв своєї опери Д. Бортнянський лише зрідка використовує віртуозні пасажі. Для нього вокальна віртуозність не була самоціллю. Арії були розраховані не на зовнішній ефект, а на драматичну серйозність, розкриття почуттів героя. Це вже було характерне для оновленої опери-серія другої половини XVIII ст.

В опері Д. Бортнянського «Алکید» переважає речитатив *accompagnato*. Речитатив *secco* використовується переважно в дуетах. Помітна тенденція до драматизації речитативу і взаємопроникнення речитативних та аріозних елементів.

В опері «Алکید» значну драматургічну функцію виконує **хор**, виступи якого тісно пов'язані з фабулою опери, її конфліктом між почуттям й обов'язком. У першій дії хор «Вас життєве манить море» оспівує «царство насолоди» й намовляє відійти від бурхливого виру життя. У другій дії хор «Душі славні, як ви щастя знов ждете» закликає до протилежного складного шляху життя, сповненого добрих вчинків, за які людина дістає справжнє щастя. У третій дії перший хор «Йди, Алкідє, в храм великий» прославляє Алкіда, а заключний хор «Добрі душі» має моралізуюче спрямування.

Хори з першої та другої дій і перший хор третьої дії мають схожу музичну образність. Це чудова ніжна лірика з пластичною і пісенною мелодикою. Хор співає у супроводі всього складу оркестру.

Хор з першої дії:

184



На відміну від цих хорів, заключному хорові у третій дії притаманна гімнічна образність і тематизм маршового характеру:

185



Крім цих виступів хору, в заключній частині другої дії лунає грізний хоровий спів пекельних чудовиськ «Дише вогонь, палить жорстоко».

Д. Бортнянський у цій опері використовує й балет протилежних «сил» у завершеннях першої та другої дій: у кінці першої дії — танець добрих Духів, а в кінці другої — танець Фурій.

Значну роль в опері «Алкід» відіграє **оркестр**. Він складається зі струнного квінтету, парного складу флейт, гобоїв, труб і валторн, а також литавр і чембало. Оркестр виконує не тільки акомпануючу роль, але в ряді епізодів має й свою самостійну функцію.

Яскравим зразком класичного симфонізму є одночастинна увертюра³⁷ до цієї опери. У ній контрастує енергійна й динамічна головна партія з ліричним тематизмом у побічній партії. Як і в італійських увертюрах до опери-серія, в увертюрі Д. Бортнянського слабким є розробковий розділ і переважає експозиційний виклад, що характерний і для інших оперних увертур та інструментальних творів композитора.

Д. Бортнянський створив досить розгорнуті вступи до арій. Самостійно відзначається оркестр у VIII та IX сценах. В аріозо Алкіда (VIII сцена) на перший план виходить оркестрове звучання драматичного характеру. Значна роль оркестру і в IX сцені — боротьбі Алкіда з пекельними силами. Для відтворення страхітливої атмосфери композитор використовує різний арсенал оркестрових і гармонічних засобів (тональна нестійкість, хроматизми).

До новітніх тенденцій оперного мистецтва другої половини XVIII ст. належить створення Д. Бортнянським великої сцени з наскрізним розвитком. Це стосується заключної частини другої дії, у якій Алкід змагається із силами зла (кінець VIII і IX сцени). Ця велика наскрізна

сцена складається з декламаційного аріозо Алкіда, співу хору пекельних сил з речитативними репліками Алкіда і його заключного речитативу. Об'єднуючими чинниками в цій сцені є оркестровий розвиток, а також тональність мі бемоль мажор — до мінор.

Арія Едоніди з першої дії «Стій же, Алкід», яка переривається речитативом Алкіда, також виходить за рамки традиційних музичних номерів і наближається до наскрізної сцени.

В аріях композитор використовує різні форми. Поряд з традиційною арією *da capo* є арії з рисами сонатного *allegro* (арія Едоніди з першої дії), а також аріозні побудови.

Спираючись на найновіші досягнення італійської опери-серія, Д. Бортнянський **створив зрілу й високомистецьку оперу**, яка засвідчила його обдарування як оперного композитора.

В італійський період Д. Бортнянський написав ще одну оперу-серія — «Квінт Фабій» на лібретто А. Дзено з історії Стародавнього Риму. В основу лібретто опери покладено один епізод, пов'язаний з війною Римської республіки в IV ст. до н. е. проти незалежних гірських племен — самнітів. Римський полковник і диктатор Люцій Папірій тимчасово відлучився від воєнного табору і залишив замість себе свого зятя Квінта Фабія, якому категорично заборонив розпочинати воєнні дії. Однак Квінт Фабій не послунав його. Порушивши військову дисципліну, він зав'язав бій і переміг. Незважаючи на перемогу, диктатор Люцій Папірій за порушення наказу й військової дисципліни присудив Квінта Фабія до смерті. Але цей наказ викликав незадоволення армії, народу і близьких Люція Папірія. Диктатор змушений скасувати своє рішення.

В опері «Квінт Фабій» Д. Бортнянський також втілює характерну для митців класицизму колізію почуття й обов'язку. Люцій Папірій цінує героїзм Квінта Фабія, по-родинному любить його як зятя, але вище над усе він ставить військову дисципліну, в якій вбачає запоруку безпеки своєї Батьківщини.

На відміну від «Алкіда», опера «Квінт Фабій» ближча до традиційних опер-серія. У ній композитор не ставив перед собою завдань оновлення жанру. Дія відбувається в розгорнутих речитативах. Значне місце в опері займають сольні номери; серед ансамблів є тільки два дуети. Сольні номери відзначаються віртуозністю й розраховані на голоси великого діапазону. Образи в опері, відповідно до традицій опери-серія, є носіями певного афекту.

Опера Д. Бортнянського «Квінт Фабій», на жаль, досі не надрукована³⁸.

³⁷ Д. Бортнянський відмовився від характерної для італійської опери-серія тричастинної увертюри.

³⁸ Партитура опери зберігається в Росії у Державному центральному музеї музичної культури ім. М. І. Глінки.

3.2. Опери на французькі тексти

Повернувшись у Росію й перебуваючи на службі в наслідника престолу Павла Петровича капельмейстером, Д. Бортнянський написав для «малого» двору три опери на французькі тексти. Першою серед них була опера «Свято сеньйора». Виставу цієї опери приурочили до тезоіменитства³⁹ Павла Петровича, і вона була поставлена в Павловську наприкінці червня 1786 р. Виконавцями опери виступали вихованки Смольного інституту, що співали жіночі ролі, а в чоловічих партіях були зайняті представники тогочасної російської знаті (князі І.М. Долгоруков, Н.А. Голіцин, П.М. Волконський та ін.).

Авторами лібретто опери «Свято сеньйора» були Г. Чернишев, А. Віольє і, можливо, А. Мусін-Пушкін⁴⁰. Лібретто збереглося не повністю: немає прозаїчних діалогів, що виконувалися між вокальними і танцювальними номерами. Партитура опери без розмовних діалогів зберігається в Санкт-Петербурзі⁴¹. Вона досі не опублікована, лише окремі музичні номери надрукував А. Розанов у додатку до збірника «Музыкальное наследство», т. 3 (М., 1970).

На основі тексту вокальних номерів А. Розанов відтворив канву лібретто опери. Її сюжет не має справжньої драматичної дії. Коротко він зводиться ось до чого. Селяни радіють з приводу того, що дві пари пастухів — Бабетта і Люка, Аннетта і Любен — готуються одружитися. Їм протиставляється комічний персонаж — невдаха і недотепа прикажчик де ля Жаннотьер, який любить Аннетту, але та не відповідає взаємністю, хоч він упевнений у її коханні. Радість і пожвавлення селян викликає звістка про приїзд їхнього сеньйора — володаря цього маєтку. Вони обирають де ля Жаннотьера своїм посланцем до сеньйора. Але прикажчик зовсім не радий такій честі, бо стурбований тим, що до його повернення Аннетта може покохати іншого. З'являється чаклун Гріпуйль, який пророкує де ля Жаннотьеру смерть, якщо він захоче одружитися, і тим самим усуває перешкоду побратися Аннетті з Любеном. Чаклун лякає своїми невітшними пророцтвами

й Бабетту, але хоробрий Люка називає чаклуна пустомелею й заспокоює кохану. Селяни готуються до зустрічі сеньйора. Юна пастушка Перетта репетирує пісню, яку вона заспіває сеньйорові, підносячи квіти. Де ля Жаннотьер, бажаючи опанувати добрі манери, вчиться танцювати менует, але в нього нічого не виходить. Веселун Перлажуа дає поради Аннетті й Любену, як досягти сімейного щастя, і радить узяти за зразок сімейного життя їхнього сеньйора. Грегуар (очевидно, воїн) опіює свою шпагу, без якої багатство, любов і вино нічого не значать. У фіналі опери Бабетта й хор виконують вітальний «куплет» сеньйорові. Опера закінчується загальним танцювальним водевілем. Сеньйор на сцені не з'являвся: у залі сидів справжній сеньйор — Павло Петрович, якому й були присвячені всі привітання зі сцени і весь спектакль.

Опера «Свято сеньйора» нагадує розтягнуту на три дії інтермедію-пастораль, написану за французькими зразками⁴². Вона є своєрідним музично-театральним привітанням сеньйора, створеним у дусі класицистичної придворної пасторалі. Тому зі сцени співали про любов до сеньйора, робилися компліменти щодо його подружнього життя та ін.⁴³. Отже, ця опера задумана як розважальний спектакль для придворного середовища, приурочений до вшановування й возвеличування високопоставленої особи. Сам сюжет опери «Свято сеньйора» та його поетичне втілення маловартісні, цінною є музика Д. Бортнянського. Вона зачаровує мелодичним багатством. Композитор відтворив у цій опері граціозну веселість, світлу пастораль й атмосферу святковості. Поеднуючи розмовні діалоги із закінченими музичними номерами, опера в загальних рисах нагадує жанр французької комічної опери. В опері 26 музичних номерів (включно з увертюрою). Серед них є хори (чотири двоголосі), ансамблі, сольні вокальні номери (арії, арієтти, романс, рондо, куплетна пісня) і танці.

Увертюра до опери «Свято сеньйора», як зазначає дослідниця А. Галкіна,⁴⁴ дуже близька до увертюри («Симфонії») опери Д. Бортнянського «Квінт Фабій» і складається з трьох частин. Фортепіанне перекладення першої частини увертюри опублікував А. Розанов («Музыкальное наследство», т. 3. — С. 411 — 418). У першій частині, що написана у формі сонатного *allegro* і має типову для класичного стилю

³⁹ Тезоіменитство — день ангела.

⁴⁰ Розанов А.С. «Празднество сеньёра», опера Д.С. Бортнянского // Музыкальное наследие. Т. 3. — М., 1970. — С. 12—13.

⁴¹ Центральний державний історичний архів, ф. 1035 князів Репніних, од. зб. 844. Партитура має на титульному аркуші такий заголовок: «Празднество сеньера, комедия с ариями и балетом. Представлена в присутствии их императорских высочеств русских великого князя и великой княгини на театре их дворца в Павловске. Год 1786. Музыка Д. Бортнянского» (переклад з французької А. Розанова).

⁴² Розанов А.С. «Празднество сеньёра», опера Д.С. Бортнянского. — С. 21.

⁴³ Рыцарева М. Композитор Д.Бортнянский. — С. 148.

⁴⁴ Галкина А. О симфонизме Бортнянского // Сов. музыка. — 1973. — № 10. — С. 94.

музичну образність, контрастує енергійна і життєрадісна головна партія з ліричною і грайливою побічною партією:

186

Allegro spiritoso

Головна партія



Побічна партія



У вокальних номерах опери, в їх образності й мелодиці Д. Бортнянський синтезував французькі та італійські особливості вокальної музики. Так, у хорах з першої дії та в арієтті Перетти з цієї ж дії в інтонаційно простих музичних номерах відчутні традиції французької пісні⁴⁵:

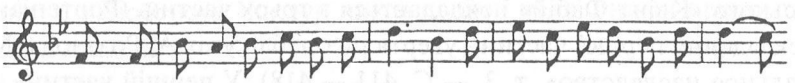
187



Нин-че нас со-бра-лось мно-го, вся де-рев-ня, стар и млад

З арієтті Перетти:

188



Скром-них кві-тів бу-кет за-па-ши-стий до-зво-ли-те вам під-не-сти

⁴⁵ Опера виконувалася французькою мовою. Ми подаємо музичні номери в перекладі російською мовою так, як вони надруковані в «Музыкальном наследстве» (т. 3, с. 419—457), та українською мовою у виданні: Д. Бортнянський. Вокальні твори. — К., 1976.

У вокальних номерах відчутна також і рецепція італійської мелодики. Це простежується в галантній і граціозній мелодиці, що характерна для вокальних партій пастухів, які збираються одружуватися (в арії Бабетти, арії Любена та рондо Аннетти з першої дії).

З рондо Аннетти:

189

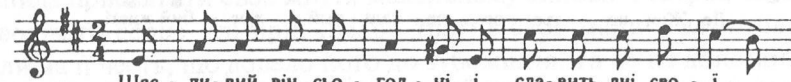


Сер-це то-бі я й ру-ку і все жит-тя

В окремих номерах опери є буфонні риси. В арії Перлажуа, який співає про захопленість пастуха вином, вони проявляються в бадьорих і танцювальних мелодичних зворотах.

Із середньої частини арії Перлажуа:

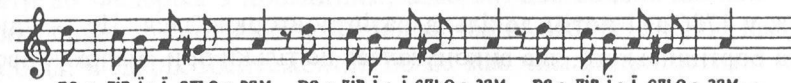
190



Щас-ли-вий він сьо-год-ні і сла-вить дні сво-ї

В арієтті де ля Жаннот'єра, який турбується, що засмутить Аннетту своїм від'їздом, тупуватість цього героя передається повторністю однакових мелодичних зворотів, зокрема в кінці арієтті, що створює комічний ефект:

191



ра-дів і-ї сльо-зам, ра-дів і-ї сльо-зам, ра-дів і-ї сльо-зам.

Буфонні риси наявні також у дуєті (з менуетною жанровою основою) метра Жака і де ля Жаннот'єра. Метр Жак навчає Жаннот'єра танцювати менует, але через незграбність йому це важко дається. Комічні штрихи є в декламаційній мелодиці — у «говірковій» інтонації на одному звуці:



Пародіювання сцен «пекельних сил» опери-серія відчутне в музиці «пророцтва» чаклуна Гріпуйля. «Залякуючу» емоційну атмосферу створює пульсуючий акомпанемент з пунктирним ритмом, на фоні якого розгортається мелодика з «грізними» інтонаціями, зокрема в кадансі з октавним стрибком:



Отже, в опері «Свято синьйора», крім галантної сентиментально-ліричної сфери, вже намітилася й буфонна сфера. Поєднання сентиментальної «серйозної» і буфонної сфер стало характерною особливістю і двох наступних опер Д. Бортнянського.

Значно розвиненішою у драматургічному відношенні є *опера* Д. Бортнянського «Сокіл».

Постановка опери «Сокіл» відбулася при «малому» дворі в Гатчині також у 1786 р. і потім декілька разів повторювалася. Це — єдина опера Бортнянського, яка виконувалася не тільки при «малому» дворі, але і в тогочасних маєткових театрах. Завдяки цьому, крім автографа, збереглися й копії партитури⁴⁶. Оперу надруковано в Росії у 1975 р.⁴⁷

Опера «Сокіл» написана на основі лібретто Ф. Лаферм'єра, але з цього лібретто збереглася лише частина — слова вокальних номерів та деякі вступні фрази, що їм передували. Відсутню частину лібретто цієї опери російський дослідник А.С. Розанов, який опублікував її, заповнив іншим лібретто М.Ж. Седена, написаним для комічної

опери французького композитора П.Ж. Монсінї, поставленої 1771 р. у Фонтенбло.

Збережений текст лібретто Ф. Лаферм'єра мав переважно галантно-почуттєвий характер, що відповідало опері, призначеній для придворного середовища⁴⁸.

Сюжетна фабула, що стала основою лібретто опери «Сокіл», має дуже давнє походження (можливо, з давньоіндійських легенд). Але широкої популярності цей сюжет набув у Європі завдяки новелі Боккаччо, створеній між 1350 — 1353 рр. про Федеріго дель Альберігі та його сокола («Декамерон», день п'ятий, оповідка дев'ята). На цей сюжет писали п'єси в Іспанії, Франції, Німеччині. Першою оперою, створеною на сюжет новели Боккаччо, була вже згадана опера «Сокіл» П.Ж. Монсінї⁴⁹.

Отже, Лаферм'єр створив лібретто на дуже популярний сюжет. У ньому він спирався не тільки на новелу Боккаччо, але й, як установив А.С. Розанов, і на лібретто Седена до однойменної опери Монсінї.

Коротко зміст опери такий. Молодий флорентійський аристократ Федерік закоханий без взаємності у молоду вдову Ельвіру. Вона вирішила присвятити своє життя маленькому синові. Федерік, бажаючи завоювати серце Ельвіри, щедро тратив своє майно, влаштовуючи бали на її честь, що довело його до зубожіння. Та це не допомогло — Ельвіра невблаганна; вона любить тільки свого сина. Федеріка втішає його слуга Педрілло, який закоханий у служницю Ельвіри — Марину. Пригнічений Федерік усамітнюється в сільській місцевості разом зі слугою Педрілло та улюбленим соколом. Вони харчуються лише з допомогою вдалого полювання, у якому їм допомагає сокіл. Тим часом в Ельвірі занедужав син — він об'ївся цукерок; єдине його бажання — погратися із соколом. Це змушує Ельвіру та Марину їхати до Федеріка з проханням, щоб він дав сокола для хлопчика. З'явившись несподівано у Федеріка, вони оголосили, що приїхали на обід. Федерік збентежений, бо не має чим їх пригостити: полювання було невдалим. Єдине, що є, — це улюблений сокіл, і Федерік, жертвуючи ним заради коханої, наказує зробити з нього печеню. Коли ж Федерік дізнався, що син Ельвіри просить дати йому сокола, він у відчаї пояснює, що птаха вже немає: його зарізали на обід. Ельвіра, зворушена любов'ю й відданістю Федеріка, погоджується стати його дружиною. Побираються і їхні слуги Марина та Педрілло.

⁴⁶ Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 153.

⁴⁷ Бортнянский Д.С. Сокол // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 5. — М., 1975.

⁴⁸ Розанов А.С. Франц-Герман Лафермьер, либреттист Д.С. Бортнянского // Музыкальное наследство. Т. 4. — М., 1976. — С. 18.

⁴⁹ Там же. — С. 19.

Опера Д. Бортнянського «Сокіл» написана на французький текст. Крім використання французької мови, вона має й деякі інші особливості, характерні для *французької комічної опери*: включення розмовних діалогів і відмова від речитативу, а також використання пісенних форм (романсу) та інтонацій французьких *chanson*. Крім того, в опері «Сокіл» цілий ряд ознак пов'язують її з жанром *італійської опери-буффа*. Так, в основі цієї опери лежить типова схема для італійської опери-буффа — виведення в опері двох пар героїв: сентиментальної аристократичної пари (Федерік та Ельвіра) і їхніх слуг (Педрілло та Марина). В італійській опері-буффа на перше місце виходять образи «серйозної» аристократичної пари; другорядними є буфонні герої — слуги. Це простежується і в опері Бортнянського «Сокіл». Лірично-сентиментальні герої (Федерік та Ельвіра) займають у ній центральне місце, і лірична стихія переважає над буфонною. В опері «Сокіл» відобразилася характерна тенденція італійської опери-буффа періоду її розквіту — наближення опери-буффа до опери-серія і створення змішаного жанру — «*opera semiseria*» («напівсерйозна опера»). Отже, для опери Д. Бортнянського «Сокіл» характерне синтезування особливостей французької комічної опери та італійської опери-буффа. У ній поєдналося ліричне з комічним зі значним переважанням лірики. Це дає підставу визначити її жанр як *лірико-комічний*.

Опера Д. Бортнянського «Сокіл» має одночастинну увертюру і три дії з 17 номерів: хоровий пролог, сольні та ансамблеві виступи героїв, між якими включаються розмовні діалоги. Значну роль в опері відіграє оркестр зі струнного квінтету, двох флейт, двох гобоїв, двох фаготів і двох валторн. Це — типовий склад для тогочасної італійської опери-буффа.

Прекрасним зразком симфонічної музики Бортнянського є *увертюра* до опери «Сокіл». Музика увертюри світла й радісна, виблискує красою. Для неї характерна класична ясність, чіткість, легкість і динамічність. В увертюрі часто змінюються музичні образи, відтворюючи гру контрастів. У життєрадісному характері музики увертюри, її музичних образах (енергійних і урочистих, скерцозно-грайливих і ліричних) відобразилася емоційна атмосфера всієї опери. Увертюра написана у формі сонатного *allegro*. У ній широко розбудована багатотемна експозиція (відповідно — і реприза), зате дуже коротка розробка. В увертюрі відчувається характерний для класичного стилю контраст енергійних і ліричних образів. Таке зіставлення є у двох елементах першої теми головної партії.⁵⁰

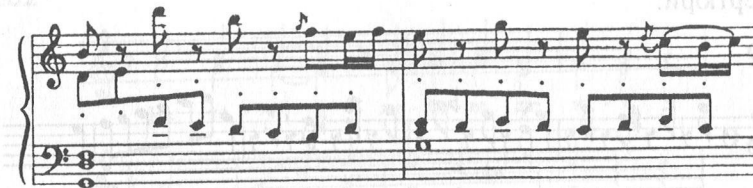
⁵⁰ Музичні приклади з опери Д. Бортнянського «Сокіл» подаємо за виданням: «Пам'ятники русского музыкального искусства». — Вип. 5. — М., 1975. Український переклад текстів Максима Стріхи.

194



Друга тема головної партії скерцозно-грайлива:

195



У третій темі головної партії зіставляються лірично-кантиленний тематизм і тематизм енергійно-урочистого характеру:

196



Контрастом до світлих і мажорних тем (C-dur) головної партії є лірична побічна партія з жалібними інтонаціями в тональності мінорної домінанти (g-moll):

197



Побічна партія пов'язана з тематизмом партії Марини з фіналу першої дії, коли вона прикидається перед лікарями хворою, звідки й жалібні інтонації:

198



Ой! коль-ка вхо-пи-ла, тер-пі-ти не-си-ла

Заключний тематизм експозиції має спільності з буфонними інтонаціями партії Педрілло.

3 увертюри:

199



3 партії Педрілло (дуєт, друга дія):

200



Знс-ва-жась слуг ви не по-вин-ні... Ви згод-ні спов-ни-ти ба-жан-ня

Отже, в увертюрі спостерігаються деякі тематичні зв'язки з вокальними номерами опери.

Чудовою м'якою і сердечною лірикою сповнений хоровий пролог. Вводячи слухача у зміст опери, він оспівує силу кохання, що долає всі перешкоди. Композитор використав у хоровому пролозі форму рондо. Рефрен виконує триголосий склад (сопрано, альти і баси), а епізоди — соло двох сопрано. Пісенний тематизм характерний для рефрену, який повторюється на одні й ті самі слова:

201



Чи і-і сер-ця не у-ра-зить,



лю-бов! лю-бов! тво-я стрі-ла?

Ніжно-ліричну пісенну мелодику мають також епізоди.

3 першого епізоду:

202



Ні, то-бі, лю-бо-вс, до не-і



в сер-це за-кри-то шлях

У музичній характеристиці героїв опери вирізняються дві сфери: *«серйозна»* сентиментально-почуттєва, пов'язана зі стражданнями головних героїв Федеріка та Ельвіри, і *комічна*, представлена в основному їхніми слугами — Педрілло та Мариною. Крім того, є деякі епізодичні персонажі. У фіналі першої дії це — два лікарі, які прийшли лікувати хворого сина Ельвіри. Їхні образи втілені в комічному плані. Хоч епізодичні, проте наділені характерністю ролі старого селянина Грегуара та його дочки Жаннетти, які відвідали Федеріка, коли він переїхав у сільську місцевість (друга і третя дії).

У характеристиці *«серйозної»* групи героїв композитор віддає перевагу розкриттю їхніх почуттів. Яскравою виразовою музикою передані любовні почуття Федеріка до Ельвіри (арії з першої та третьої дій), звертання Федеріка до улюбленого сокола (арія з другої дії). Усім цим музичним номерам Федеріка характерна ніжна, почуттєва кантилена. У вокальній партії Федеріка як страждаючого героя немає яскравого драматизму та бурхливих пристрастей. Його музичні номери витримані у спокійних ліричних тонах, які лише зрідка драматизуються.

Музичні арії Федеріка з першої дії, написані у формі рондо з двома епізодами, сповнені ніжності почуття, яке передане в спокійній і ласкавій мелодії рефрену; у другому епізоді вона дещо драматизується.

Початок арії:

203



Арії Федеріко у другій і третій діях (це швидше арієтти) мають ліричну мелодику пісенного типу, яка в другій дії відзначається м'якістю й сердечністю:

204



У третій дії мелодика стає граціозною:

205



До найкращих сторінок опери «Сокіл» належать вокальні номери Ельвіри: арія з першої дії, аріозо з фіналу другої дії та арія з другої дії, у яких емоційно виразово розкриті її почуття — любов до свого сина і хвилювання за його здоров'я. Її вокальні номери сповнені ніжності почуттів і драматизму. Вони відзначаються благородною співучою кантиленою з прекрасною мелодикою, яка свідчить про те, що Д. Бортнянський повною мірою опанував італійську мелодику *bel canto*.

Початок арії з першої дії:

206

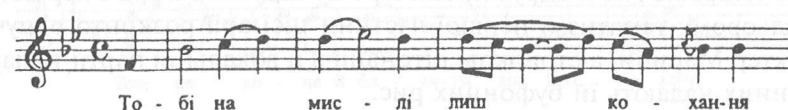


Арії Ельвіри з першої та другої дій за своїм характером і формою наближаються до кантабільних арій італійської опери-серія, хоч не мають віртуозних пасажів. Їхня форма має ознаки арій *da capo*, а арія другої дії має, крім того, елементи сонатності.

Вокальні номери Федеріка та Ельвіри як «серйозних» героїв мають спільні ознаки в ліричній музичній образності, благородній кантабільній мелодиці. Простежуються деякі інтонаційні схожості між арією Федеріка з першої дії та арією Ельвіри з другої дії. Ці дві арії написані в одній тональності B-dur.

Початок арії Ельвіри:

207



Арія Ельвіри з першої дії та арія Федеріка з другої дії також мають однакову тональність D-dur. Отже, цих героїв об'єднує і тональна спільність (B — D-dur). Наприкінці опери у фіналі третьої дії звучить світлий і радісний дует Ельвіри та Федеріка, що втілює щасливу розв'язку фабули опери.

Буфонна сфера представлена у вокальних партіях Педрілло, Марини, Грегуара та лікарів. До неї належить арія Педрілло з першої дії, яка більше нагадує пісню типу *chanson*⁵¹. У ній Педрілло втішає свого закоханого господаря. У жанрово-танцювальному тематизмі цієї пісні яскраво виражений бадьорий буфонний стиль, що створюється багаторазовим повторенням танцювального ритмічного звороту ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ , а також стрибковими інтонаціями в мелодиці:

208



⁵¹ Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. — Л., 1927. — С. 22.

Такі стрибкові інтонації наявні також у вокальній партії Педрілло в дуєті з Федеріко у другій дії, але вони тут перериваються паузами:

209



Досить значне місце в опері Д. Бортнянський надав служниці Марині. Вона співає в кожній дії, а також є головним персонажем у комічній сцені фіналу першої дії. Композитор створив образ кокетливої, бешкетної служниці. На відміну від своєї господині Ельвіри, Марина кохає Педрілло і хоче одружитися. Про це йдеться в її арії з першої дії. У бадьорому тематизмі першої частини цієї арії розкрито рішучий характер Марини, а стрибкові інтонації в її вокальній партії та партії струнних надають їй буфонних рис.

З початку арії:

210



Для другої частини цієї арії характерна лірична кантилена (вона пов'язана з думками і мріями Марини про одруження). Кантиленна лірика притаманна й аріям Марини у другій і третій діях. Але в цих аріях помітний і іронічний відтінок (у них йдеться про забаганки дітей, які доводиться задовольняти); з ним пов'язані буфонні елементи в мелодіях. В арії з другої дії буфонні риси проявляються у включенні до наспівної мелодики стрибкових інтонацій:

211



Буфонний відтінок має й імітація плачу в жалібних мотивах з форшлагами, а також повторення мотивів:

212



В арії з третьої дії комічний ефект створюють стрибкові інтонації на нону вгору (на форте) і вниз наприкінці фраз:

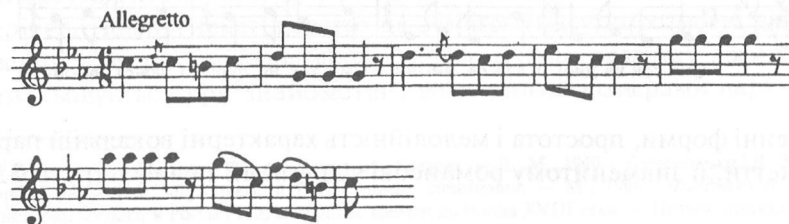
213



Комічний бік опери найяскравіше втілений у фіналі першої дії. Композитор створив фінал за типом «ланцюгових» фіналів, характерних італійській опері-буффа.

Фінал у першій дії опери Бортнянського «Сокіл» складається з трьох розділів і коди. У перших двох розділах співають Марина та два лікарі, які прийшли лікувати хворого сина Ельвіри. Марина, несерйозно ставлячись до хвороби хлопчика, який об'ївся цукерок, і розігруючи лікарів, сама прикидається хворою. Її партія «прикидання» хворою поєднує в собі грайливість з інтонаціями «скигління» (як уже відзначалося, композитор використав ці її інтонації в увертюрі). Саме цей *перший* розділ «прикидання» Марини хворою і суперечка лікарів про те, які їй дати ліки, є найкомічнішим в опері й насичений буфонними елементами. Вони простежуються вже в оркестровому вступі у бадьорих і грайливих інтонаціях партії струнних:

214



Комічний ефект створюється й багаторазовим повторенням інтонацій «скигління», роз'єднаних паузами, у сцені «прикидання» Марини (див. приклад № 198).

До буфонних елементів сцени належать імітація швидкого биття серця Марини у струнних оркестру та імітація кашлю на одному звуці, що звучить на тлі суперечок лікарів, які багаторазово повторюють ті самі мелодичні звороти.

У *другому* розділі Марина розкриває свій розіграш і зізнається, що вона здорова. Вокальна партія Марини, як і лікарів, у цьому розділі має бадьорі мелодичні звороти, побудовані на танцювальному ритмічному малюнку, який мав місце в арії Педрілло з першої дії. Простежується й інтонаційна спільність ансамблю фіналу з цією арією, а також однакова тональність — F-dur.

З партії Марини:

215

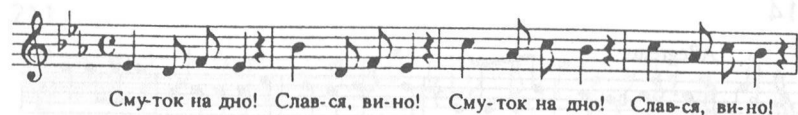


Це об'єднало буфонних героїв Марину, Педрілло та лікарів.

Контрастним до цих двох розділів є *третій* розділ, у якому з'являється Ельвіра. Вона висловлює своє незадоволення поведінкою Марини та лікарів і в ліричному аріозо розкриває свої переживання через хворобу сина. Отже, у фіналі першої дії Д. Бортнянський втілює контраст комічного з бадьорими й танцювальними інтонаціями та серйозного з лірико-наспівною інтонаційною сферою.

Буфонні риси наявні й у вакхічній пісні Грегуара з третьої дії, який прославляє вино:

216



Пісенні форми, простота і мелодійність характерні вокальній партії Жаннетти, її знаменитому романсові у другій дії та арії з третьої дії.

Початок романсу з другої дії:

217



Отже, незважаючи на те, що опера Д. Бортнянського «Сокіл» складається з цілого ряду завершених музичних номерів, вона не є статичною. У ній спостерігається певний музично-драматичний розвиток, який простежується у вокальних партіях «серйозних», а також «буфонних» персонажів. Крім тематичних, простежуються й тональні спільності. Прагнучи до тональної єдності, композитор кожен з трьох дій завершує в тональності B-dur.

Таким чином, Д. Бортнянський в опері «Сокіл» спирався на різні оперні традиції: французьку комічну оперу, італійську оперу-буффа та італійську оперу-серіа, на які орієнтувалася більшість тогочасних європейських композиторів, що творили в оперному жанрі. Але, як і «Алкід», опера «Сокіл» не є епігонською. Це — високохудожній твір, написаний у загальноєвропейських традиціях. У ньому проявилася характерна для Бортнянського гармонійність і стрункість форми, чутливе відтворення душевних станів героїв, багатогранність ліричної сфери і яскрава виразовість та чарівність його мелодики.

Через рік після вистави «Сокола» у м. Павловську 11 жовтня 1787 р. відбулася прем'єра третьої опери Д. Бортнянського «*Син-суперник, або Нова Стратоніка*». З трьох опер, написаних для «малого» двору, це — найяскравіша опера. У ній відобразилися еволюційні тенденції в лірико-комічному жанрі опер Бортнянського. На жаль, партитура цієї опери поки що не надрукована. Автограф партитури зберігається в Інституті театру, музики й кінематографії у Санкт-Петербурзі, копія — в Національній бібліотеці Росії (Санкт-Петербург). Фортепіанне перекладення увертюри та деякі вокальні номери надруковані⁵².

Лібретто опери «Син-суперник», як і попередньої, написав Ф. Лаферм'єр. Повний текст лібретто не зберігся (відсутні розмовні діалоги). Але зміст опери і головна лінія драматургічного розвитку досить ясно вимальовується при знайомстві з вокальними номерами партитури.

⁵² Див.: История русской музыки в нотных образцах. — Л.; М., 1940; Бортнянский Д. Вокальные творения. — К., 1976; Бортнянский Д. Вокальные сочинения. — М., 1984; Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — Нотное приложение. — М.; Л., 1929.

Фабула опери, її інтрига базується на конфлікті, спричиненому любов'ю сина до нареченої батька. Створюючи лібретто, Ф. Лаферм'єр спирався на два популярні у XVIII ст., але історично не достовірні сюжетні мотиви. Перший з них пов'язаний з історією кохання інфанта⁵³ дона Карлоса до його мачухи Єлизавети Французької — другої дружини іспанського короля Філіппа II (ця історія стала й основою трагедії Ф. Шіллера «Дон Карлос»). З цього мотиву й ім'я головного героя опери «Син-суперник» — дон Карлос. Другий сюжетний мотив, що відображений у повній назві опери, взятий з античних джерел (твори Аппіана, Лукіана, Плутарха), в яких оповідається про Стратоніку — дочку македонського царя Деметрія і другу дружину царя Сирії Селевка-Нікатора, яку покохав її пасинок Антіох-Сотер⁵⁴.

На основі цих сюжетних мотивів Ф. Лаферм'єр створив свою сюжетну версію. Дія в опері відбувається в Іспанії, але перенесена у XVIII ст. Замість королів і царів він вивів на сцену звичайних людей, проте належних до вищого соціального кола. Сюжет опери зводиться ось до чого. Молода красуня Елеонора дала обіцянку літньому дону Педро вийти за нього заміж. Але вона кохає його сина — дона Карлоса, який також її любить. Дон Карлос і Елеонора страждають, але не можуть ні освідчитися в коханні одне одному, ні сказати про це донові Педро. Під час заручин Елеонори з доном Педро його син дон Карлос непритомніє. Але ця інтрига закінчується щасливо завдяки другові сім'ї — Лікарю. Він, вивідавши таємницю закоханих — Карлоса й своєї племінниці Елеонори, розповідає про все дону Педро. Батьківський обов'язок та почуття до Карлоса змушують дона Педро відмовитися від одруження й віддати свою наречену синові.

Крім центрального «трикутника» — Елеонора, дон Карлос, дон Педро, — фабула опери розгортається і навколо іншої страждаючої «благородної» пари — дона Раміро та Альбертини. Є в опері й третя пара — закохані слуги — служниця Саншетта і Корілло. Уся дія зосереджена навколо долі перших двох страждаючих закоханих пар, які з нещасливих стають щасливими. У розв'язці цієї інтриги беруть участь усі інші персонажі, особливо активним є Лікар. Лібреттист використав деякі характерні для класичної комедії перипетії, зокрема, плутання героїв у темряві та ін.

⁵³ Інфант (а) (від лат. *infans, infantis* «дитина», «юний») — титул принців і принцес королівського роду в Іспанії та Португалії.

⁵⁴ Детально про лібретто опери див.: Розанов А.С. Франц-Герман Лаферм'єр, лібреттист Д.С. Бортнянського // Музыкальное наследство. Т. 4. — М., 1976. — С. 23—27.

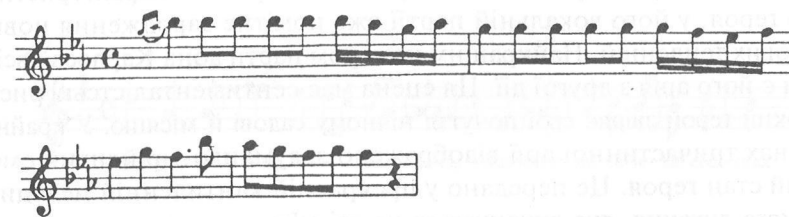
В основі фабули опери «Син-суперник» лежить типовий для класичної опери-серія конфлікт почуття й обов'язку, який простежується і в сентименталістській, а потім — і в романтичній літературах. А.С. Розанов дав влучну характеристику розвитку дії опери: «Швидка зміна різноманітних подій і настроїв, зіставлення зворушливих і веселих переживань, ліричних і смішних сцен примушували глядачів зі співчутливою увагою стежити за долею героїв, які завойовували всі симпатії своєю молодістю й сумною долею; і вони, без сумніву, з полегшенням сприймали розрядку напруження сімейного конфлікту в осяяному радістю фіналі опери»⁵⁵.

Порівняно із «Соколом», в опері «Син-суперник» глибше передано переживання закоханих пар, простежуються навіть певні риси психологізму в характеристиці деяких героїв, перш за все, дона Карлоса. Хоч в опері є ряд комічних сцен, проте основне місце в ній займає лірична сфера — втілення образів страждаючих героїв. У зображенні цієї сфери помітні сентименталістські риси. Через те жанр цієї опери, як і попередніх, є *лірико-комічним*.

Опера Д. Бортнянського «Син-суперник» має три дії; вона складається з увертюри, 22-х вокальних номерів та інструментального інтермеццо.

Прекрасним зразком симфонізму другої половини XVIII ст. на європейському рівні є одночастинна *увертюра* до цієї опери, написана у формі сонатного *allegro*. У ній, як і в увертюрі до опери «Сокіл», відтворена світла й життєрадісна емоційна атмосфера, пройнята веселою темпераментністю (головна партія):

218



⁵⁵ Розанов А.С. Франц-Герман Лаферм'єр, лібреттист Д.С. Бортнянського. — С. 26.

Увертюра захоплює чарівною лірикою, яка звучить то м'яко й ніжно, то грайливо й граціозно (побічна партія):

219



Увертюра до цієї опери позначена й новими рисами. На відміну від попередніх, вона починається повільним вступом (*Largo*) урочисто-суворого характеру, який різко контрастує зі світлими й радісними головними темами сонатного *allegro*. Енергійні фрази з'являються і в середині увертюри, а повільний вступ звучить перед репризою. Такий образний контраст в увертюрі (між вступом та експозицією і в середині увертюри), очевидно, відбиває характерний для всієї опери контраст між двома основними сферами: «серйозною», пов'язаною з драматичною ситуацією фабули, та комічною з притаманною їй веселістю й життєрадісністю.

На відміну від попередніх увертюр, в увертюрі до опери «Син-суперник» яскравіше виявляється розробковий розділ сонатного *allegro*. Д. Бортнянський будує його на окремих мелодичних зворотах з тематизму експозиції, а також вводить новий тематичний матеріал.

В опері «Син-суперник» Д. Бортнянський вперше ввів до складу духової групи оркестру інструмент кларнет⁵⁶. Цей інструмент в опері, зокрема і в увертюрі, займає помітне місце. Він є домінуючим у дерев'яній духовій оркестровій групі і навіть захоплює регістр, більше властивий флейтам.

Д. Бортнянський створив у цій опері яскраві образи дійових осіб. Головним в опері є страждаючий герой дон Карлос. У характеристиці цього героя, у його вокальній партії вже помітне зародження нових стильових тенденцій. Найкращим номером партії дона Карлоса і всієї опери є його арія з другої дії. Ця сцена має сентименталістські риси: самотній герой звіряє свої почуття нічному садові й місяцю. У крайніх частинах тричастинної арії відображено задумливо-мрійливий емоційний стан героя. Це передано у прекрасній кантиленній мелодії широкого дихання, яка виконується на тлі м'якого звучання струнних, валторн та соло кларнета. Музика пройнята поетичною одухотвореністю й величавістю:

⁵⁶ Кларнет увійшов в італійську музику після 1750 р. — спочатку в симфонічну музику, а потім — в оперний оркестр (Аберт Т. В.-А. Моцарт. — М., 1978. — С. 23).

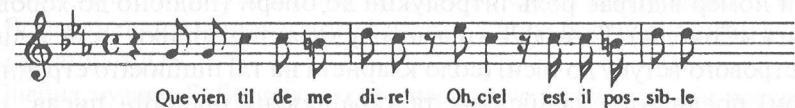
220



У середній частині арії характер музики змінюється. У напруженій мелодії передана схвилюваність героя, а в речитативному фрагменті перед репризою музика досягає справжнього драматизму і правдиво відбиває глибокі переживання героя. У такій музиці вже помітні віяння нової передромантичної епохи.

Схвилювані інтонації звучать і в акомпануючому драматичному речитативі дона Карлоса на початку другої дії:⁵⁷

221



У попередній лірико-комічній опері «Сокіл» композитор не використовував речитативу, а в опері «Син-суперник» він з'являється саме для втілення драматичної ситуації. Тим самим композитор наблизив цю оперу до «серйозного» оперного жанру.

Менше місця приділив Бортнянський образів Елеонори. На всю оперу вона має лише один самостійний номер — арію в другій дії, але в ній емоційно передано страждання героїні. В інших місцях опери Елеонора виступає лише в ансамблях.

Фрагмент з арії Елеонори⁵⁸:

222



До «серйозної», пройнятої драматизмом сфери композитор створив контрастне тло, в якому домінують музичні номери з витонченою граціозною лірикою, меланхолійною пастораллю, а також номери

⁵⁷ Цей уривок подаємо за книжкою: Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. — М., 1948. — С. 16.

⁵⁸ Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. — С. 123.

буфонного характеру. З цієї сфери виділяються музичною яскравістю два вокальні номери служниці Саншетти. Серед жіночих партій композитор надав їй перевагу, хоч вона й не має прямого стосунку до основної драматичної інтриги опери. Чарівною є лірична, «елегантна» пісня Саншетти з хором про кохання, написана в куплетній формі. Хор виконує приспів, до якого схожий епізод виходу Златогора в інтермедії з «Пікової дами» П.І. Чайковського⁵⁹.

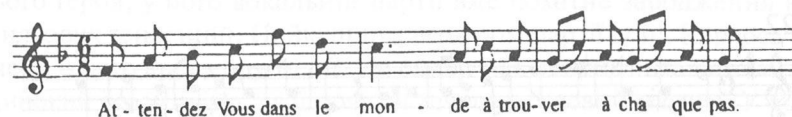
223



Цей номер відіграє роль інтродукції до опери (подібно до хорової сцени в «Соколі»). Б. Асаф'єв підмітив у характері лірики і в мелодиці оркестрового вступу до пісні (соло кларнета на тлі піщикато струнних і арфи) поєднання італійських та українських рис. Він писав, що «чарівність суто італійських переливів у звучаннях поєднуються з м'якою чистосердечністю і щирістю лірики південної Русі (тобто України. — Л.К.) не в етнографічному, а в психологічному співвідношенні, так само як „італізми“, перетворені Моцартом, породжували форми, повні невловимої краси злиття німецької пісенної лірики з італійською»⁶⁰.

Граціозністю й витонченістю відзначається арія Саншетти з другої дії, написана у формі рондо. Танцювальна ритміка надає мелодиці пластичності, а стрибкові інтонації — буфонних рис:

224



(Повністю див.: Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. — Т. 2. — М.: Л., 1929. — С. СХХІІ—СХХV).

Крім цього, в опері є ряд музичних номерів пісенно-романсового характеру: пісня молодого Уголіно, закоханого в Саншетту, з першої дії, арія Альбертини у другій дії, тріо Альбертини, Саншетти й Елеонори⁶¹ та ін.

Комедійні риси найяскравіше виявлені у вокальній партії Лікаря («комічний» бас). У буфонному стилі написана його жвава арія з першої дії, де він радить одруження як ліки від усіх недуг.

Важливу драматургічну функцію виконують **фінали** кожної дії опери, у яких значну роль відіграють ансамблі та хори. Порівняно з оперою «Сокол», в опері «Син-суперник» більше місця відведено хорові. Крім того, ця опера має складнішу музичну драматургію.

1786—1787 роки, коли були поставлені лірико-комічні опери Д. Бортнянського «Сокол» та «Син-суперник» — це був і час написання опер В.А. Моцарта «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан». Опери Д. Бортнянського, як слушно відзначила М. Ричарева, свідчать, що, живучи в гатчинській глушині, далеко від європейських театральних центрів, Д. Бортнянський «йшов у ногу з часом, з його прогресивними художніми явищами»⁶².

Оперна музика Д. Бортнянського переконує в тому, що він прекрасно володів оперним жанром. Бортнянський мав оперне обдарування і якби й надалі працював у цьому жанрі, то міг би стати одним з найвизначніших оперних композиторів свого часу. Але кар'єра Бортнянського як оперного композитора не з його волі на цьому була закінчена.

4. Інструментальна музика

Д. Бортнянський творив в інструментальному жанрі (як і в оперному) протягом невеликого періоду — у другій половині 80-х років XVIII ст. Композитор написав багато інструментальних творів, але збереглося тільки декілька клавірних сонат, концерт для чембало з оркестром D-dur, квінтет C-dur та Концертна симфонія B-dur. Ці твори призначалися для салонного музикування при «малому» дворі престолонаслідника Павла Петровича. Для цього придворного середовища Д. Бортнянський, як і його сучасники Й. Гайдн та В.А. Моцарт, писав високохудожню і високопрофесійну інструментальну музику на європейському рівні.

На інструментальній музиці Д. Бортнянського позначилися впливи клавірних сонат Й.К. Баха, італійської інструментальної сонати,

⁵⁹ Подасмо за виданням: История русской музыки. — Т. 3, часть вторая. — С. 181, 344.

⁶⁰ Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. — С. 23.

⁶¹ Див.: Бортнянский Д. Вокальные сочинения. — М., 1984. — С. 19—22.

⁶² Ричарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 159.

оперної увертюри, симфонії та італійського мелосу взагалі, а також впливи мантеймської та віденської шкіл. Композитор зумів синтезувати всі ці традиції, яскраво виявивши при цьому свою індивідуальність як прекрасного *мелодиста*. Це зближує Бортнянського з Моцартом. Їхнє ліричне й мелодичне обдарування є основною передумовою тих спільностей, які знаходять дослідники у їхній творчості.

Музична образність камерно-інструментальних творів Д. Бортнянського типово класична. Їй притаманний світлий і життєрадісний характер. Енергійні та бадьорі образи з рішучим або танцювальним тематизмом співіснують з грайливою або кантиленною лірикою. Інструментальним творам Д. Бортнянського характерні жвавість руху, динамізм, темпераментна веселість. Лише іноді з'являються лірико-задумливі образи з елегійним відтінком.

У багатій і виразовій мелодиці інструментальних творів переплелися особливості як італійської, так і української мелодики. У бадьорих і танцювальних мелодичних зворотах Д. Бортнянський подекуди використовує українські ритми козацького характеру, а в широкосердечному наспівному ліричному тематизмі відчужаються зв'язки з характером та мелодичними зворотами української народнопісенної творчості.

Інструментальним творам Д. Бортнянського не характерна образна конфліктність або драматичні колізії. Їм притаманний світлий і життєрадісний настрій. Композитор досяг гармонії емоційно збудженого й життєрадісного та поетичного й одухотвореного начал.

В інструментальній творчості Д. Бортнянського простежуються звичайна для класичного стилю зміна настроїв та образний контраст, який проявляється по-різному. Інструментальні твори Бортнянського є одночастинними і циклічними. Циклічні твори мають тричастинну структуру: крайні частини енергійні й бадьорі, часто з танцювальними ритмами, а середня частина є ліричним центром.

Д. Бортнянському характерна безпосередність вислову, у сонатному *allegro* він не дотримується якоїсь незмінної норми. Кожен з його творів має своєрідне втілення цієї форми, хоч можна виділити й деякі спільні риси, притаманні його сонатному *allegro*. Іноді в його композиціях є ознаки *старосонатної* форми. Бортнянський віддає перевагу *експозиційному* викладові. Композитор уникає буквальної повторності у репризі. Розробки в його сонатному *allegro* відсутні або малорозвинені, зате варіюється тематичний матеріал у репризі, яка може набувати розробкових рис. Фінали циклічних творів написані у формі рондо (ця форма використовувалася у фіналах тричастинних увертур до опери-серія Й.К. Баха та в італійських симфоніях Дж. Саммартіні і Л. Боккеріні).

Інструментальні твори Д. Бортнянський писав у той самий період, що й лірико-комічні опери. Музичні образи і тематизм інструментальних творів композитора пов'язані з оперою. Вплив опери на розвиток інструментальної музики був загальноєвропейською тенденцією. Як удало підмітила М. Ричарева, якщо відчутти, сприйняти і пережити інструментальну музику Д. Бортнянського як театральне дійство, то відкриваються «*незвичайне багатство художніх образів, найвищий творчий інтелект композитора*»⁶³.

4.1. Клавірні сонати

Для великої княгині Марії Федорівни (другої дружини наслідника престолу Павла Петровича), яка грала на клавесині, Д. Бортнянський створив, власноручно переписав і присвятив їй збірник, до якого увійшли п'ять сонат і концерт для клавесина, три сонати для клавесина з облігатною скрипкою, квартет, квінтет (також із участю клавесина), декілька окремих п'єс і перекладення духовних творів. Цей збірник, описаний М.Ф. Фіндейzenом,⁶⁴ у 20-х роках ХХ ст. був у Росії втрачений. З творів цього збірника відомі лише три сонати, які публікувалися в різний час. Не складні з технічного боку, вони, очевидно, призначалися для виконання самою княгинею Марією Федорівною і були розраховані на її виконавські можливості. Адже Д. Бортнянський був її вчителем.

Серед цих сонат дві — *одночастинні* (B-dur, F-dur), одна тричастинна (C-dur). Через невеликий обсяг цих сонат М. Фіндейzen називає їх сонатинами.

Сонати призначалися для виконання на клавесині, але вони відрізняються від старовинних сонат клавесиністів. У них композитор майже не використовує поліфонію, типових прийомів клавесинної техніки, мелодичної орнаментики, типової для клавесинного стилю. Ці твори Д. Бортнянського є яскравими зразками *ранньокласичної* сонати з опорою на *гомофонний стиль*. За стилістичними ознаками сонати Дмитра Бортнянського близькі до клавірних сонат Йогана Крістіана Баха (1735—1782), який частину свого життя творив в Італії, через що його називають «міланським». Він вважається попередником Вольфганга Амадея Моцарта, провісником його мистецтва⁶⁵.

⁶³ Ричарева М. Композитор Д. Бортнянский. — Л., 1979. — С. 179.

⁶⁴ Див.: Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Т. 2. — М. — Л., 1929.

⁶⁵ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Кн. 2. — М., 1987. — С. 224.

На музику Й.К. Баха та Д. Бортнянського впливала італійська музика. Звідси кантабільність тем, їх вокальна виразовість. Від Й.К. Баха Д. Бортнянський міг перейняти прозорість гармонічного супроводу, тричастинну структуру сонатного циклу з переважанням експозиційного викладу над розробковим у сонатному *allegro* в першій частині, а також співучу повільну частину та моторний фінал.

Музична образність сонат Д. Бортнянського, їх тематизм позначені впливами *опери-буффа*. Як опері-буффа, так і сонатам Бортнянського характерні радісний та веселий настрій, витонченість, легкість і динамізм. З оперою-буффа пов'язаний і граціозно-грайливий тематизм, наявний в усіх трьох сонатах Бортнянського.

Цей граціозно-грайливий тематизм пронизаний жвавими й танцювальними інтонаціями, в яких відчутні буфонні риси, характерні для італійської опери-буффа.

Із заключної партії сонати F-dur:*

225



У танцювальних мелодичних зворотах таких тем відчуються впливи українських народних ритмів.

З головної партії сонати F-dur:

226



З головної партії сонати C-dur:

227



* Нотні приклади із сонат Д. Бортнянського подаємо за виданням: Українська фортепіанна спадщина. Хрестоматія. Вип. I / Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі М. Степаненка. — К., 1983. — С. 35—68.

У побічних партіях сонатного *allegro* першої частини, які також не позбавлені граціозності, композитор виділяє лірично-наспівне начало.

Прекрасним зразком наспівно-ліричної образності є друга частина сонати C-dur (Adagio con espressivo):

228



М'яко і задушевно звучать у цій частині мелодичні фрагменти, викладені паралельними терціями (фактура нагадує кантову):

229



У лірично-просвітленому й широсердечному тематизмі цієї частини з яскраво вираженим почуттєвим началом проявилися особливості, характерні ліричній образності Д. Бортнянського. У ній поєдналися особливості італійської кантилени та української пісенної лірики. Ця друга частина контрастує зі світлою й граціозною образністю крайніх частин.

Зрідка композитор використовує енергійний тематизм рішучого характеру, як, наприклад, у першому реченні головної партії сонати до мажор, у першому елементі вступної теми в сонаті фа мажор.

Із сонати C-dur:

230

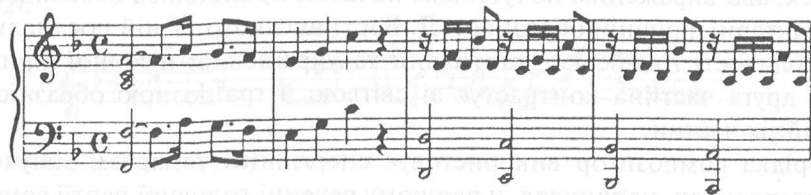


У трьох сонатах Д. Бортнянського форма сонатного *allegro* втілюється не однаково. Найбільш розвинене сонатне *allegro* у сонаті фа мажор, яка має невелику розробку з тематичним розвитком мелодичних зворотів теми та епізод з новою темою. У сонаті сі бемоль мажор і в першій та другій частинах сонати до мажор є ознаки *старосонатної форми* (у них немає розробки, і реприза починається зі звучання головної партії в домінантовій тональності).

Для експозиції сонат Д. Бортнянського характерна *розвиненість головних тем*. Експозиційний виклад у сонатах переважає над розробковим. У сонатах Д. Бортнянського розробка відсутня зовсім або в ній слабо виражений тематичний розвиток. Елементи розробковості переносяться на репризу. У ній композитор часто варіює тематичний матеріал головних партій.

Характерна для класичної сонати зміна настроїв та образний *контраст* спостерігаються і в сонатах Д. Бортнянського. Він є в тричастинному циклі, про який уже згадувалося. Контраст простежується і в межах одночастинної форми сонатного *allegro*. Не дуже яскравий, проте відчутний контраст існує у сонатах Бортнянського між рішучим або граціозно-грайливим тематизмом головної партії та наспівно-ліричною побічною партією. У двох сонатах (C-dur і F-dur) простежується контраст і в межах головної партії. Так, у темі вступу сонати F-dur наявні два контрастні елементи: енергійно-рішучий та лірично-грайливий:

231



Фінал у сонаті C-dur створений у формі рондо з двома епізодами.

Використання в сонатах Д. Бортнянського старосонатної форми, переважання експозиційного викладу — усе це ознаки ранньокласичної сонатної форми.

На перший погляд, у сонатах Бортнянського є багато мелодичних зворотів, загальних форм руху, які є типовими для європейської інструментальної музики класичного стилю. Але Бортнянський не тільки засвоїв цю лексику; завдяки мелодичному обдаруванню

композитора в його інтерпретації інструментальний класичний тематизм звучить поетично і по-новому. Його клавірна музика, як правильно підмітила М. Рицарева, повинна «переживатися» інтонаційно, співочо. Хоча з технічного боку сонати Д. Бортнянського не важкі й можуть виконуватися учнями шкіл, проте їхній музичний зміст відкривається лише зрілим музикантам⁶⁶.

4.2. Концерт для чембало з оркестром

Дуже близьким до сонат за стильовими ознаками та музичною образністю й формою є *концерт для чембало з оркестром* D-dur Д. Бортнянського. Титульний лист цього твору свідчить, що він також був написаний для великої княгині Марії Федорівни. Тривалий час цей концерт Бортнянського залишався невідомим. У 1982 р. українському музикознавцю Михайлові Степаненку вдалося розшукати його в нотному відділі Паризької національної бібліотеки (автограф зберігається). Він зробив розшифровку концерту й опублікував його⁶⁷. Це — одночастинний концерт, що, як і сонати, не відзначається складною віртуозністю.

Емоційна атмосфера цього класичного концерту також життєрадісна, музика розвивається легко й динамічно. Тематизм концерту здебільшого граціозний, витончений, у якому, як і в сонатах, відчутні впливи італійської опери-буффа, як, наприклад, у головній партії:

232



Ці ж впливи помітні і в мелодіях побічної партії:

233



Музика концерту насичена бадьорими й танцювальними інтонаціями, які сприяють створенню радісної емоційної атмосфери. Між темами експозиції немає контрасту. Концерт не має розробки. Замість неї

⁶⁶ Рицарева М. Композитор Д. Бортнянский. — С. 170.

⁶⁷ Бортнянский Д. Концерт ре мажор для чембало з оркестром / Публікація, розшифровка і редакція М.Б. Степаненка. — К., 1985.

композитор створив два епізоди. У першому звучить головна партія в домінантовій тональності, а в другому епізоді з'являється нова лірико-задумлива тема. У її характері та інтонаціях відчутні впливи української пісенної лірики. Напружена інтонація збільшеної секунди надає цій темі елегійного відтінку:

234



Ця нова тема вносить яскравий контраст у світлу, бадьору образність усіх інших тем. Слідом за нею звучить життєрадісний тематизм репризи, який має деякі відмінності від експозиційного тематизму.

Концерт для чембало з оркестром Д. Бортнянського є довершеним мистецьким твором — першим твором цього жанру в українському музичному мистецтві.

4.3. Квінтет до мажор

Квінтет (C-dur) для фортепіано, арфи, скрипки, віоли да гамба⁶⁸ і віолончелі, що написаний у 1787 р., відзначається яскравістю й багатством тематизму, який має тісний зв'язок з його лірико-комічними операми, що надало цьому квінтетові театральних рис. Йому притаманна досконала ансамблева техніка. Окремі партії інструментів відзначаються мелодичною самостійністю. Домінуючими є фортепіано та скрипка. Між ними проходять діалоги, імітаційні та підголоскові проведення.

Квінтет, як і попередні інструментальні твори Д. Бортнянського, має світлий, життєрадісний характер, але в ньому яскравіше виражена зміна настроїв, образний контраст. Квінтет складається з трьох частин: *Allegro moderato* — *Larghetto* — *Allegro*. Перша частина написана у формі сонатного *allegro* без розробки. В експозиції першої частини досить розгорнуті головна, побічна і заключна партії. Головна партія має бадьорий і рішучий характер. Але вже на початку цієї теми

⁶⁸ Віола да гамба (від італ. *gamba*) — великий смичковий музичний інструмент (тенорова і басова віола), що використовувався у Західній Європі в XVI—XVIII ст.

композитор створює типовий для класичних тем образний і фактурний контраст. На зміну енергійному туттійному звучанню всіх інструментів квінтету (у першому реченні) приходять ліричні, ласкаві мелодичні звороти у прозорій фактурі (друге речення).

З фортепіанної партії першого речення:

235



З фортепіанної партії другого речення:

236



Енергійна музична образність є домінуючою в розгорнутій головній партії. Тільки в сполученій партії енергійний потік музики ніби сповільнюється, і з'являється ліричний струмінь. Декілька разів повторюється послідовність VII₇ — I (з пониженим VI ст.) у G-dur, але завершується сполучна партія в такому ж бадьорому настрої, що був у головній партії. У її танцювальній ритміці відчутні зв'язки з українською народно-танцювальною ритмікою.

237



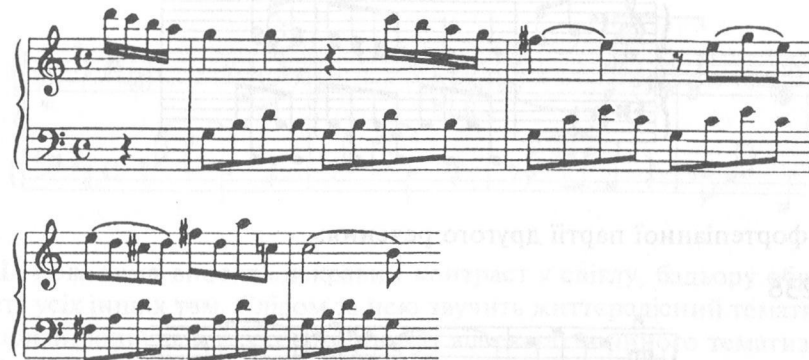
Головна і сполучна партії створюють цілий розділ експозиції, в якому домінує енергійний і радісний емоційний стан.

* Нотні приклади подаємо за виданням: *Бортнянский Д. Квинтет для скрипки, виолы да гамба (альта), виолончели, арфы и фортепиано.* — М., 1990.

Контрастом до бадьорих мелодій головної партії є побічна партія. Композитор створив у ній лірико-просвітлений музичний образ. Спочатку у фортепіанній партії звучить чарівна наспівна мелодія з імітаціями ніжних ліричних зворотів у партії скрипки.

3 партії фортепіано:

238



Потім з'являється кантиленна мелодика у партії скрипки. Побічна партія також розбудована. Вона має навіть модулюючий характер (G — D — G).

Заклучна партія повертає слухача в атмосферу бадьорості й енергійності. У кінці експозиції в партії скрипки відчутні буфонні інтонації «скоромовки»:

239



Отже, за характером музичної образності в експозиції виділяються три розділи: два крайні — енергійні й бадьорі (у головній та заключній партіях) та середній — ліричний і кантабільний (побічна партія). Така структура з образним контрастом між партіями і в межах головної партії була характерна для стилю класичного сонатного *allegro*.

У першій частині квінтету замість розробки є великий пред'якт перед репризою, побудований на інтонаціях головної партії. Фаза розвитку переноситься на репризу. У квінтеті, як і в інших творах Бортнянського, немає буквального повторення експозиції. Головна

партія скорочена, і в ній простежуються варіаційні зміни. Несподівано в ля мінорі звучить тема побічної партії, що посилює контраст у репризі. Вона також зазнала мелодичних видозмін (мелодичні пасажі в оберненні). Замість сольюючих скрипок виступає соло віолончелі, яка також має кантиленну мелодику, але іншого змісту.

Контрастним до першої частини є прекрасне лірико-ідилічне *Larghetto* (друга частина, F-dur) з нижнім дуєтом скрипки і фортепіано, підтриманим іншими інструментами. Воно написане в тричастинній формі. Найбільш розбудована перша частина; середня частина (вона не вносить контрасту) має розвиваючий характер, а третя частина — скорочена реприза. У кульмінації першої частини кантиленна мелодика звучить у віолончелі, а потім мелодія скрипок стає настільки емоційно виразовою, що наближається до мелодики романтичного типу. Лірика поглиблюється у середній частині з появою мінорних тональностей (g-moll).

Фіналом квінтету (третья частина) є блискуче й віртуозне *Allegro*, написане в жанрі рухливої й енергійної тарантели. У тематизмі цієї частини і її танцювальних інтонаціях спостерігається багато спільного з оперою-буффа.

4.4. Концертна симфонія

Останнім твором Д. Бортнянського гатчинсько-павловського періоду стала *Концертна симфонія* (Sinfonie concertanto) B-dur, яка з'явилася у 1790 р. На цій концертній симфонії, як і на інструментальних творах у цілому, позначилося досконале володіння композитором загальноєвропейською класичною технікою. Він спирався на типову для класичного стилю образність, але при цьому виявив і свою індивідуальність як митця та українські національні риси. Концертна симфонія створена для семи інструментів: двох скрипок, віолі да гамба, віолончелі, арфи, фагота і *fortepiano organisé*⁶⁹. У цьому складі є струнний квартет (діапазон віолі да гамба майже відповідав діапазону альту), а з духових інструментів — лише фагот. Такий досить оригінальний склад інструментів, мабуть, був зумовлений наявними в Павловську і Гатчині виконавськими силами.

Жанр концертної симфонії виник у Західній Європі у другій половині XVIII ст. і займав проміжне місце між симфонією та інструментальним концертом. У творі Д. Бортнянського сольному звучанню

⁶⁹ Фортепіано організе — особливий різновид фортепіано з органами регістрами.

інструментів протиставляється оркестрове тутті, що характерне жанрові концерту. Сольними інструментами в концерті виступають фортепіано, перша скрипка, рідше — фагот.

Концертна симфонія Д. Бортнянського складається з трьох частин: *Allegro Maestoso* — *Larghetto* — *Allegretto*. Така структура циклу генетично пов'язана з тричастинними італійськими оперними увертюрами, а внутрішній зміст частин — і з віденським симфонізмом.

Піднесеним, світло-радісним настроєм пройнята *перша частина*, створена у формі сонатного *allegro*. Музика цієї частини відзначається легкістю, жвавістю руху, витонченістю. Першу частину пронизують танцювальні й бадьорі мелодичні звороти, що нагадують тематизм італійської опери-буффа.

У головній партії поєднуються урочистість і грайливість, короткі гострі мотиви з танцювальними ритмічними зворотами:

240



Танцювальні елементи з ритмом козацького характеру є у грайливій побічній партії.*

241



Такі ритми простежуються і в заключній партії:

242



У розробці сонатного *allegro* використовується прийом мотивного вичленення, характерний для класичного симфонізму. У розробці, а потім і в коді розвиток створюється на основі вичленуваного мотиву

* Нотні приклади з Концертної симфонії подаємо за виданням: *Бортнянський Д. Концертна симфонія для семи інструментів. Підготовка до друку С.Я. Фільштейн. — К., 1978.*

із заключної партії. Перша частина закінчується багаторазовим повторенням бадьорого висхідного тріольного мотиву, близького до висхідного ямбічного мотиву головної партії, і нагадує буфонну «скоромовку».

Лірично-просвітлена *друга частина*, що написана в жанрі сіціліани, пройнята ніжним і мрійливим настроєм. Її наспівна мелодика з ідилічним відтінком близька до ліричних арієт лірико-комічних опер Д. Бортнянського. Мелодичну лінію у цій частині ведуть скрипки, фортепіано і фагот:

243



У *третьій частині*, написаній у формі рондо, повертається бадьора і радісна атмосфера. Фінал, як і перша частина, відзначається жвавістю. Йому властиве яскраве жанрове начало. Значне місце займають танцювальна образність і танцювальна ритміка:

244



У рефрені відчутні українські народні танцювальні ритми:

245



Є такі ритми і в першому епізоді:

246



Використання в тематизмі Концертної симфонії українських народно-танцювальних ритмів увиразнило українські національні риси в цьому творі.

В інструментальних творах Д. Бортнянського, як і в інших жанрах його творчості, поєдналися класична стрункість форми й урівноваженість, класична образність і стилістика з м'яко-чутливою лірикою, позначеною сентименталістськими рисами.

Хоч в інструментальній музиці, як і в оперній, Д. Бортнянський спирався на західноєвропейську композиторську техніку і стилістику класичного стилю (як і більшість тогочасних європейських композиторів), однак при цьому він написав високомистецькі твори, і подекуди в образності його музики, в мелодиці (у ліричних, танцювальних темах) відчутні українські національні риси.

Інструментальні твори Д. Бортнянського увійшли в репертуар сучасних виконавців (особливо клавірні сонати). В Україні іноді ставляться опери «Алкід» і «Сокіл». Нині існує нагальна потреба у виданні інших опер Д. Бортнянського («Квінт Фабій», «Свято сеньйора», «Син-суперник»), партитури яких зберігаються в Росії, та в їх постановках на сцені.

Тема VIII

АРТЕМ ВЕДЕЛЬ (1767—1808)

1. Особистість, життєвий і творчий шлях

Артем Лук'янович Ведель був композитором непересічного таланту і неабияких творчих можливостей. Однак його доля виявилася ще трагічнішою, ніж у М. Березовського. Свавілья російського царського режиму в Україні перервало композиторську творчість А. Веделя у розквіті його таланту. Жорстокість царизму щодо композитора, його ув'язнення згодом повторилися у долі Тараса Шевченка.

Документальних даних про життя і творчість А. Веделя збереглося мало. Цінні відомості про нього залишили два його учні. Один з них — протоієрей і композитор П.І. Турчанинов писав про А. Веделя в автобіографічних записках. Зберіг П. Турчанинов і листи А. Веделя до нього. Однак, як свідчить сучасний історик В. Кук, автографів цих матеріалів немає, а все це опублікував за власною редакцією В.І. Аскоченський у 1863 р.¹ Другим учнем був Василь Зубовський — співак хору Київської академії, який у 1843 р. написав коротку біографію А. Веделя, на жаль, не надруковану. В.І. Аскоченський був знайомий з В. Зубовським і використав його спогади та інших сучасників А. Веделя у своїх статтях про композитора².

¹ Протоієрей Пётр Иванович Турчанинов. Автобиография // Газ. «Домашняя беседа для народного чтения». — Вып. 2—6. — СПб, 1863; Кук В.С. До біографії А. Веделя (арешт) / Доповідь на науковій конференції до 230-річчя від дня народження А. Веделя. Фонограма. — К., 1997.

² Аскоченский В.И. Русский композитор А.Л. Веделев // Киевские губернские ведомости. — 1854. — № 10; Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Т. 2. — К., 1856.

На початку ХХ ст. декілька статей про А. Веделя опублікував регент хору Київської духовної академії В. Петрушевський³.

У 1966 р. в США вийшла перша монографія про А. Веделя українського музикознавця з діаспори І. Соневицького⁴.

Український історик В.С. Кук тривалий час веде розшук архівних документів, пов'язаних із біографією А.Л. Веделя. В архівах Києва, Харкова, Москви та Петербурга він знайшов низку нових документів, що подають цінні відомості про життя й діяльність композитора. В.С. Кук написав про А.Л. Веделя ряд статей⁵.

Портрета А. Веделя, як і М. Березовського, не знайдено. В. Зубовський розповідав В. Аскоченському, що Ведель був вродливим юнаком з чудовими променистими очима, які горіли особливим вогнем великого душевного благородства й натхнення. Визначальними особливостями його вдачі була «глибока й щира релігійність та надзвичайна ніжність і лагідність душі, завше пройнятої дещо сумним і скорботним почуттям»⁶. А. Ведель мав задумливе обличчя, спокійну вдачу, був дуже чемний і ввічливий у поведінці. Керуючи хором, він ніколи не сердився; вивести його з рівноваги було неможливо. Помилки хористів він поправляв лагідно, з усмішкою.

А. Ведель був різнобічно обдарованим музикантом. Він мав великий композиторський і диригентський талант, був чудовим співаком з прекрасним голосом, а також добрим педагогом. В. Аскоченський писав, що шляхетні манери, глибокі знання, повний і прекрасно відшліфований голос привернули до нього загальну увагу киян⁷.

За свідченням сучасників, А. Ведель був надзвичайно скромною і доброю людиною, позбавленою будь-якого марносластва. В одному з листів П. Турчанинов назвав А. Веделя своїм учителем, батьком і добродієм. Відповідаючи на цей лист, Ведель просив не називати його такими словами; він не хотів ніякої вдячності від Турчанинова,

а натомість просив його прислужитися своїм обдаруванням Богу і навчати інших⁸.

Духовно багатий, А. Ведель жив тільки духовним життям, найбільше цінував духовне багатство, а матеріальні блага його не цікавили. У цьому він був схожий з Г. Сковородою. Він роздавав своє майно людям. Коли Турчанинов запропонував Веделю допомогти грошми, той відповів: «Я нині є найбагатшим в усьому світі, ніякої потреби в грошах немає»⁹.

А. Ведель був чутливим до людських страждань. В одному з листів до Турчанинова він писав про важку кріпацьку долю селян і пропонував: «Благаю тебе, знайди мужика і йому, замість мене, зроби милостиню»¹⁰.

Отже, А. Ведель був неординарною, духовно багатою особистістю з дуже чуйною душею. Він болісно реагував на прояви зла і несправедливості, але сам постійно зазнавав їх у своєму складному й трагічному житті.

Справжнє прізвище Артема Веделя, як установив історик В. Кук, спираючись на деякі документи, було *Ведельський*¹¹. Однак композитор підписував свої твори і листи прізвищем «Ведель»; воно засвідчене і в усіх документах архіву військового відомства. Щоб саме спонукало композитора змінити своє прізвище, залишається невідомим.

А. Ведель народився в 1767 р. у Києві. Його батько — столярний різьбяр робив іконостаси і був відомим серед київських міщан. Сім'я Ведельських мала в Києві дім із садом недалеко від Хрещатика.

У 1776 р., коли Артемові було дев'ять років, його віддали вчитися в Київську академію, де він навчався до 1787 р.¹². В академії А. Ведель дістав загальну й музичну освіту. Музично обдарований, з прекрасним голосом, А. Ведель співав у хорі академії, а в старших класах диригував ним. Він також добре грав на скрипці й був «першим солістом в оркестрі академії»¹³. Під керівництвом Веделя академічний хор досягнув вершин виконавської майстерності. Окрасою хору був прекрасний тенор його керівника. Слава про Веделя як регента і співака розійшлася й за межами Києва¹⁴. В. Аскоченський відзначав, що прекрасну хорову

³ Петрушевский В.Г. О личности и церковно-музыкальном творчестве А.Л. Веделя // Труды Киевской Духовной академии. — 1901. — № 7; Петрушевский В.Г. К биографии А.Л. Веделя // Руководство для сельских пастырей. — № 50. — 1910 (передрукована у зб.: Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 263—264).

⁴ Соневицкий И. Артем Ведель и його музична спадщина. — Нью-Йорк, 1966. У цій монографії розглядаються родовід А. Веделя, його життєвий і творчий шлях, особливості особи й світогляд. Спиняється І. Соневицький і на проблемах спадщини композитора.

⁵ Кук В.С. Нові дані про Артема Ведельського-Веделя // Українське музикознавство. Вип. 5. — К., 1969; Кук В.С. Нові документальні дані про життя А.Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796—1798 рр.) // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971. — С. 153—169; Кук В.С. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський): Матеріали на допомогу лекторам. — К., 1971, та ін.

⁶ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К., 1971. — С. 86.

⁷ Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Т. 2. — С. 373, 376.

⁸ Турчанинов П.И. Автобиография // «Домашняя беседа», 1863. — С. 65.

⁹ Там же. — С. 64.

¹⁰ Там же. — С. 65.

¹¹ Кук В. Нові дані про Артема Ведельського-Веделя // Українське музикознавство. Вип. 5. — С. 248.

¹² Там же. — С. 250.

¹³ Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Т. 2. — С. 376.

¹⁴ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — С. 85.

виконавську манеру Веделя наслідували всі хори, яких у цей час у Києві було дуже багато¹⁵. Навіть згодом, коли Ведель уже не керував академічним хором, пам'ять про нього та любов студентів до його творів не згасали. У репертуарі хору академії духовні твори А. Веделя завжди домінували й викликали захоплення слухачів¹⁶.

Коли головнокомандуючий військами Москви й Московської губернії Петро Дмитрович Єропкін звернувся до київського митрополита і начальника Київської академії Самуїла Миславського, щоб той надіслав йому «знавця церковного співу», то вибір випав саме на Веделя. Його й відправили до Москви разом з трьома хлопчиками з академічного хору.

У Москві А. Ведель перебував з березня 1788 до грудня 1792 р. Він керував капелою головнокомандуючих П. Єропкина, а потім князя Олександра Олександровича Прозоровського, хоч формально вважався канцеляристом у департаменті Сенату. П. Єропкін влаштовував бали, обіди й різні урочистості, на яких, як писали московські газети («Московские ведомости»), «грала вокальна й інструментальна музика». Можливо, А. Ведель зі своєю капелою брав участь у цих розвагах. Про московський період життя А. Веделя відомостей дуже мало.

У Росії, зокрема в Москві, у 80-х роках XVIII ст. розгортався просвітницький рух різночинної інтелігенції. У книгах і журналах Росії наприкінці 80-х років перепліталися тираноборчі мотиви з антикріпосницькою критикою. У 1790 р. вийшла в світ книга Олександра Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», яка була спрямована проти самодержавства. Вона викликала різке незадоволення й репресії царського режиму. Усе це могло впливати на свідомість А. Веделя. Він міг чути й спів хорових капел та оперні вистави, які відбувалися в театрах Шереметева під Москвою (в Останкіно та Кусково). Не виключено також, що під час перебування в Москві Ведель міг познайомитися зі своїм земляком і ровесником С. Дегтярьовим, який був одним з найвидатніших музикантів у Шереметева. Адже між духовними концертами Веделя і Дегтярьова простежується ряд спільних ознак.

Згідно з офіційним документом від 1 грудня 1792 р. А. Ведель був звільнений від служби в департаменті Сенату за станом здоров'я¹⁷.

У Києві в той час містився штаб піхотного корпусу, яким керував генерал-поручник Андрій Якович Леванідов. Він любив музику і хоролий спів. У Леванідова при штабі був хор та оркестр, але не було доброго диригента. Генерал А.Я. Леванідов досить часто бував зі своїм хором у київському монастирі св. Катерини на Подолі, а після закінчення Служби гостював у обер-ієромонаха Євстахія, який на старості перейшов жити в цей монастир. Коли на початку 1794 р. Леванідов зайшов у гості до Євстахія, він застав там учителів Київської академії, і серед них — А. Веделя. Тут і познайомився Ведель з Леванідовим. Цю подію описав П.І. Турчанинов, який був свідком цієї зустрічі: «Ми заспівали стародавній концерт Рачинського „Возлюблю тя, Господи“, в якому є тенорове соло. І як Ведель заспівав, то генерал і всі присутні захоплені були до небес; я навіть забув, де знаходжусь, та тільки слухав і милувався небесним співом Веделя. Генерал дуже хвалив Веделя, дякував йому за спів і просив навчати його хор»¹⁸.

Відтоді життя А. Веделя було тісно пов'язане з генералом А.Я. Леванідовим. За його порадою А. Ведель вступив на військову службу і був призначений капельмейстером корпусного хору. Під керуванням Веделя цей хор за короткий час став найкращим хором Києва. Генерал Леванідов дуже добре ставився до А. Веделя й, очевидно, завдяки його старанням військова кар'єра Веделя зростала дуже швидко (у березні 1794 р. його призначили канцеляристом у штабі генерала, а у вересні 1796 р. — старшим ад'ютантом капітанського рангу)¹⁹.

У 1794—1795 рр. А. Ведель не тільки диригував хором, але й писав хорошу музику. У цей час він створив шість концертів, що входять до збірки автографів духовних творів А. Веделя, які мають датування. Не виключено, що в цей час були створені й інші композиції, які збереглися без датування. П.І. Турчанинов писав про велике враження, яке справляло на нього виконання за участю А. Веделя концерту «В молитвах неусыпающую Богородицу» (№ 1), створеного у 1794 р.: «У ньому всі сили тенора, й співати його треба з таким чуттям і смаком, як співав Ведель. Він сам і всі слухачі обливалися сльозами. Коли він співав, щось небесне, невимовне було в його очах. Ми всі, а я особливо, дивувалися і захоплювалися його співом»²⁰.

Про захоплення слухачів концертами А. Веделя говорив і його другий учень — В. Зубовський: «Концерт „Спаси мя, Боже“ (№ 2) викликав

¹⁵ Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Т. 2. — С. 378.

¹⁶ Кук В. Нові дані про Артема Ведельського-Веделя. — С. 251.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Турчанинов П.И. Автобиография // Домашняя беседа. — Вып. 2. — С. 48.

¹⁹ Кук В. Нові дані про Артема Ведельського-Веделя. — С. 251.

²⁰ Турчанинов П.И. Автобиография // Домашняя беседа. — Вып. 2. — С. 9.

сльози у слухачів, а концерт „Доколя, Господи, забудеши мя“ (№ 3) робив таке сильне враження, що, перебуваючи тимчасово в Києві, князь Дашков, який слухав цей концерт разом з генералом Леванідовим у Михайлівському монастирі у виконанні самого композитора, зняв із себе золотий шарф і, додавши ще 50 червінців, подарував його Веделеві. Концерт „Помилуй мя, Господи“ (№ 6) обійшов усю православну Русь і був найпопулярнішим у народі»²¹.

У квітні 1796 р. А.Я. Леванідов одержав із Петербурга указ Сенату, згідно з яким на нього покладалися обов'язки «генерал-губернатора Харківського і Воронежського»²². Переїжджаючи до Харкова, А. Леванідов узяв із собою й А. Веделя та найкращих співаків і музикантів. Серед них були капельмейстер Яків Ціх, а також П. Турчанінов. Для урочистої церемонії — зустрічі генерал-губернатора А. Леванідова в Харкові А. Ведель по дорозі до цього міста написав концерт «Воскресни, Боже, суди землі», який і прозвучав на цій пишній церемонії під орудою автора. Завдяки диригентському талантові та наполегливій праці А. Веделя зумів підняти намісницький хор на значно вищий мистецький рівень. Крім того, у Харкові він інтенсивно творив духовну музику.

У жовтні 1796 р. А. Ведель написав концерт «Услыши, Господи, глас мой» (№ 8), а в листопаді — «Проповідника вѣры и слугу слова Андрѣя восхвалим» (№ 9). До харківського періоду відноситься і його концерт «Господь пасет мя» (№ 10) та ін. Ці концерти свідчать про розквіт таланту композитора.

Сприятливі умови для диригентської діяльності й творчості А. Веделя під опікою А. Леванідова тривали не довго. З приходом у 1796 р. на престол Павла I (після смерті Катерини II), який був обмеженою людиною й прихильником військово-казарменої дисципліни в усіх сферах суспільного життя, ситуація в Російській імперії різко змінилася. Імператор Павло I не любив матір Катерину II, яка вбила його батька, а свого чоловіка Петра III. Мабуть, через це Павло I звільнив з посад усіх урядовців Катерини II та їхніх прихильників. Ця доля спіткала й генерала А.Я. Леванідова. Його корпус був розформований, Харківсько-Воронезьке намісництво ліквідоване, а самого Леванідова звільнили зі служби й відправили у відставку.

В особі А. Леванідова А. Ведель мав протектора й великого аматора музики, який сприяв його музичній діяльності. Після від'їзду А. Леванідова з Харкова на початку 1797 р., а також через нові заходи Павла I життя А. Веделя докорінно змінилося. За указом імператора були ліквідовані полкові хори та оркестри, через що музична діяльність у війську стала неможливою. Крім того, для Веделя виникла небезпека переведення його на суто військову службу, тому він подав рапорт про звільнення з військової служби. Згідно з імператорським указом Павла I від 1 жовтня 1797 р. капітан А. Ведель був «від військової служби на власне прохарчування відставлений з тим же чином і правом носити мундир»²³. Так закінчилася військова кар'єра А. Веделя, і він перейшов на цивільну службу. Композитор керував губернаторським хором, працював капельмейстером вокального класу в Харківському казенному училищі та викладав у ньому спів.

Після вступу на престол Павла I культурне життя Харкова різко змінилося. Місто перетворилося на велику похмуру казарму (будувалися застави, шлаббауми, гауптвахти та ін.). Будинки театру розібрали, і артисти повийїжджали з міста. Указом імператора від 10 жовтня 1797 р. у церквах було заборонено співати духовні концерти. Музична діяльність А. Веделя значно звузилася, і він займався переважно музичною підготовкою півчих для Петербурзької співацької капели. Це не тільки не задовольнило композитора, але й могло довести його до відчаю. Наприкінці літа 1798 р. А. Ведель залишив Харків і повернувся до Києва.

У Києві А. Ведель спочатку мешкав у свого батька і наприкінці 1798 р. написав нові концерти: «Боже, законопреступницы восташа на мя» (№ 11) та «Ко Господу виегда скорбѣти ми» (№ 12). Вони виконувалися в Київській академії та в Софійському соборі ще за життя композитора (про це він згадує в одному з листів).

Останній період життя А. Веделя повний загадковостей. Взимку 1799 р. Ведель поступив у Києво-Печерську лавру послушником і був там короткий час (не більше одного-двох місяців), не ставши ченцем. Існують припущення, що в Київську лавру Ведель пішов через безперспективність мати відповідну працю. Можливо, він сподівався знайти в монастирі гідне застосування своїх музичних здібностей²⁴ і високодуховну атмосферу. Але те, що він бачив у монастирі, Веделю

²¹ Аскоченский В.И. Русский композитор А.Л. Веделев. — С. 64.

²² Куж В. Нові документальні дані про життя А.Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796—1798 рр.). — С. 153.

²³ Куж В.С. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський). — С. 11.

²⁴ Куж В.С. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський). — С. 13.

не подобалося. За висловом самого композитора, там його вчили «тільки їсти, пити і спати». Досить швидко Ведель пішов з монастиря.

Події, які сталися в житті А. Веделя після цього, П. Турчанінов і В. Аскоченський висвітлюють по-різному. Ми ж дотримуємось тієї версії, що її подає сучасний історик В.С. Кук, який спирається на новознайденої архівні документи.

Після повернення з монастиря А. Ведель, за свідченням його батька, багато читав різних книжок, грав на скрипці й писав нові твори. Він відвідував Київську духовну академію. Учень риторики цієї академії Іван Чапський знайшов на столі в одній з її кімнат (комірці) книжку «Служба і житіє преподобного Ніла». На чистих сторінках цієї книги були написані, як свідчать документи, «многия нелепости». У цих записках зазначалося, що начебто Павло І і його родина були вбиті (насправді Павло І тоді був ще живий, його вбили пізніше — 1801 р.). Цю книжку віднесли митрополитові Ієрофею. Він вирішив, що це написав Ведель, і наказав привести його. Після розмови з Веделем митрополит Ієрофей повідомляє про ці записки київського губернатора. За розпорядженням губернатора 25 травня 1799 р. Веделя зачинили як військового капітана на гауптвахті й оголосили божевільним²⁵. Генерал-прокурор подав справу «божевільного капітана А. Веделя» для вирішення Павлові І, а той звелів ув'язнити композитора в божевільню і тримати його без випуску, тобто до кінця життя²⁶. Такий наказ Павла І свідчив не про намір лікувати нібито психічно хвору людину, а про покарання за «політичний злочин». Запроторення в божевільню вже тоді було одним із способів розправи російського царату з політичними противниками.

Молодого А. Веделя (йому було 32 роки) — композитора великого таланту, повного творчих сил, без слідства й суду ув'язнили в божевільню, яка була «страховищем народу», де хворі й в'язні перебували в жахливих умовах. Чи не А. Веделя мав на увазі Т. Шевченко, коли в поемі «Юродивий» писав:

Ви огласили юродивим
Святого лицаря. А бивий
Фельдфебель ваш, Сарданалл,
Послав на каторгу святого²⁷.

²⁵ Кук В.С. До біографії А. Веделя (арешт).

²⁶ Кук В.С. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський). — С. 13—14.

²⁷ Шевченко Т. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. — Т. 2. — К., 1991. — С. 231.

У 1801 р. після вбивства Павла І царський престол зайняв Олександр І. У Петербурзі була створена спеціальна комісія для перегляду кримінальних справ засуджених за Катерини II та Павла І. Тоді було звільнено багатьох невинно покараних. Серед них А. Веделя, на жаль, не було. Комісія, переглянувши справу Веделя, внесла його прізвище до списку тих осіб, які звільненню не підлягали, і подала Олександрові І на затвердження. Деяких осіб він усе ж таки помилював. Стосовно Веделя та інших імператор наказав залишити «в нынешнем их положении»²⁸. Отже, композитор А. Ведель для царату був небезпечною людиною. Лише тоді, коли композитор був смертельно хворим, його звільнили. Важко хворий і змордований до краю, він повернувся до батьківського дому.

Префект Київської академії Мефодій Піснячевський, який особисто знав Веделя, так розповідає про останні дні композитора: «...він здивував і священника, і домашніх, і знайомих своєю спокійною передсмертною розмовою, у якій з глибоким почуттям ішлося про те, якими повинні ми бути лагідними, шанобливими, скромними, чесними і передусім вельлюбними до ближніх»²⁹. Незважаючи на всі моральні й фізичні тортури, яких зазнавав А. Ведель, він залишився гуманною й високодуховною особою.

А. Ведель помер 26 липня 1808 р., коли йому виповнилося лише 41 рік. У такий спосіб російський царат своїми злочинними діями знищив одного з найталановитіших і найвидатніших українських композиторів.

Своєрідність особи А. Веделя і складні обставини його життя позначилися й на музиці композитора.

2. Духовна музика

2.1. Спадщина композитора

Твори А. Веделя досі повністю не зібрані й не надруковані. Існують відомості, що композитор залишив збірку обробок народних пісень, але вона не знайдена. Збереглися тільки духовні твори Веделя. Будучи сучасником Д. Бортнянського, він розвинув духовну музику нового стилю, збагатив її новими рисами, і за художньою якістю вона не поступається перед музикою М. Березовського і Д. Бортнянського.

²⁸ Кук В.С. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський). — С. 15.

²⁹ Турчанінов П.И. Автобиография // Домашняя беседа. — Вып. 5. — С. 120.

До початку ХХ ст. твори Веделя не друкувалися, а розповсюджувалися в рукописах. Ще за життя композитора і після його смерті вони викликали захоплення слухачів, були популярними й улюбленими не тільки в Україні, але і в Росії. В. Аскоченський писав, що українські поміщики дорого платили за кожен твір А. Веделя, переписаний для їхньої домашньої капели³⁰. Це свідчить про значне поширення духовних творів Веделя по всій Україні. Але через таке розповсюдження його твори зазнавали змін, переробок, спрощень і перекручень³¹.

Твори А. Веделя не друкувалися через дискримінацію його творчості з боку офіційних кіл царського самодержавства. Керівництво Петербурзької співацької капели, яке до кінця ХІХ ст. було цензором духовних музичних видань, не допускало друкування творів А. Веделя. Про це писав у 1901 р. один з видавців його творчості В. Петрушевський: *«Незважаючи на загальну любов і широку розповсюдженість, якої набули твори Веделя від самого початку, вони й досі ще не зібрані й не надруковані, оскільки завжди зустрічали протидію з боку представників Придворної співацької капели, які з часу Бортнянського і майже до кінця ХІХ ст. були офіційними цензорами духовно-музичних видань»*³².

Твори А. Веделя почали друкувати з 1902 р. — спочатку в Санкт-Петербурзі (видавництва П.К. Селіверстова, товариства «Нотное книжное дело», Олександрівської лаври та журнал «Музыка и пение»). У Києві виданням творів А. Веделя спочатку займався В. Петрушевський (вони виходили в 1911, 1913, 1914, 1915 рр. у безкоштовному додатку до журналу «Руководство для сельских пастырей» Київської духовної семінарії)³³. Згодом готували до видання і були редакторами цих творів М. Лисицин,³⁴ М. Гольтисон,³⁵ Н. Лебедев³⁶ та ін. Вони чимало

³⁰ Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Т. 2. — К., 1856. — С. 378.

³¹ Гусарчук Т. Рукописна колекція творів А. Веделя з бібліотеки Київської духовної академії // Історія української музичної культури. — К., 1991. — С. 64—74.

³² Петрушевский В.Г. О личности и церковно-музыкальном творчестве А.Л. Веделя // Труды Киевской духовной академии. — Т. 7. — Киев, 1901. — С. 395—396.

³³ Ведель А.Л. Избранные духовно-музыкальные произведения // Бесплатное приложение к журналу «Руководство для сельских пастырей». — Вып. 2. — К., 1911; Сборник духовно-музыкальных произведений // Бесплатное приложение к журналу «Руководство для сельских пастырей». — К., 1913, 1914, 1915.

³⁴ За редакцією М. Лисицина вийшли твори А. Веделя у виданні: «Историческая хрестоматия церковного пения. Вып. I, IV, VII, VIII. — СПб, 1902» та в додатку до його ж статті «Современная церковная музыка» // Музыка и пение. — СПб, 1902.

³⁵ Сборник духовно-музыкальных сочинений старых и новых авторов. — Вып. 2. — СПб, изд. журнала «Музыка и пение» та ін.

³⁶ Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора. — СПб; Александрово-Невская лавра, 1913, Петроград, 1915, та ін.

зробили для збереження духовних творів Веделя, але, на жаль, при редагуванні дозволяли собі втручатися в авторський текст і змінювати його. Так, В. Петрушевський у передмові до видання творів Веделя у 1911 р. писав, що він усунув мелодичні прикраси в окремих вокальних партіях через те, що вважав їх недоречними для церковного співу.

У сучасних українських виданнях (60—80-х років) поки що опубліковано лише 8 творів (серед них — 6 концертів)³⁷. Усі давні й сучасні видання творів А. Веделя не вичерпують його композиторської спадщини. Деякі його твори ще не опубліковані і зберігаються в рукописах. Крім того, більшість давніх видань творів А. Веделя є бібліографічною рідкістю, що ускладнює їх вивчення і виконання. Вже давно назріла нагальна потреба повного видання творів цього видатного українського композитора.

Нотографією друкованої і рукописної спадщини А. Веделя займалися й сучасні українські дослідники. Значну дослідницьку роботу в цьому напрямі провів І. Соневицький, і у своїй монографії «Артем Веделі і його музична спадщина» (Нью-Йорк, 1966) він подав реконструйований список спадщини композитора. Порівняльно-текстологічний аналіз друкованих і рукописних творів А. Веделя зробила Т. Гусарчук у кандидатській дисертації «Хоровое наследие А.Л. Веделя (стилевые и текстологические проблемы)», К., 1992. Досліджувала вона й проблему авторства його творів.

Доробок хорових творів А. Веделя досить великий. Композитор написав понад 20 духовних концертів, Всенічну службу, Літургію Іоана Златоустого, значну кількість окремих творів, що виконуються під час Літургії (Херувимські, ірмоси, канони, кондаки та ін.), шість тріо (серед них найбільш популярне «Покаянія отверзи ми двери»).

Збереглися рукописні автографи ряду творів А. Веделя, які тепер знаходяться в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (шифр ДА, № 326). Вони включають неповну Літургію Іоанна Златоустого та 12 духовних концертів, написаних протягом 1794—1798 рр.:

- № 1 «В молитвах неусыпающую Богородицу» — до мінор (1794 р.);
- № 2 «Спаси мя, Боже, яко внидоша воды до души моея» — ля мінор (1794 р.);
- № 3 «Доколя, Господи, забудеши мя» — фа мінор (1795 р.);
- № 4 «Пою Богу моему дондеже есмь» — до мінор (1795 р.);

³⁷ Хрестоматія української дожовтневої музики / Упорядник О.Я. Шпресер-Ткаченко. — К., 1969; 1974; Хоровий концерт ХVІІІ — початок ХІХ вв.: М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Веделі / Сост. і ред. В.М. Іконник. — К., 1988.

- № 5 «Блажен разумѣвая на нища и убога» — соль мінор (1795 р.);
 № 6 «Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь» — ля мінор (1796 р.);
 № 7 «Воскресни, Господи...» (зберігся неповністю) (1796 р.);
 № 8 «Услыши, Господи, глас мой» — до мінор (1796 р.);
 № 9 «Проповѣдника вѣры ...» — до мажор (1796 р.);
 № 10 «Господь пасет мя» — до мажор (1796 р.);
 № 11 «Боже, законопреступницы восташа на мя» — до мінор (1796 р.);
 № 12 «Ко Господу внегда скорбѣти ми» — до мінор (1798 р.).

Серед цих концертів десять чотириголосих, а два — восьмиголосі для двох хорів (№№ 9, 10)³⁸.

Автографи творів А. Веделя мають велику цінність, бо подають автентичний авторський текст, на відміну від списків та друківаних видань, де в цей текст уже вносилися зміни. При аналізі творчості А. Веделя ми спираємося переважно на автографи його концертів.

Творчість А. Веделя високо оцінив ще в середині ХІХ ст. В. Аскоченський, який сам виконував його твори і писав, що в жодного з наших церковних композиторів немає й половини тієї глибини почуттів, якими володіла ця незвичайна людина. Він підкреслював у музиці Веделя *«легкість, особливу мелодійність, чистоту, ясність..., сердечність»*³⁹. Своє захоплення музикою А. Веделя на початку ХХ ст. висловлював і редактор його творів В. Петрушевський, підмічаючи в його музиці *«особливу схвилюваність і задушевність»* та *«глибокий ліризм»*. Він писав: *«Ця щирість і безпосередність почуттів, що втілюється в музиці Веделя, завжди підкуповувала слухачів на її користь»*⁴⁰. В. Петрушевський вперше звернув увагу на те, що веделівські мелодії своєю широкою наспівністю і своїм складом нагадують українські церковні й народні наспіви⁴¹. Інший редактор творів композитора М. Лисичин, пишучи на початку ХХ ст. про А. Веделя та С. Дегтярьова, відзначав, що *«за талантом і натхненням вони залишають за собою багатьох і сучасних церковних композиторів»*⁴².

³⁸ З автографів концертів А. Веделя жодного разу не видавалися концерти №№ 2, 4, 5, 9, 10, 12. Неодноразово був виданий концерт № 3 (див.: Хрестоматія української доживотної музики, ч. 1. — К., 1974). У збірнику «Хоровые концерты XVIII — начала XIX веков» (К., 1988) надруковано концерт № 1. Три концерти (№№ 6, 8, 11) вміщені в «Исторической хрестоматии церковного пения» за редакцією М. Лисичина. — Вип. 1, 4. — СПб, 1902.

³⁹ Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Т. 2. — С. 377.

⁴⁰ Петрушевский В.Г. О личности и церковно-музыкальном творчестве А.П. Веделя // Труды Киевской духовной академии. — 1901. — № 7. — С. 393.

⁴¹ Там же. — С. 394.

⁴² Лисичин М.А. Предисловие к «Исторической хрестоматии церковного пения». — СПб, 1903.

Сучасні українські дослідники О. Шреер-Ткаченко та М. Боровик у своїх розвідках про А. Веделя робили акцент на українських національних джерелах його музики (фольклор, пісня-романс). М. Боровик, крім того, виявив деякі зв'язки мелодики А. Веделя з українськими церковними монодичними наспівами⁴³. Н. Герасимова-Персидська писала про деякі традиції партесної музики у творчості А. Веделя⁴⁴. Т. Гусарчук у своїй кандидатській дисертації, крім текстологічного дослідження творчості А. Веделя, розглядає й деякі її стильові особливості.

Очевидно, через те, що спадщина композитора повністю не зібрана і не надрукована, його творчість в українському музикознавстві залишається мало дослідженою.

2.2. Музично-образний зміст та музична драматургія духовних концертів

Тематика словесних текстів

При створенні духовних концертів А. Ведель звертався до різних текстів. У нього є концерти, написані на тексти християнської церковної гімнографії:

«Днесь владика твари» — на текст стихири 8-го гласу, що співається у Великий Піст; у ній розповідається про страждання Христа;

«В молитвах неусыпающую Богородицу» (концерт № 1, автограф) — на текст кондака 3-го гласу; у ньому йдеться про «успіння» (смерть) Богородиці;

«Всемирную славу» — на текст догматика 1-го гласу, в якому прославляється Богородиця;

«Проповѣдника вѣры» (для двох хорів, концерт № 9, автограф) — на текст стихири 8-го гласу, що співається на честь святого апостола Андрія.

Переважна більшість концертів А. Веделя написані на слова псалмів із *Псалтиря*, які були його улюбленими релігійно-поетичними творами. В. Аскоченський писав, що Ведель знав Псалтир напам'ять і декламував його розспівною манерою⁴⁵. Концерти написані як на повні тексти псалмів, так і на тексти окремих рядків.

⁴³ Шреер-Ткаченко О.Я. История украинской музыки. Ч. 1. — К., 1980; Боровик М.К. Про впливи народної пісні на мелодики Веделя // Українське музикознавство. Вип. 6. — К., 1971.

⁴⁴ Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. — К., 1978. — С. 114—116.

⁴⁵ Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Т. 2. — С. 376.

Серед текстів псалмів, які обирає композитор для духовних концертів, рідко трапляються дуже поширені в Псалтирі *псалми-гімни* світлого й радісного характеру, де прославляється Господь (концерт № 10 «Господь пасет мя»). Домінуючими в концертах Веделя є тексти досить поширених у Псалтирі скорботних *«благальних» псалмів*, які викладені в ліричній формі.

У текстах «благальних» псалмів, що лягли в основу більшості концертів Веделя, співець або звичайна людина (знедолена, хвора, самотня) звертається до Господа з благанням почути її, з проханням вилікувати її стражденну душу, захистити від ворогів, які наговорюють на неї, кривдять її. Майже в кожному «благальному» псалмі, до якого звертається композитор, ідеться про діймання людини (досадження їй) злими силами, ворогами.

Три концерти А. Веделя написані на тексти псалмів *історичного* змісту. Двічі композитор звертався до 136-го псалма і створив два концерти: *«На рѣках Вавилонских»* (до мінор та ля мінор). У цьому псалмі поетично передана туга вигнанців-євреїв під час перебування у вавилонському полоні за своєю Батьківщиною — Єрусалимом:

Над річками Вавилонськими, —
там ми сиділи й плакали,
коли згадували Сіона!..
Як же зможемо ми співати
Господню піснь
в землі чужинців?
Якщо я забуду за тебе,
о, Єрусалиме, —
хай забуде за мене правниця моя».

Інший концерт А. Веделя *«Боже, приидоша языци в достояние твое»* написаний на текст 78-го псалма, який викладено як плач євреїв над руїнами Єрусалима. У ньому є такі слова:

Ми стали ганьбою для наших сусідів,
за наругу та посміх для наших околиць...

Звертання А. Веделя до тематики поневоленого народу, що втілювалася в цих псалмах, було не випадковим. Адже пригніченим був його рідний український народ.

Особливості музичної
образності і структури
концертів

Відповідно до тематики словесних текстів та їх музичного змісту концерти А. Веделя можна поділити на *урочисто-панегіричні* та *лірико-драматичні*.

Урочисто-панегіричні концерти трапляються рідко. Серед автографів композитора до них належать концерти №№ 9 і 10, написані в 1796 р.

До створення концерту № 9 «Проповѣдника вѣры и слугу слова Андрѣя восхвалим», у якому прославляється святий апостол Андрій, Веделя могло спонукати відзначення іменин генерала Андрія Леванідова, котрий добре ставився до композитора. Концерт № 10 «Господь пасет мя» написаний на текст псалма № 22, в якому прославляється Господь. Схожість панегіричної тематики цих концертів позначилася і на подібності їхнього музичного змісту. Ці концерти мажорні (до мажор), на відміну від більшості мінорних концертів Веделя. У них простежується *зв'язок з панегіричними партесними концертами*. Їм притаманний типовий для панегіричних концертів світло-радісний настрій. Тільки в цих концертах композитор використовує два хори. Багатохорність, як відомо, була ознакою партесного барокового стилю.

Зв'язки з партесним концертом простежуються і в інтонаційній сфері:

а) в урочистих акордово-гармонічних побудовах, як, наприклад, початок концерту № 10:

247



б) у мелодичних зворотах славильного характеру:
3 концерту № 9 (третя частина):

248



Порівняйте з «Воскресенським каноном» М. Дилецького (закінчення):

249



3 концерту А. Веделя № 9 (перша частина):

250



Порівняйте з «Воскресенським каноном» М. Дилецького:

251



Особлива близькість концертів №№ 9 і 10 із партесними проявляється в концертуючому стилі хорової фактури із зіставленням акордово-гармонічних та поліфонічно-імітаційних побудов, хорового тутті та ансамблів; у використанні діалогів між хорами та хоровими групами, а також у мотетному викладі. Усе це створює масштабне і пишне звучання, характерне для барокового стилю.

Разом з тим, у концертах №№ 9 і 10 є всі ознаки нового стилю духовного концерту другої половини XVIII ст. Вони мають циклічну форму. Концерт № 9 складається з трьох частин, а концерт № 10 — п'ятичастинний. Вони побудовані за принципом контрасту. Концерт № 9: Allegro vivace — Andante — Allegro vivace. Концерт № 10: Allegro — Adagio — Allegro affettuoso — Adagio — Allegro vivace. В основу циклу цих частин покладено контрасти темповий, тональний і музично-образний. У цих концертах простежується контраст швидких урочисто-енергійних частин з повільними ліричними. Індивідуальними рисами стилю Веделя позначені емоційно-виразові ліричні ансамблі, наприклад, у другій частині концерту № 9.

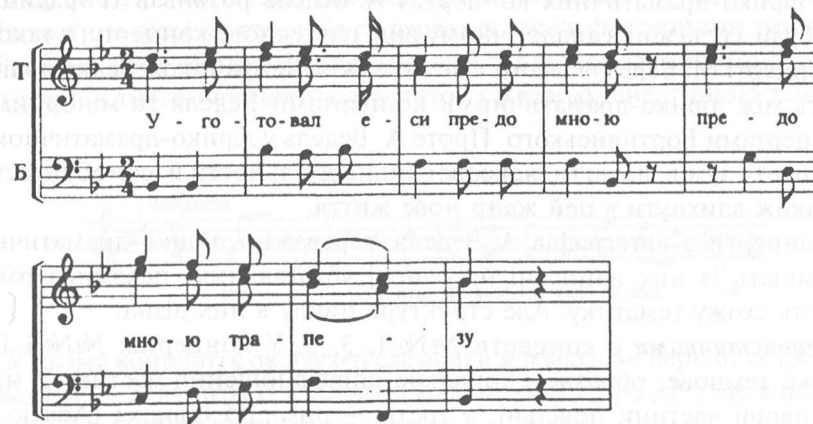
Тричастинний цикл із швидкими крайніми і повільною середньою частиною, що наявний у концерті № 9 А. Веделя, характерний і для урочисто-панегіричних концертів його сучасника Д. Бортнянського. У концерті № 10 А. Веделя використав п'ятичастинний хоровий цикл, який не трапляється у Д. Бортнянського. Панегіричний п'ятичастинний концерт № 10 був новим явищем. Крім того, в цьому концерті помітна драматизація образу. Це стосується третьої частини концерту, де на початку суворо звучить восьмиголосе фугато з рішучою темою інструментального характеру, яка має «жалібну» інтонацію збільшеної секунди між III і підв. IV ст.:

252



Ці зміни в музиці пов'язані з текстом псалма: «коли я піду хоча б навіть долиною смертної темряви, то не буду боятися злого». Друга і четверта частини концерту є зразками світлої ліричної музики Веделя. Четверта частина концерту з переважанням у ній гомофонно-гармонічної фактури, триголосих ансамблів та мелодики пісенного типу звучить як хорова пісня:

253



Між урочистою першою і п'ятою частинами простежуються інтонаційні зв'язки, що створює репризність циклу.



255



Отже, в урочисто-панегіричному концерті № 10 композитор створив багатогранну музичну палітру і розширив образну сферу цього виду концерту.

Більшість концертів А. Веделя є *лірико-драматичними*. Музика лірико-драматичних концертів, написаних на тексти «благальних» псалмів, в яких людина звертається за допомогою до Господа, має яскраво виражений *особистісний* характер. У ній щиро й безпосередньо передані глибокі суб'єктивні переживання. Лірико-драматичні концерти втілювали той стан зболеної душі, який, очевидно, був у самого Веделя.

До лірико-драматичних відносяться також концерти на тексти історичних псалмів («На р'ках Вавилонських», «Боже, приидоша языци»).

У лірико-драматичних концертах А. Ведель розвивав ті традиції, що були закладені в аналогічному виді партесного концерту, а також у концерті М. Березовського «Не отвержи». Існує також деяка подібність між лірико-драматичними концертами Веделя та мінорними концертами Бортнянського. Проте А. Ведель у лірико-драматичному концерті зумів досягти яскравої індивідуальності й самобутності, а також вдихнути в цей жанр нове життя.

Концерти з автографів А. Веделя переважно лірико-драматичні. Більшість із них написані на основі «благальних» псалмів і тому мають схожу тематику. Але структура циклу в них різна.

Тричастинними є концерти №№ 1, 3, 5. У концертах №№ 1 і 5 схоже темпове, образне і тональне співвідношення частин. У них дві перші частини повільні, а третя — помірно швидка (Adagio — Andante — Allegretto),⁴⁶ немає ладового контрасту, співвідношення

... закінчується на домінанті тональнє фіналу). У цих тричастинних циклах контраст простежується і повільними першою, другою частинами та помірно швидкою третьою частиною. Так, у концерті № 1 «В молитвах неусыпающую Богородицу» повільні перша і друга частини мають тематизм лірико-елегійного характеру й пов'язані з розкриттям тексту про «успіння» (смерть Богородиці).

Перша частина. Дисканти:

256



Друга частина. Тенори:

257



Контрастно до перших двох частин є енергійна третя частина (Allegretto), у тексті якої йдеться про Богородицю — матір Христа. Ця частина відрізняється від попередніх також фактурними змінами. У перших двох частинах в основному зіставлялося звучання ансамблю та хору, а третя починається фугато із жвавою, енергійною темою:

258

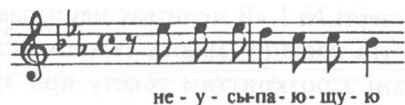


У цьому концерті є зв'язуючі елементи в тематизмі першої та третьої частини — лейтритм із ямбічним малюнком $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, що сприяло створенню репризних ознак циклу:

⁴⁶ Концерт № 5 має ще в кінці коду Andante.

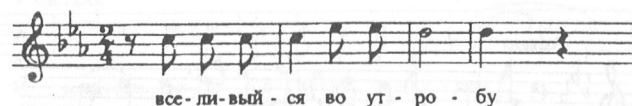
Перша частина:

259



Третя частина:

260



Серед лірико-драматичних духовних концертів з автографів А. Веделя виділяється концерт № 3 «Доколя, Господи, забудеш мене». Між трьома частинами цього концерту немає темпового, ладового і фактурного контрастів. Усі частини повільні: Andante (f-moll), Adagio (c-moll, закінчується на домінанті f-moll); Andante (f-moll). У них переважає ансамблевий виклад, який іноді змінюється хорovým тутті, що завершує кожну частину.

Усім трьом частинам цього концерту характерна лірична музична образність. Музика цього концерту звучить як «влив почуттів» митця, сповнена драматизму.

Лірика концерту № 3 залежно від тексту має різні емоційні відтінки. У благальному псалмі № 12, на основі якого написаний цей концерт, передано постичне звертання знедоленої людини до Господа з проханням про порятунок від ворогів. Вона просить Господа не відвернутися від неї і не забути її. В останній (п'ятій) строфі людина вихваляє Господа, який «вчинив їй добродійство»:⁴⁷

1. Доки, Господи, будеш мене забувати назавжди,
доки будеш ховати від мене обличчя своє?
2. Як довго я буду складати в душі своїй болі,
у серці своїм — щодня смуток?
Як довго мій ворог підноситись буде над мене?

I частина

⁴⁷ Переклад цього псалма українською мовою подасмо за виданням: Біблія або книги Святого писання старого й нового заповіту. — Українське біблійне товариство. — 1992. — С. 546.

3. Зглянься, озвися до мене,
о Господи, Боже мій!
Просвіти мої очі,
щоб на смерть не заснув я!

II частина

4. Щоб мій ворог не сказав:
«Я його переміг!»
Щоб мої вороги не раділи,
як я захитаюсь!

5. Я надію на милість твою покладаю,
моє серце радіє спасінням твоїм!
Я буду співати Господеві,
бо він добродійство
для мене вчинив...

III частина

Сумно-лірична музична образність першої та другої частин передає стан страждання і душевного болю. У тематизмі виділяються виразові музичні інтонації звертання до Господа:

Початок першої частини:

261



Інтонаційна сфера першої і другої частин пронизані сумними і жалібними інтонаціями:

З першої частини:

262



З другої частини:

263



Початок другої частини:

[illegible]

265

Просвь - ти

просвь-ти

З появою в тексті першої і другої частини слів про ворогів характер тематизму змінюється. З'являється тематизм маршово-енергійного й грізного характеру з пунктирним ритмом і рухом мелодики по звуках тризвуку, що неначе втілює образи «злих сил». Такий тематизм з'являється в першій частині на слова «доколѣ вознесетсѣ враг мой» у діалозі між двома групами голосів: басами й тенорами та дискантами й альтами.

Do-ko-lye-voznese-sya vrag moy

267

у - крѣ - пих - ся на не - го

268

Музыкальный фрагмент из песни "Возрастает ли...". Он состоит из трех систем нот. Первая система — это вступление, состоящее из двух тактов. Вторая и третья системы — это основной текст песни. В каждой системе есть две верхние ноты (сопрано и альт) и одна нижняя нота (бас). Текст песни: "воз - ра - ду - ют - ся".

Ця інтонаційна сфера, що пов'язана з образом «злих сил» і виконується всім хором, контрастує з партією тенорів, яка має сумну мелодику віртуозного типу, насичену «благальними» інтонаціями:

269



Отже, у цій частині вже помітне прагнення композитора втілити в музиці конфлікт між стражденою людиною і «злими силами».

Третя частина, хоч також повільна і має ліричний музичний образ, проте відрізняється від двох попередніх частин відходом від стану страждання та смутку. Музика відповідає текстові, в якому йдеться про спасіння людини Господом, і вона прославляє його.

Ліричний тематизм цієї частини рухливіший і розвивається динамічніше порівняно з попередніми частинами.

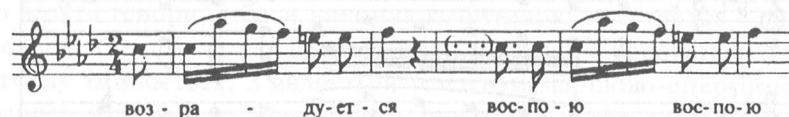
Початок третьої частини:

270



У мелодиці цієї частини з'являються мелодичні звороти радісного характеру на слова «возрадується», «воспою»:

271



Концерт закінчується лірико-гімнічним звучанням, оптимістичним завершенням усього циклу.

У цьому циклі простежуються деякі інтонаційні зв'язки між частинами, що сприяє єдності всього циклу:

Перша частина. Альт:

272



Третя частина. Дискант:

273



Інші лірико-драматичні концерти А. Веделя з автографів побудовані за принципом *контрасту*. Серед них трапляються багаточастинні цикли. Так, концерт № 2 «Спаси мя, Боже» (1794 р.) складається зі вступу та п'яти частин. У «благальному» псалмі № 68, на основі якого написаний цей концерт, псалмоспівець, переслідуваний ворогами, перебуваючи у пригніченому стані, звертається до Господа. Значне місце в цьому концерті займає лірико-елегійна музична образність. Цей концерт, як свідчив колишній співак хору Веделя Василь Зубовський, «исторгал слезу у слушателей»⁴⁸.

Ще складнішу побудову має концерт № 6 «Помилуй мя, Господи» (1796 р.), який складається з семи частин, контрастуючих між собою: Adagio — Allegro — Adagio — Allegro vivace — Maestoso — Adagio — Allegro vivace.

Словесний текст цього концерту схожий на попередні. Написаний він також на основі «благального псалма» № 6 (строфи 3—11), який викладений як поетичне звернення хворої людини, переслідуваної ворогами, до Господа по допомогу. У цьому концерті яскравіше, ніж у попередніх, втілений музично-образний контраст. Схожі риси є між ліричними повільними частинами, а також і між енергійними швидкими. У повільних лірико-елегійних частинах (першій і третій) емоційно передані страждання людини, особливо у третій частині. Вони пройняті інтонаціями «благального звертання», як, наприклад, початок концерту:

⁴⁸ Кух В. Рукописна партитура творів Артема Веделя // Український музичний архів. — Вип. 1. — К., 1995. — С. 47.

Adagio

По - ми - луй мя Гос - по - ди, по - ми - луй мя Гос - по - ди

По - ми - луй по - ми - луй

Сумні мелодичні звороти звучать у третій частині:

Adagio

У - тру - дих - ся у - тру - дих - ся

У - тру - дих - ся у - тру - дих - ся

У шостій частині характер лірики змінюється, що пов'язано із словами «яко услыша глас моленья моего, молитву мою прият» («Благання моє Господь вислухає, молитву мою Господь прийме»). Цій мажорній частині притаманне просвітлене, м'яко-ліричне звучання з мелодикою кантиленного типу, що передає душевне заспокоєння. Початок шостої частини:

Adagio

Я - ко у - слы - ша у - слы - ша у - слы - ша глас

Я - ко у - слы - ша у - слы - ша Гос - подь

В усіх повільних частинах переважає ансамблевий виклад.

Швидкі частини цього концерту мають енергійно-рішучий характер, зокрема, друга частина. Наступально звучать теми четвертої, п'ятої і сьомої частин, текст яких пов'язаний з образами ворогів.

З четвертої частини:

Allegro vivace

Смя - те - ся от я - ро - сти о - ко мо - е

Із сьомої частини:

Allegro vivace

Да по - сты - дят - ся

У п'ятій частині (Maestoso) часто повторюються енергійні мелодичні звороти з ямбічним ритмом на слова «отступите». Ця частина ніби відтворює картину оборони від ворогів і намагання їх відігнати:

Maestoso

от - сту - пи - те

От - сту - пи - те от ме - не

Музика останньої частини на слова «Да постыдятся и смятутся вси врази мои» («Нехай усі мої вороги посоромлені й настрашені будуть»), яка пронизана активним ямбічним малюнком (це нагадує «мотив долі» в концерті М. Березовського «Не отвержи»), також має яскраво наступальний характер і відтворює перемогу особистості над «силами зла». На відміну від повільних частин, у швидких частинах композитор використовує поліфонічну фактуру, фугатні побудови.

У цьому концерті А. Ведель теж втілює конфлікт особистості з її ворогами. П'ята і сьома частини пройняті «протестуючим» началом,

що виражає духовний супротив митця злим силам. Цим самим композитор продовжив традиції концерту М. Березовського «Не отвержи», який, очевидно, справив великий вплив на концерт А. Веделя № 6 «Помилуй мя, Господи».

Концерти А. Веделя №№ 8, 11, 12, які також написані на тексти «благальних» псалмів і тематика яких схожа з попередніми, мають струнку форму *чотиричастинного циклу* з таким темповим співвідношенням частин: повільна — швидка — повільна — швидка. Така структура циклу була в концерті М. Березовського «Не отвержи», а також у лірико-драматичних концертах Д. Бортнянського. У цих концертах А. Веделя простежуються тематичні зв'язки між частинами. Тематична єдність циклу особливо помітна в концерті № 8. На основі спільного мелодичного зерна першої частини (рух мелодики з тонічного звука до терцового, а потім знову з тонічного до квінтового), яке має українську народнописенну основу, побудований тематизм другої і четвертої частин. У цьому концерті простежуються риси *монотематизму*.

З першої частини:

280



З другої частини:

281



З четвертої частини:

282



У концерті № 8 відбувається трансформація музично-тематичного матеріалу. Якщо в першій частині тематизм має скорботно-благальний характер, то в останній він енергійно-рішучий. У тематизмі цього концерту і трансформації тематичного матеріалу простежуються схожості з концертом М. Березовського «Не отвержи».

В останніх лірико-драматичних концертах (№№ 8, 11, 12) з автографів А. Веделя композитор досягнув розквіту свого таланту, масштабності мислення. У листі до П. Турчанінова А. Ведель сам назвав свої концерти №№ 11 і 12 «досить сильними»⁴⁹.

Підсумовуючи розгляд музично-образного змісту концертів А. Веделя, зазначимо, що домінуючою в них є *психологізована лірика*, яка передає стражденний стан особистості. У деяких лірико-драматичних концертах композитор втілює конфлікт між особистістю та її ворогами (виходячи з текстів концертів, можна зробити висновок, що це були «законопреступники», «ненавидящий мира»). Іноді у фіналах цих концертів виражений духовний супротив людини, протестуюче начало (концерти №№ 6, 12), а в інших відображено подолання нею страждань і духовне оздоровлення (концерти №№ 3, 11). Тематика «благальних» псалмів була А. Веделю особливо близькою, а в музиці широко й емоційно розкривалися його почуття. Це дає підставу вважати, що музика лірико-драматичних концертів А. Веделя має *особистісний характер*. У втіленні елегійної лірики відобразилася *українська ментальність* з характерною для неї підкресленістю почуттєвого начала. Крім того, при втіленні суб'єктивних переживань особистості для композитора характерна надмірна чуттєвість, що свідчить про зародження в його творах сентименталістських рис, які виникли в українській культурі наприкінці XVIII ст.

Порівняно з М. Березовським та Д. Бортнянським, А. Ведель досить вільно будує хорові цикли, які в нього мають від трьох до семи частин. Однак переважають *три- і чотиричастинні* цикли. Більшість циклів побудована за принципом темпового, музично-образного і тонального *контрастів*, хоч є й винятки (концерт № 3). У деяких концертах композитор досягає цілісності циклу за рахунок музично-тематичних зв'язків між частинами, а в окремих випадках є ознаки монотематизму.

⁴⁹ Кух В. Рукописна партитура творів Артема Веделя. — С. 51.

У композиційній будові частин хорового циклу А. Ведель, як і М. Березовський та Д. Бортнянський, дотримувався традицій, що сформувалися в партесному концерті. Частини концертів мають *декілька розділів* (від двох

до чотирьох), які відзначаються відносною самостійністю. Вони здебільшого складаються з *експозиційного викладу, розвитку і закінчення*. Протягом розділу повторюються слова тексту. У кожному новому розділі *оновлюється тематичний матеріал*, змінюється хорова фактура. Але при такій дискретності форми, її розподілі на розділи немає відчуття відрубності, і кожна частина концерту сприймається як цілість. Цьому сприяє те, що при оновленні тематичного матеріалу композитор використовує інтонаційні, ритмічні зв'язки між розділами, а також варіантний спосіб розвитку. Завдяки цьому створюється враження *безперервного розгортання*. Так, наприклад, перша частина концерту № 3 «Докоľ, Господи» складається з чотирьох розділів:


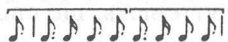
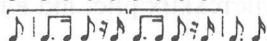
I розділ: «Докоľ, Господи, забудеши мя до конца» (f-c-moll);

II розділ: «Докоľ отвращаеши лице Твое от мене» (c-moll);

III розділ: «Докоľ положу советы в души моей,
болѣзнь в сердце моем день и ночь» (c-f-moll);

IV розділ: «Докоľ вознесется враг мой на мя» (f-moll).

У кожному розділі при оновленні тематичного матеріалу зберігаються зв'язки між ними. Ямбічний ритмічний малюнок з пунктирним ритмом простежується у тематизмі I, II і IV розділів:

початок I розділу $\frac{4}{4}$	
початок II розділу	
початок IV розділу	

Такі ж зв'язки спостерігаються й на звуко-висотному рівні, що є наслідком варіантного розвитку тематизму, як, наприклад, між початком I і II розділів та між I і IV розділами першої частини:

I розділ. Альт:

283


До - ко - лѣ, Гос - по - ди, до - ко

II розділ. Альт:

284


До - ко - лѣ от - вра - ща - е - ши ме

I розділ. Дискант:

285


До - ко - лѣ за - бу - де - ши мя

IV розділ. Дискант:

286


До - ко - лѣ, до - ко - лѣ

Композитор використав варіантний спосіб розвитку і в другій частині:

I розділ. Тенор:

287


При - зри,

II розділ. Тенор:

288


Про - сѣ - ти при -



2.3. Особливості музичної стилістики

Нова якість емоційної виразовості, що з'явилася в концертах А. Веделя, особливо позначилася на його *мелодиці*, яка є багатою, виразною і займає чільне місце у стилістиці композитора.

Особливе мелодичне багатство у творах Веделя простежується в ансамблевих розділах. Саме в них, у межах хорового ансамблю зароджується тенденція домінування мелодії. Ця тенденція виникла в галантному стилі і є найбільш яскравою ознакою романтизму.

Мелодика духовних творів А. Веделя, як і М. Березовського та Д. Бортнянського, тісно пов'язана зі словом — як на акцентно-ритмічному, так і на образно-змістовому рівнях. Його мелодика тонко реагує на словесний зміст тексту.

Мелодика А. Веделя здебільшого має широке дихання й охоплює широкий звуковий простір. Стрибки в мелодії на кварту, квінту, сексту, септиму, октаву сприяють її виразності та емоційності. Імпульсивності мелодії Веделя надають ямбічні квартові стрибки, з яких часто починаються його теми.

Виразовість мелодики А. Веделя посилюється її *ритмікою*, яка відзначається складністю й різноманітністю ритмічних малюнків. Композитор часто роздрібнює чверть, використовує пунктирний ритм, синкопи. Ускладнюють ритміку форшлаги, мелізми, групетто. Така ритміка найчастіше використовується в ансамблевих побудовах, повільних частинах. Ось такі складні ритмічні малюнки трапляються, наприклад, у концерті № 12: $\frac{4}{4}$ або $\frac{3}{4}$.

Складна ритміка такого типу була характерна загальноєвропейському класичному стилеві останньої третини XVIII — початку XIX ст. і часто використовувалася в повільних частинах циклів (Гайдн, Моцарт).

А. Ведель вдається до складної і примхливої ритміки для посилення виразовості його ліричної музичної образності.

Підвищена емоційність, що притаманна творам А. Веделя, яскраво проявилася в його мелодиці. Використовуючи типові для XVIII ст. секундові інтонації зігнання, композитор часто посилює їх виразовість синкопованим ритмом, що надає їм характеру болісного стогону.

З Херувимської:

290



З концерту № 12 (перша частина):

291



А. Ведель досить часто використовує експресивні мелодичні звороти. Підвищеної виразності їм надають широкі стрибки в мелодії, як, наприклад, у Херувимській:

292



а також стрімкі підйоми мелодії вгору.

З концерту № 12:

293



До експресивних належать і низхідні мелодичні звороти в межах октави й більше, які мають жалібну інтонацію збільшеної секунди.

3 концерту № 5 (перша частина):

294



Перед спуском може бути стрімкий підйом до вершини, як, наприклад, у першій частині концерту № 12:

295



З цим же пов'язані хроматичні мелодичні лінії, мелодика віртуозного типу.

У мелодиці А. Веделя органічно поєдналися риси, спільні для мелодики європейського класичного стилю і пов'язані з українськими співацькими традиціями.

Композитор використовує не тільки загальнопоширені в європейській музиці інтонації зітхання, мелодичні звороти аріозного характеру, але й типовий для класичного стилю рух мелодики по звуках тризвуку. З *класичним стилем* пов'язана чітка розчленованість мелодики, використання побудов типу питання — відповідь, підсумовуючих структур. Досить часто Ведель застосовує мелодику віртуозного типу й різні мелодичні прикраси, що мають схожі риси з вокальною та інструментальною західноєвропейською музикою.

Особливо важливу роль у мелодиці А. Веделя відіграють українські музичні джерела: давньоукраїнська церковна монодія, духовні канти, партесні твори, український фольклор. Зв'язки з *давньоукраїнською монодією* надали його мелодиці *наспівного* характеру. Поряд з використанням деяких поспівок з давньоукраїнської монодії, вплив цього важливого пласта українського музичного мистецтва помітний у варіантному способі розвитку тематизму, в оспівувальних мелодичних зворотах.

3 концерту № 1:

296



Навіть коли мелодика рухається по звуках тризвуку, в подальшому її розвитку композитор оспівує ці звуки.

На тематизм творів Веделя певний вплив мали й канти. Це простежується не тільки в особливостях фактури, але і в мелодиці, деяких ладо-гармонічних особливостях ансамблів духовних творів.

З тріо «Покаянія отверзи ми двери»:

297



Створенню *наспівності* музики А. Веделя сприяв також тісний зв'язок його мелодики з українським фольклором.

У музиці А. Веделя простежуються зв'язки з тими українськими народними піснями, які мають розвинену мелодику, мажорно-мінорну ладову основу, що відповідало тональній функційно-гармонічній системі його музики в цілому.

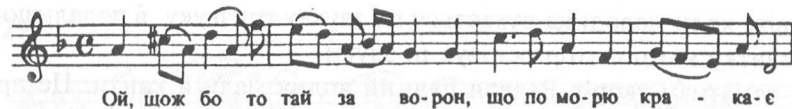
Мелодика А. Веделя настільки близька до українського фольклору, що окремі мелодичні фрагменти нагадують загальновідомі народні пісні. Так, наприклад, партія дискантів у кінці першої частини концерту № 12 має інтонаційну близькість до початку історичної пісні «Ой що ж бо то та й за ворон».

298



Народна пісня:

299



(Лисенко М. Народні пісні для хору. —
Т. IV, вип. 2. Історичні пісні. —
Харків — Київ, 1931. — С. 18)

Композитор не прагнув цитувати українські народні пісні: їх інтонації органічно входили в його лексику. У творах А. Веделя можна віднайти сторінки, де він, перевтілюючи українські народнопісенні джерела, досягнув яскравої національної самобутності. До них належить початковий фрагмент другої частини концерту № 3 «Доколѣ, Господи». У розспівній мелодії тенора поєдналися і перевтілилися різні джерела — дума та лірична українська пісня-романс (див. приклад № 264). Імпровізаційний характер цієї розспівної мелодики, експресивні інтонації збільшеної секунди в низхідному русі мають деяку спільність з думами. Але більше в ній зв'язків з українською піснею-романсом, про що свідчать ліричні мелодичні звороти, характерні саме для української пісні-романсу: лірична секста між V і III ст. і рух униз до VII підв. з розв'язанням у I ст. Завершальна частина цього фрагмента нагадує популярну українську пісню «Ой не ходи, Грицю», хоч такі інтонації наявні і в інших піснях-романсах.

Поеднавши елементи, взяті з різних народних жанрів, композитор створив індивідуалізовану тему з яскравим національним колоритом.

Українська народна пісня-романс мала великий вплив не тільки на тематизм концерту № 3, але й на всю творчість композитора. У міському середовищі України та за її межами в другій половині XVIII ст. це був дуже поширений жанр — нова інтонаційна сфера, яка впливала на творчість М. Березовського і Д. Бортнянського.

Ще більший вплив вона справила на музику А. Веделя. Яскрава емоційність пісні-романсу, її щирість і сердечність, втілення в ній глибини й ніжності ліричних почуттів — усе це було близьке чутливій і стражденній душі композитора. Зв'язки з українською народною піснею-романсом позначилися на емоційно-виразовій ліриці його духовних творів.

У деяких творах А. Веделя трапляються цілі мелодичні звороти, які властиві популярним українським пісням-романсам, зафіксованим у збірках народних пісень XIX ст.

3 концерту № 4 (ансамбль фіналу):

300



(Див. також приклад № 292 з Херувимської).

У мелодії А. Веделя часто простежуються окремі інтонації, типові для українських пісень-романсів. До них належить висхідна лірична секста між V і III ст., а також мелодичний зворот зі зменшеною квартою III — VII підв. — I у мінорі:

3 концерту № 3 (третя частина):

301



3 концерту № 5 (друга частина):

302



А. Ведель використовує і низхідну ліричну сексту V — VII підв. у мінорі.

3 концерту № 12 (перша частина):

303



3 концерту № 11 (друга частина):

304



Із впливом українського фольклору пов'язане й використання композитором підвищеного IV ст. у мінорі, а також збільшеної секунди між III і підв. IV ст. (Див. приклад № 252).

Зв'язки з фольклором характерні для українського духовного концерту другої половини XVIII ст. в цілому. Вони існували вже в партесному (найчастіше у лірико-драматичному) концерті. Ці зв'язки інтенсифікуються у лірико-драматичних творах М. Березовського, Д. Бортнянського й особливо А. Веделя. Майже вся музика духовних творів Веделя насичена окремими інтонаціями, мелодичними зворотами, притаманними українським народним пісням. Це й посилює *увираження української національної специфіки* його музики.

Національна специфіка музики А. Веделя проявилася не тільки у використанні окремих елементів народної лексики, але й у створенні композитором своєрідного наспівного стилю, у загальному характері його музики, позначеної українською ментальністю.

А. Ведель, як і його попередники, в духовному концерті використовував *гармонічно-поліфонічну* фактуру.

Гармонічна мова композитора має всі ознаки розвиненої тональної функційно-гармонічної системи, характерної для класичного стилю. Композитор використовує гармонію як важливий засіб розкриття глибини почуттів. Він звертається до акордів *альтерованої субдомінанти*, які досить часто сприяють збільшенню напруження і драматизації

образу, як, наприклад, у першій частині концерту № 11 «Боже, законпреступниці восташа на мя» на слова «долготерпѣливый» (Господь) повторюється II $4/3$ #3:

305



А. Ведель використовує й *альтеровану доміанту* (домінантовий терцквартакорд з пониженою квінтою) — у концерті № 1 «В молитвах неусыпающую Богородицу»:

306



В ансамблях А. Ведель часто використовує триголосу акордову фактуру кантового типу, яка має терцові або октавно-унісонні каданси. 3 концерту № 6 (перша частина):

307



Трапляється в його музиці триголося з вузьким розташуванням голосів, що наближається до народного.

А. Ведель часто використовує в концертах і *поліфонічні засоби*. Гармонічна фактура у нього поєднується з імітаційною. Швидкі частини досить часто починаються з фугоподібної структури, що являє собою експозицію фуги, а далі йде гармонічна побудова. Це простежується переважно у швидких частинах — як у фінальних (у концертах №№ 1, 8, 11), так і в серединних (друга і четверта частини концерту № 6). У чотиричастинному концерті № 11 особливо частими є фугатні побудови, які існують навіть у повільній першій частині, а також у другій та четвертій частинах. У другій частині концерту № 12 є дві фугатні побудови. Це свідчить про те, що в пізніх концертах №№ 11 і 12 А. Ведель частіше звертався до поліфонічної фактури. Проте він не створив таких класичних форм фуг, які знаходимо у творчості М. Березовського та Д. Бортнянського.

У духовних концертах А. Веделя особливо важливу роль відіграє *хорова фактура і темброва драматургія*. Хорова фактура суттєво впливає на створення музичної образності та формотворення. Композитор використав традиційний для духовного концерту *концертуючий стиль*; у нього часто зіставляється хорове туттійне звучання з ансамблевим. Такі зіставлення можуть бути в масштабах теми та розділів, а також на рівні цілих частин.

Значну роль у концертах відіграють *ансамблі*, що є носіями ліричного начала; у них концентрується найвиразовіший тематичний матеріал. Саме в ансамблях найглибше передані емоційні стани страждання і смутку. Вони насичені жалібними і благальними інтонаціями. Композитор здебільшого використовує дуети і тріо різного складу, проте надає перевагу тріо, в якому часто звучать два тенори й бас. Партія тенора в таких ансамблях має розвинену мелодику (іноді віртуозного характеру), і в ній найбільш експресивно втілені суб'єктивні особистісні переживання. Можливо, це пов'язане з тим, що А. Ведель сам співав тенором і мав прекрасний голос.

А. Ведель використовував ансамблеві тріо й іншого складу: тріо ніжно-ліричного звучання (два дисканти й альт), а також тріо мішаного складу (альт, тенор і бас). У творах Веделя часто простежується перемінне звучання різних ансамблів, їх перегукування.

Хорові тутті в частинах циклу виконують різну функцію. У повільних частинах, де переважають ансамблі, хорові туттійні фрагменти звучать здебільшого після ансамблевих побудов і можуть мати зв'язувальну, розробкову і заключну функції. У швидких частинах хорове туттійне звучання переважає в експозиційних та заключних розділах.

В експозиційних розділах швидких частин туттійне звучання часто пов'язане з імітаційним викладом (фугатні побудови), а в заключних розділах воно має здебільшого гармонічну фактуру.

Зміна хорової фактури, що сприяє оновленню музичного матеріалу, є одним з *динамізуючих чинників формотворення*. Поява нового розділу в частинах часто пов'язана зі змінами хорової фактури й тембру.

А. Ведель використовує виразові можливості хорової фактури не тільки в ансамблях, але й у туттійних побудовах. Яскравим зразком цього є заключна частина фіналу концерту «На р'ках Вавилонських» (до мінор), де композитор створив трагічне звучання, пов'язане зі словами тексту «разб'єт младенцы твоя о камень». Композитор диференціює хорову фактуру: дисканти мають хвилеподібну гамову мелодику, яка звучить як завивання; мелодика першого баса також має хвилеподібний рух, але вона рухається по звуках тризвуку і є неначе супроводом до партії дискантів; середні голоси (альти, тенори) та другий бас відіграють педалізуючу функцію. Виконання цього уривка на піаніссімо є дуже виразовим. Усі ці засоби створювали ефектне звучання і вже виходили за рамки традиційних засобів, характерних для хорового концерту другої половини XVIII ст., що свідчить про появу в хоровій фактурі концертів А. Веделя новаторських рис:

308

Д
А
Т
Б

О камень, о камень

Підсумуємо найхарактерніші стильові особливості духовної музики А. Веделя.

У музично-образному змісті концертів А. Веделя домінує *психологізована лірика*. Музика лірико-драматичних концертів, які в нього є переважаючим видом духовного концерту, має й *особистісний характер*. При втіленні суб'єктивних переживань особистості з підвищеною чуттєвістю простежуються *сентименталістські риси*.

У музиці А. Веделя яскраво увиразнилася *українська національна специфіка*. Вона проявилася не тільки в цитатній схожості деяких мелодичних зворотів з українськими народними піснями, піснями-романсами, духовними кантами, але й у створенні композитором наспівного стилю з опорою на українські музичні джерела та в характері музики в цілому, позначеної яскравою національною своєрідністю. Ця якість духовної музики Веделя була провісником зародження нового українського національного музичного стилю в XIX ст.

Хоч А. Ведель будував хорові цикли досить вільно (від трьох до семи частин), проте в його концертах *переважають три- і чотиричастинні цикли*. Більшість із них побудована за принципом *контрасту*. Композитор прагне досягнути *цілісності циклу* завдяки варіантному розвитку тематичного матеріалу, інтонаційним та ритмічним зв'язуючим елементам між частинами, а в окремих випадках простежується моно-тематизм.

Композиційна будова частин хорового циклу, яка складається з декількох розділів, що становлять *експозиційний виклад, розвиток і закінчення*, ґрунтується на оновленні тематичного матеріалу та на логіці гармонічного розвитку.

Твори А. Веделя відзначаються мелодичним багатством. На його мелодиці позначилися деякі впливи тогочасної західноєвропейської вокальної та інструментальної музики, але яскраво увиразнилася її національна специфіка.

Однією з характерних особливостей мелодики А. Веделя є її наспівність, у створенні якої суттєву роль відіграли зв'язки з давньоукраїнською церковною монодією та українським фольклором. Ліричній мелодиці Веделя, переважаючій у його творчості, притаманна *підвищена емоційність*. Композитор часто використовує *експресивні мелодичні звороти*. Поряд з цим у мелодиці Веделя наявні й особливості мелодики, характерні для *класичного стилю*: чітка її розчленованість, використання побудов типу *питання — відповідь*, підсумовуючих структур; рух мелодики по звуках тризвуку, вживання мелодичних прикрас типу форшлагів, мелізмів, групетто, складних ритмічних

малюнків, а також віртуозних мелодичних зворотів, що характерні для професійної інструментальної музики.

Для творчості А. Веделя, як і його попередників, характерна *гармонічно-поліфонічна фактура*. Гармонія має всі ознаки розвиненої *класичної гармонії*. Гармонічний засіб виконує не тільки формотворчу, але й виразову функцію у розкритті в музиці лірико-драматичної образності (використання альтерованої субдомінанти та ін.).

Гармонічна фактура у творах А. Веделя часто поєднується з імітаційною. Композитор використовує *фугатні побудови*.

Важливу роль у концертах А. Веделя відіграють *хорова фактура, темброва драматургія* у створенні музично-образного змісту та у формотворенні. Спираючись на традиції концертуючого стилю, характерного для духовного концерту, Ведель зіставляє туттійні та ансамблеві побудови різного складу. Особливо часто композитор використовує хорові ансамблі, що здебільшого є носіями ліричної образності.

Духовна музика А. Веделя представляє розквіт українського духовного концерту кінця XVIII ст. Поряд з М. Березовським і Д. Бортнянським А. Ведель став *класиком* нового стилю духовної музики другої половини XVIII ст. Його твори відзначаються довершеною професійною майстерністю, високою художньою якістю, глибиною змісту, оригінальністю власного стилю. У них відобразився непересічний талант композитора. А. Ведель міг би написати ще цілу низку прекрасних творів, якби не ув'язнення його в божевільню. У музиці А. Веделя, як і в М. Березовського (концерт «Не отвержи») відобразилося страждання митця. У його психологізованій ліриці відбилася неприйняття навколишньої дійсності і духовний супротив. Це було співзвучне з такими тенденціями епохи Просвітництва, як критика існуючого суспільства, прагнення до вдосконалення людини, а також із новими віяннями цієї епохи — інтересом до внутрішнього світу людини, передромантичними рисами, що знаменували зародження в наступному столітті нової епохи — Романтизму.

ВИСНОВКИ

Творчість українських композиторів другої половини XVIII ст., які писали музику в Україні і поза її межами (М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін.), належить до найкращих надбань української музичної культури. Завдяки їхньому великому талантові і високій професійній майстерності, прекрасній обізнаності з досягненнями західноєвропейського музичного мистецтва другої половини XVIII ст. («передкласичного періоду» і класичного стилю), які вони творчо використовували, музика цих композиторів досягла високого мистецького рівня і є здобутком не тільки української, але й світової культури. Українські композитори М. Березовський і Д. Бортнянський були творцями перших опер у Східній Європі, з успіхом поставлених в Італії у 70-х роках XVIII ст.

В українському музичному мистецтві другої половини XVIII ст. формувався новий класичний стиль. Утвердилося класичне функційно-гармонічне мислення і зародилися нові класичні сонатно-симфонічні форми. Музика збагатилася новим світом почуттів, які, порівняно з попереднім періодом, втілені значно емоційніше завдяки оновленню інтонаційної сфери та музичних засобів у цілому. В інтонаційній сфері світських і духовних творів простежуються чуттєво-сентименталістські риси, тобто зароджуються *передромантичні* тенденції, які в XIX ст. переростуть у новий стиль епохи Романтизму.

Українські композитори другої половини XVIII ст. писали на рівні тогочасної європейської композиторської техніки, яку вони досконало опанували, і, разом з тим, у їхній музиці помітна така тенденція, як

увиразнення української національної специфіки (найяскравіше це проявилось в пісні-романсі, духовній музиці, інструментальних творах на народній основі, у вертепі) з використанням цитат із українського фольклору, окремих його інтонацій або з перевтіленням народних джерел (духовна музика), що стане визначальною особливістю української музики XIX ст.

Систематичне, часто насильницьке перевезення музично здібних дітей з України в Росію призвело до того, що в Росії, насамперед у Петербурзі, у другій половині XVIII ст. зосередилася значна кількість українських музикантів (композиторів, співаків, виконавців на різних музичних інструментах, диригентів), діяльність яких розгорталася поза межами України. Проживаючи компактно в Петербурзі, вони там розвивали українське музичне мистецтво (перш за все в галузі духовної музики). На їхній композиторській творчості позначилися українська ментальність, традиції української культури (фольклор, пісня-романс, духовна музика). Через це творчість українських композиторів, які працювали в Росії, Італії (М. Березовський, Д. Бортнянський, С. Дегтярьов, С. Давидов та ін.), є складовою частиною української культури, але одночасно вони зробили вагомий внесок і в розвиток російської культури.

Однак вплив «музичних сил» з України знекровлював українську музичну культуру, що розвивалася на території України, і негативно позначився на її подальшому розвитку. Крім того, негативний вплив на розвиток української культури мало й те, що вона розвивалася в умовах «недержавницької» нації.

Діяльність багатьох українських музикантів, які творили в Росії, йшла на побільшення слави російської культури. Результатом усього цього стала певна загальмованість розвитку української музичної культури в першій половині XIX ст. і її відставання в цей час від російської та західноєвропейської музики. Але при цьому в XIX ст. були розвинуті ті здобутки музичної культури, які сформувалися у творах українських композиторів другої половини XVIII ст., коли виникли нові світські жанри, розквітнув жанр пісня-романс, «трансформувалася» духовна музика, і в ній відобразилися нові стильові процеси цієї епохи.

Матеріали для вивчення музичних творів

I. Народна творчість та пісня-романс

1. Лисенко М. Зібрання творів. Т. XVII. Українські народні пісні для голосу з фортепіано. — К., 1954.
2. Собрание народных песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. — М., 1955.
3. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. — М., 1953.
4. Українські народні пісні. — К., 1955.
5. Хрестоматія української дожовтневої музики / Упорядкування та коментарі О.Я. Шресер-Ткаченко. — Ч. 1. — К., 1974.

II. Кант

1. Український кант XVII—XVIII ст. / Упорядкування, вступна стаття і примітки Л.В. Івченко. — К., 1990.
2. Духовні канти з «Богогласника» (див. нотний додаток до підручника).

III. Вертеп

1. Марковський Є. Український вертеп. — Вип. 1. — К., 1929.
2. Музичні номери з вертепу (див. нотний додаток до підручника).
3. Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч. 1. — К., 1974.

IV. Інструментальна музика

1. Ванжура Е. Три симфонії на слов'янські теми. — К., 1983.
2. Українська фортепіанна спадщина. Хрестоматія / Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі М. Степаненка. — Вип. 1. — К., 1983.
3. Хандошкин И.Е. Сочинения для скрипки. — М., 1988.
4. Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч. 1. — К., 1974.

V. Максим Березовський

1. Березовський М. Хоровые произведения / Сост., ред., и вступ. статья М. Юрченко. — К., 1989.
2. Березовський Максим. Хорові духовні твори. — К., 1995.
3. Березовський М. Соната для скрипки і чембало / Публікація, розшифровка та редакція М. Степаненка. — К., 1983.
4. Березовський М. Арії з опери «Демофонт»: Партитура, клавир / Загальна редакція В. Белякова, М. Юрченка. — К., 1988 (Стаття М. Юрченка «Максим Березовський и его опера»).

VI. Дмитро Бортнянський

1. Бортнянский Д.С. Полное собрание духовно-музыкальных сочинений в десяти томах / Под ред. П.И. Чайковского. — М., 1881.
2. Духовные четырехголосные концерты Дмитрия Бортнянского / Переложение для фортепиано. — СПб. — Москва, 1874.
3. Хоровые концерты XVIII — начала XIX веков. М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель / Составление и редакция В.М. Иконника. — К., 1988.
4. Бортнянский Д. Алкід / Заг. редакція М. Берденникова. — К., 1985.
5. Розанов А.С. Д.С. Бортнянский. «Сокол». Исследования, публикации, комментарии / Памятники русского музыкального искусства. — Вып. 5. — М., 1975.
6. Бортнянский Д. Вокальні твори. — К., 1976.
7. Бортнянский Д. Концерт ре мажор для чембало з оркестром. Клавир / Публікація, розшифровка і редакція М.Б. Степаненка. — К., 1985.
8. Бортнянский Д. Концертна симфонія для семи інструментів. Партитура та голоси / Підготовка до друку С.Я. Фільштейн. — К., 1978.
9. Бортнянский Д. Квintет / Редакция Б. Доброхотова. — М., 1990.
10. Українська фортепіанна спадщина. — К., 1983 (Три клавирні сонати).

VII. Артем Ведель

1. Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч. 1. — К., 1974.
2. Хоровые концерты XVIII — начала XIX веков. М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель. — К., 1988.

Основна

1. Боровик М. Про вплив народної пісні на мелодику А. Веделя // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 137—152.
2. Вахрянгов Ю.В. Клавир і клавирна музика на Україні середини XVII — першої чверті XIX ст. в історичних та літературних матеріалах // Музична Харківщина. — Х., 1992. — С. 159—174.
3. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. — Львів, 1995.
4. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 185—200.
5. Галкина А. О симфонизме Бортнянского // Сов. музыка. — 1973. — № 10. — С. 92—96.
6. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 111—125.
7. Гусарчук Т. Відродження // Музика. — 1989. — № 5. — С. 18—19.
8. Гусарчук Т. Дванадцять хорових концертів з автографа А. Веделя // Український музичний архів. — Вип. 1. — К., 1995. — С. 53—67.
9. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика. — 1924. — Ч. 1—3. — С. 33—38.
10. Іванов В. Д. Бортнянський. — К., 1980.
11. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні. — К., 1992.
12. Івченко Л. Геній і аматор-меценат // Музика. — 1996. — № 5. — С. 22—25 (про Андрія Розумовського).
13. Історія української музики. Т. 1. — К., 1989.
14. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К., 1971.
15. Копиця М. Музика українського вертепу // Музика. — 1976. — № 4. — С. 22—23.
16. Кук В. Нові дані про Артема Ведельського-Веделя // Українське музикознавство. — Вип. 5. — К., 1969. — С. 244—258.
17. Кук В.С. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський): Матеріали на допомогу лекторові. — К., 1971.
18. Кук В. Нові дані про життя А.Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796—1798 рр.) // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 153—169.
19. Кук В. Його згубили талант і рабство // Україна. — 1989. — № 40 (про С. Дегтярєва).
20. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії. — К., 1973.
21. Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова XVIII—XIX ст. — К., 1967.
22. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 238—244.

23. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. — Л., 1979.
24. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. — Л., 1983.
25. Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського // Український музичний архів. — Вип. 1. — К., 1995. — С. 6—8.
26. Фесечко Г. И.Е. Хандошкин. — Л., 1972.
27. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянского // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 201—215.
28. Чудинова И. Пение, звоны, ритуал / Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. — СПб, 1994.
29. Шеффер Т., Чернухова К. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР — цінний документ музичної культури України XVIII ст. // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 170—184.
30. Шреєр-Ткаченко О.Я. Григорій Сковорода — музикант. — К., 1972.
31. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. — Ч. 1. — К., 1980.
32. Шербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. — 1924. — № 7—9. — С. 141—155; № 10—12. — С. 205—214.
33. Шербинін Ю. Біля джерел музичної освіти в Харкові // Українське музикознавство. — Вип. 6. — К., 1971. — С. 228—237.
34. Юрченко М. Максим Березовський в Італії // Українська музична спадщина. — Вип. 1. — К., 1989. — С. 67—79.
35. Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського // Музика. — 1995. — № 5. — С. 28—29.

Додаткова

1. Витвицький В. Гетьман Кирило Розумовський — музичний меценат // Збірник на пошану Гр. Китастого. — Нью-Йорк, 1980.
2. Возняк М. Історія української літератури. Кн. 2. — Львів, 1994.
3. Горський В.С. Історія української філософії. — К., 1996.
4. Гусарчук Т. Рукописна колекція творів А. Веделя з бібліотеки Київської духовної академії // 3 історії української музичної культури. — К., 1991. — С. 64—74.
5. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. — К., 1988.
6. Історія українського мистецтва: В 6-ти т. — Т. 3. — К., 1968. — Т. 4. — К., 1969.
7. Історія української літератури. Т. 2. — К., 1967.
8. Історія філософії України. Т. 1. — К., 1987.
9. Крип'якевич І. Історія України. — Львів, 1992.
10. Кук В. Рукописна партитура творів Артема Веделя // Український музичний архів. — Вип. 1. — К., 1995. — С. 34—52.
11. Культура українського народу. — К., 1994.
12. Медведик Ю. «Богогласник» — найдавніша пам'ятка української духовної лірики XVII—XVIII ст. (джерелознавчий та етнологічний аспекти) // Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 5—6. — С. 44—49.
13. Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. — М., 1986.

14. Набор в Киеве певчих для придворной капеллы в 1758 г. // Киевская старина. — 1891. — № 3.
15. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981
16. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2-х т. Вид. 2-ге. — К., 1993. — Т. 2.
17. Рицарева М. Про хоровий концерт Максима Концевича // Українська музична спадщина. — Вип. 1. — К., 1989. — С. 134—151.
18. Рицарева М. Яків Андрійович Тимченко (матеріали до біографії) // Український музичний архів. — Вип. 1. — К., 1995. — С. 68—73.
19. Роман Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. — Вып. 3. — М., 1988.
20. Рубан В.В. Український портретний живопис першої половини ХІХ ст. — К., 1984.
21. Скородода Г. Дослідження, розвідки, матеріали. — К., 1992.
22. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. — Нью-Йорк 1966.
22. Субтельний О. Україна. Історія. — К., 1991.
23. Хиженяк З. Києво-Могилянська академія. — К., 1981.
24. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — К., 1992.
25. Шербаківський Д. Набір півчих в 1790 році в Малоросії для придворно капели // Музика. — 1924. — № 1—3. — С. 38—40.

НОТНИЙ ДОДАТОК

І. Канти з «Богогласника» 1791 р.

1. Божія Матер сієт.
2. Ісус днесь от гроба встает.
3. Нынѣ Адаме возвеселися.
4. Днесь вси возиграйте.
5. Владыко мой и Боже мой.
6. Вижду тя на крестѣ.
7. Крестным древом.
8. «Ах! Смотри, кто жив».
9. «Ах! Ушли моя лѣта».
10. Да придет нынѣ радость новая.

ІІ. Музика вертепної драми

Перша дія

1. Пінію время.
2. Ангели, снижайтеся.
3. Слава буди во вышних Богу.
4. Нова радість стала.
5. Дудочка.
6. Днесь ірод грядет.
7. Шедше тріє Царі.
8. Перестань ридати, печальная мати.
9. Тут смерть виходить.

Друга дія

1. Хорова пісня «Ой під вишнею».
2. Танець Солдата і Дарії Іванівни.
3. Пісня з танцем Гусара і Малярки.
4. Пісня Циганки і Цигана.
5. Танець Поляка з Полькою.
6. Пісня Запорожця.
7. Танець Запорожця і Хвеськи.
8. Танець Єврея зі своєю жінкою.
9. Танець Запорожця.
10. Танець Клима зі своєю жінкою.
11. Танець Кози.
12. Хорова пісня «Мати Божа сама єдина».
13. Танець «Горлиця».

ІІІ. Духовний концерт С. Дегтярьова «Помилуй мя, Боже».

Нотний додаток

ДУХОВНІ КАНТИ

Концерт Пресвятії Богородиці Бердичівській

Богогласник, № 127.

1

Бо-жі-я Ма-тер сі-я-єт, лю-ді-с гря-дѣ-те,
 бла-го-дать всѣм и зли-ва-єт, ра-дост-но по-чер-пѣ-те
 в Бер-ди-че-вѣ в У-кра-и-нѣ, Кар-ме-лѣ-тан-ской свя-ты-нѣ,
 вын-чан-на ны-нѣ. Гря-дѣт вско-рѣ, зря-шек го-рѣ, со сле-
 за-ми, и впо-ко-рѣ, єсть бо всѣх Ма-ти ми-ло-
 серд-ній-ша, во-спрі-ем-лет ка-ю-ща-ся бы най-грѣ-шнѣй-
 ша, О-мо-фо-ром, о-мо-фо-ром по-кры-ва-єт, в-ся-ких бѣ-дах
 и пе-ча-лех у-тѣ-ша-єт, про-ка-жен-ных о-чи-ща-єт,

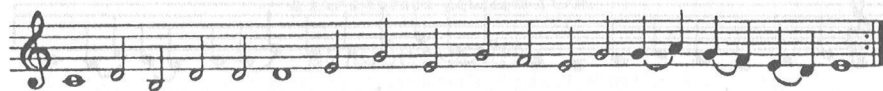
хро-мь, слѣ-пых, и у-ло-мьх и-сѣ-ля-єт, не от-вер-га-єт.
 Всяк хто прій-дет, по-мощ прій-мет, ни-кто во-тще
 не от-и-дет, И даст зна-ти, же-єст ма-ти мощ-на
 да-ти бла-го-да-ти, Дажнам, Дѣ-во, тя ве-ли-ча-ти

На Воскресіння Ісуса Христа

І. Пашковського. Богогласник, № 48.

2

І-и-сус днесь от гро-ба вста-єт, час гор-
 кій в ра-дость пре-мѣ-на-єт. А-дам и Є-ва с ча-ди
 сво-и-ми гра-ють, плє-шут ска-чут чуд не-ви-ди-мий.
 Да-вид во гу-сли вел-ми бря-ца-єт, Лик бо-го-о-



тещ со-во-плє-ща-ст: же Хри-стос зот-хла-ни о-сво - бо - жда - ст.

3

На Різдво Христове

Богогласник, №24.



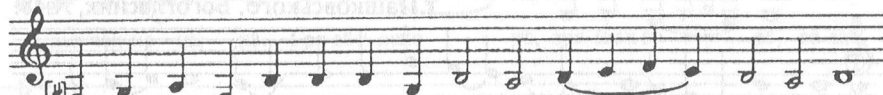
Ны - нѣ А - да - ме воз - ве - се - ли - ся, Є - ва пра - ма - ти



от слєз у - три - ся! О то є - го же сте че - ка - ли.



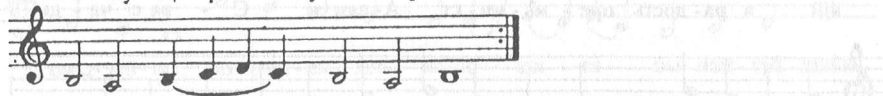
Из те-ско-сті-ю о - жи - да - ли, Ны - нѣ с Пан-ни пред-из-бран-ни



в Виф - ле - є - мѣ ма - лом до - мѣ ро - див - ся



я - вив - ся. Є - му Ца - ри не - сь да - ри зла - то ши - ро лі - ван ми - ро

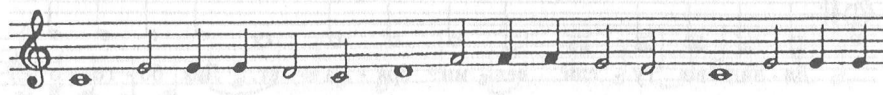


от во - сток, рекл про - рок.

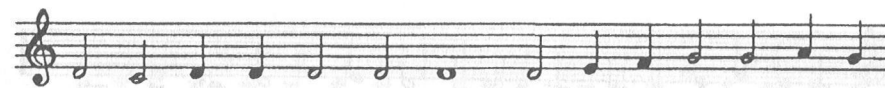
На Різдво Христове

4

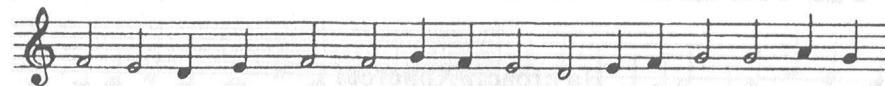
Дроздовського. ЛНБ, НТШ № 356.



Днесь вси во - зи - грай - те, вдла - ні вос-пле-щай-те, в день сей пре-ве-



ли - кий ра - до - стен сто - ли - кій. Се бо тво-рєць все - го



свѣ - та, при - шєд, в по - слѣд - ня - я лѣ - та и - зво - ли плот вос-спрі-

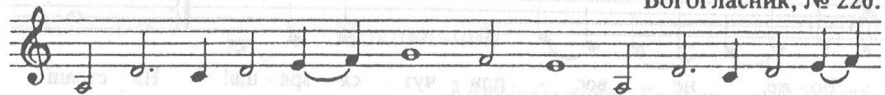


я - ти, и со на - ми о - би - та - ти на зєм - ли.

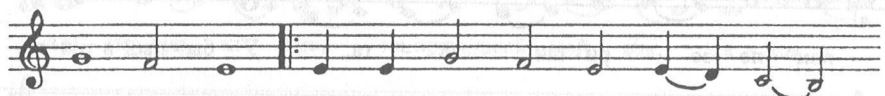
Плач в'язня

5

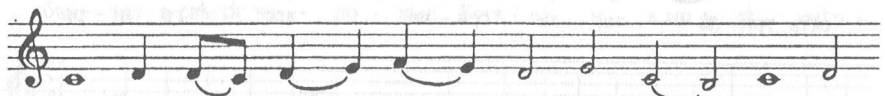
Богогласник, № 226.



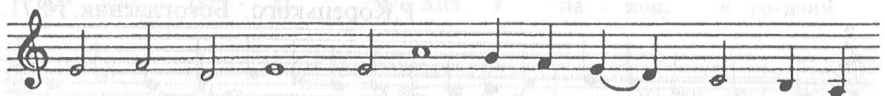
Вла - ды - ко мой, и Бо - же мой! Пе - ча - лен аз зѣ -



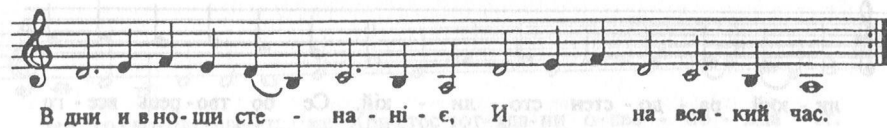
ло раб твой. От все - го серд - ца мо - є -



го днесь до пре - сто - ла тво - є - го во -



зно - шу мой глас, И гор - ко - є ры - да - ні - є,

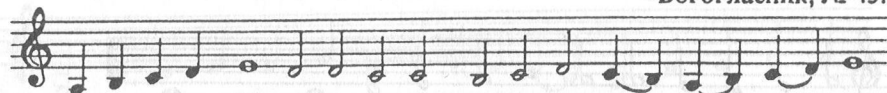


В дни и вно-щи сте - на - ні - є, И на вся - кий час.

На страсті Христові

6

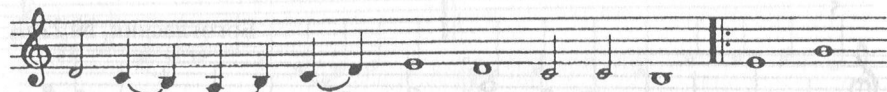
Богогласник, № 45.



Ви - - - жду тя на кре - сті ра-спя-та, І - и - су -



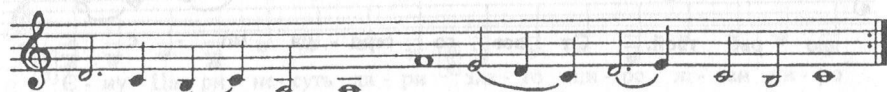
са ви - ся - ща, ка - - - я - тя серд - ца ах, мой



Бо - же, не вос - пла - чут ся зря - ща! На страш -



ном по - зо - ри - ши свѣ - та, У - бы - тый в три-де -



сять три ль - та, за грѣ - хи все - го мі - ра

На воздвиження чесного Хреста

7

Р.Корецького. Богогласник, № 71.



Кре-стным дре - вом ра - спя-то-го, у - вѣн - чан - на



тер - ні - см, Не-вѣр-ні-и І - у-де-є при-ко - ва-ша



гво - зді - см, Им же ру-цѣ и но-зѣ свя - ты - я є - го скво-зѣ



лю - - - тѣ про-бо-до-ша ко-сти и зо-что -

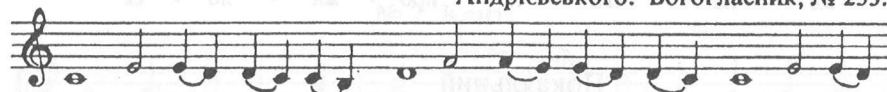


ша, пла - чмо ся, Хрі-сті - а - не.

Покаяльний

8

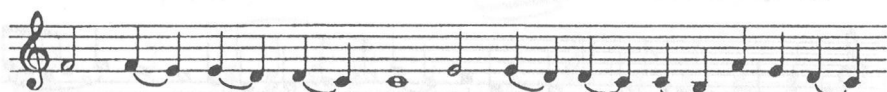
Андрієвського. Богогласник, № 233.



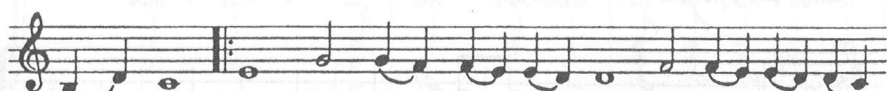
Ах! смо-три кто жив, на преж-дний мой вѣк, я - ков а



бы - вал в свѣ-тѣ че - ло - вѣк! Вста - ну, и в мо - дѣ вѣр -



ной при - ро - дѣ, слу - жил я па - ном, и го-дним



ста - ном. Днесь же и - дет в плаз мой пре-кра-сный глаз;



Покаяльний



Покаяльний



Музика вертепної драми

Дія I

Ява перша

№ 1. Кант



№ 2. Кант



днесь од ві - ка він був зна-ми, ми ж не - бес - ной сла-вой пов-ні

і я - зи - щі всі до-воль-ні ве - се - лі - те - ся, ра - дуй -

те - ся, я - ко з на - ми Бог.

Небом земля сталася,
Як Бога дождалася,
Де творець Архангелів,
То там треба і Ангелів.
Ми ж небесной славою повні
І язиці всі довольні.
Веселіться, радуйтеся,
Яко з нами Бог.

Як Люцифер спав з неба,
То там святих людей треба,
Щоб поповнить паденіс
Довжно Христу рожденіс.
Ми ж небесной славою повні
І язиці всі довольні.
Веселіться, радуйтеся,
Яко з нами Бог.

Бог від Діви рождається,
Небом земля наповняється
Трепещуть Архангели,
Служать йому всі ангели.
Ми ж небесной славою повні
І язиці всі довольні.
Веселіться, радуйтеся,
Яко з нами Бог.

Ява друга

№3. Кант

Сла - ва бу - ди во виш - ніх Бо - гу, да - ю - щє - му

ра - дость пре - мно - гу рож - ден - ну, яв - лен - ну і во

яс - лїх без - сло - вес - них по - ло - жен - ну.

Вол і осел Христа вітають
Пастиріє його прославляють
І Царіє-Государі
От Перс, Індії принесоша йому дари.

Ти, вертепе, возвеселися,
Се бо в тобі Христос родися.
Во струнній псалтирі
Рожденного прославляйте
во всем мирі.

Ява третя

№ 4. Кант

Но - ва ра - дїсть ста - ла, як на не - бі хма - ра,



Над вер-те-пом звіз-да яс-на у-весь світ о-сі-я-ла.

Де Христос родився,
З Діви воплотився,
Там чоловік перед Богом
Килимами оповився.

Перед тим дитятком
Пастушок з ягнятком
На колінцях упав, ас,
Христа Бога вихваліс.

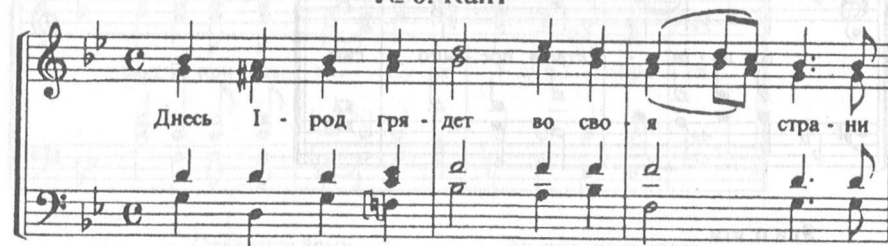
Прошу тебе, Царю,
Небесний Владарю,
Пошли, Боже, многі літа
Сему Пану Господарю.

№ 5 "Дудочка"



Ява четверта

№ 6. Кант





Ява п'ята

№ 7. Кант (на музику канта № 6)

І велів же он во своєм повіті
Живущіє в нім всі діти ізбити.

Во двоїх літах ілі і нижайше,
Во троїх літах ілі і множайше.
О Іроде пресокайний!

Ява шоста

№ 8. Кант



Отвішаша йому,
Ідем к рожденному,
К рожденному ідіте
І мні возвістіте.

Аз, шед, поклонюся,
Пред Царем смирюся,
Воздам честь обичну
Цареві приличну.

Звізда ідет чудне
З восток на полудне,
Над вертепом сіяєт
Христа Царя являєт.

Ява сьома

№ 9. Кант (на музику канта № 8)

Ангел к ним віщаст, на путь наставляєт:
Інним путем ідіте, ко Іроду не ідіте.

Волхви возвратишася, в Ірода не биша,
Вспять, вспять возвратишася не вотше трудишася.

Пришли в страни своя, Христа славослов'я,
Чають з ним в небі жити, Єму ж навік служити.

№ 10. Кант

Пе-ре-стань ри-да-ти, пе-чаль на-я ма-ти,

І на ра-дось пре-ло-жи-ся і ца-рю

при-бли-жи-ся, при-бли-жи-ся. Не і-ми за шко-ду.

ви-дя, я-ко во-ду кров із-ли-ва-є-мих і у-би-ва-є-мих;

к жиз-ні не-пре-мін-ной, ко смер-ті не-тлін-ной, за жи-во-та стра-ту

при-єм-лють за-пла-ту, при-єм-лють за-пла-ту.

Ява дев'ята

№ 11. Кант (на музику канта № 10)

Ірод нестий велить убити,
А воїн терзаст і убиваст, і убиваст.
Маленькі чади всі пребудуть раді
Тим-бо з неба платять,
Що живот свій тратять.
За Христа і Бога, то їм мзда премнога
Малим отрочатам закланним овчатам, закланним овчатам.

№ 12. Кант (на музику канта № 10)

Не плач, Рахіле, видя чадо неживе.
Не ув'ядають, но процвітають, но процвітають
Вольні крила нової святині;
К Богу і Сину іміш причину, іміш причину:
Твоє бо пернате небом суть узятє;
Путь прошедше тісний
Побідні пісні
Поють Царю слави, іже їх ізбави
Од сітей ловящих в пагубу губящих, в пагубу губящих.

Ява десята

№ 13. Кант

Тут смерть ви - хо - дить, ре - че, к не - му ви - ну,

По-что дерз - нув про - лить кров не по - вин - ну?

За ню же, ре - ку, стя - жуть тво - ю ду - шу,

І при - гла - си - ти дру - ги сво - ї му - шу,

О І - ро - де пре - о - ка - ян - ний!

Ява дванадцята

№ 14. Кант (на музику канта № 13)

Дерзай од Смерті посічен косяю,
Да ідет во ад і живет з тобою;
І будет тамо всегда перебувати,
І без кінця неперестанно.

Ява тринадцята

№ 15. Кант (на музику канта № 13)

Не велів же он, що вже істребитися,
Все царство його в кінець разориться.
Заслуга його знатна всім і явна,
За тож пекельна бездна ізготованна,
О, Іроде преокаянний!

Дія II

Ява перша

Пісня

Ой під виш - не - ю, під че - реш - не - ю

сто-яв ста-рий з мо-ло-до-ю як із я - го - до - ю.

Ява третя

Танець Солдата і Дарії Іванівни

Ява п'ята

Пісня з танцем Гусара і Мадярки

Гу-сар ко-ня на-пу-вав, Дзю-ба во-ду бра-ла.
Гу-сар піс-ню за-спі-вав, Дзю-ба за-пла-ка-ла.

Allegro

Ява восьма

Пісня Циганки і Цигана
(дискант і тенор)

Andante

Циганка Циган
Де ж, Ци-га - не, ти жи - веш? Я ж не ма - ю

ха - ти. Що ви - ку - ю та ви - ду - рю,

тіль-ки ме - ні пла - ти. Що ви - ку - ю

та ви - ду - рю, тіль-ки ме - ні пла - ти.

Приспів (виконус хор)

Allegro

Д А По-сту-ка-ю мо-лот-ком, бряж-чи, па-не, п'я-та - ком.

Т Б

Andante

Циган Циганка

Деж,ци-ган - ко, ти жи - веш? Ой я жи - ву

у шат - рі, я не ку - рю, не ду - рю,

тіль-ки зна-ю А - чхи - дри. Я не ку - рю, не ду - рю,

тіль-ки зна - ю А - чхи - дри. Я не ку - рю,

не ду - рю, тіль-ки зна - ю А - чхи - дри.

Приспів

Allegro

Д А
Т Б

А-чхи-дри, а-чхи-дри, бу-дем жи-ти у шат-рі.

Ява десята

Танець Поляка з Полькою

p

f



Ява дванадцята

Пісня Запорозця



Ява тринадцята

Танець Запорозця і Хвеськи (козачок)



Ява шістнадцята

Танець Єврея зі своєю жінкою

Andante

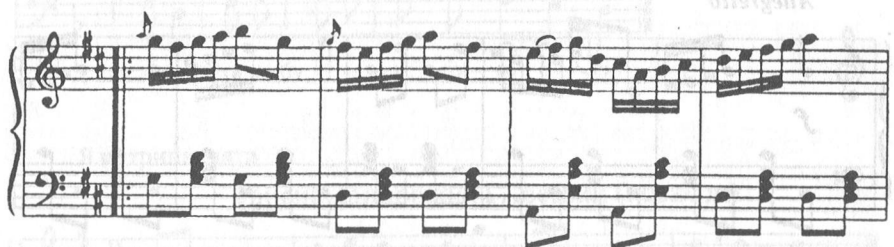


Allegretto



Ява дев'ятнадцята

Танець Запорожця (козачок)



Ява двадцять восьма

Moderato Танець Клима зі своєю жінкою



Ява двадцять дев'ята

Танець Кози





Ява тридцята

Пісня



Ява тридцята

Танець "Горлиця"



Духовный концерт С. Дегтярева

"Помилуй мя, Боже"

Adagio

По - ми - луй мя, Бо - же, по - ми - луй мя Бо - же

по - ве - ли - цей ми - ло - сти Тво - ей, и по - мно - же - ству щед -

ли - цей и по - мно - же - ству щед -

ротъ Тво - ихъ о - чи - сти без - за - ко - ние мо - е,

ротъ

без - за - ко - ние мо - е. На - и - па - че о - мый

Allegro moderato

mf Соло

мя отъ без - за - ко - ния мо - е - го о - мый мя отъ без - за -

ко - ния мо - е - го, на - и - па - че о - мый мя отъ без - за - ко - ния

Bci

mf

мо - е - го, и отъ грѣ - ха мо - е - го о - чи - сти мя

mf

и отъ грѣ - ха мо - е - го, о - чи - сти мя, о - чи - сти мя,

отъ грѣ - ха

Соло

p

Bci *p*

отъ грѣ-ха мо-е-го, о-чи-сти-мя, отъ грѣ-ха мо-е-го, отъ грѣ-

о - чи - сти-мя,

cresc.

о - чи - сти-ха мо-е-го, о-чи-сти-мя отъ грѣ-ха мо-е-го, о-чи-сти-отъ грѣ-ха мо-е-го, о-чи-сти-отъ грѣ-ха

f *dim.*

чи - сти-мя, о - чи-сти, о - чи - сти-мя.

Largo *Соло* *mf*

Отв-ра-ти-ли-це Тво-е-лице Тво-е, отъ-от-вра-ти

cresc.

грѣхъ мо-ихъ, отъ грѣхъ мо-ихъ, и вся без-за-ко-нї-я мо-я о

Bci *mf*

чи-сти, о-чи-сти-вся без-за-ко-нї-я мо-я, о-

p *pp*

чи - сти, о - чи - сти, о - чи - сти.

Allegro *Соло* *mf*

Серд-це чи-сто со-зж-ди во-мнѣ, Бо-же, серд-це

Vci

чи - сто со - зиж - ди во мнѣ, Бо - же, и духъ правъ об-но -

ви, во ут - ро - бѣ мо - ей, об-но - ви во ут -

во ут-ро - бѣ мо -

ро - бѣ мо - ей

серд - це чи - сто со -

ей, во ут - ро - бѣ мо - ей, серд - це чи -

зиж - ди во мнѣ, Бо - же, и духъ правъ об-но - ви во ут -

сто и

не от - вер - жи ме -

ро - бѣ мо - ей

не от - вер - жи ме - не отъ ли -

не от - вер - жи ме - не отъ ли - ца Тво - е -

не отъ ли - ца Тво - е - го Тво - е -

ца Тво - е - го отъ ли - ца Тво - е -

го отъ ли - ца

го,

не от - вер - жи, не от - вер - жи,

f не от - вер - жи, не от - вер - жи, не от -

отъ ли - ца отъ ли - ца Тво - е - го

вер - жи ме - не

mf и Ду - ха Тво - е -

не отъ и -
p

го Свя-та-го не отъ и - ми отъ ме-не, не

ми отъ ме-не

не отъ и - ми отъ ме-не, не отъ и - ми

отъ и - ми

Solo *Bci*

отъ ме-не. *mf* Воз-даждь ми ра-дось спа-се-ні-я Тво-е -

mf

f воз-

dim.

го, воз-даждь ми ра-дось спа-се-ні-я Тво-е-го, спа-се-ні-я

даждь ми

Solo

Тво-е-го и Ду-хомъ Вла-дыч-нымъ ут-вер-ди

p

f Bci

мя, ут-вер-ди Ду-хомъ Вла-дыч-нымъ, ут-вер-ди мя,

f ут-вер-ди

f *p*

ут-вер-ди, Ду-хомъ Вла-дыч-нымъ, ут-вер-ди мя, Ду-

ут-вер-ди

pp

хомъ Вла-дыч-нымъ, ут-вер-ди мя.

pp

Від автора	3
Тема V. Музична культура другої половини XVIII ст.	5
1. Загальна характеристика художніх напрямків і стилів доби Просвітництва в Європі	5
2. Історичні умови розвитку культури в Україні	13
3. Загальна характеристика розвитку різних галузей культури	19
4. Діяльність українських музикантів та інших діячів культури в Росії	42
4.1. Участь українців у просвітницькому русі в Росії	42
4.2. Українські музиканти в Росії	47
4.2.1. Українські півчі в Олександрівському монастирі	48
4.2.2. Українські музиканти на придворній службі в Санкт-Петербурзі	51
4.2.3. Українські актори й музиканти в помістях російських графів Шереметєвих	61
5. Музична освіта	66
6. Музичне життя і виконавство	72
7. Музичне мистецтво	84
7.1. Народна творчість	87
7.1.1. Народні пісні, пов'язані з історичними подіями другої половини XVIII ст.	88
7.1.2. Українська народна пісня у друкованих виданнях другої половини XVIII ст.	91
7.2. Канти	95
7.2.1. Світські канти	95
7.2.2. Духовні канти. Друкований «Богослужник»	99
7.3. Пісня-романс	110
7.3.1. Народні пісні-романси	110
7.3.2. Пісні-романси літературного походження	113
7.4. Духовна музика	124
7.5. Музично-театральне мистецтво	134
7.5.1. Вертепна драма	134
7.5.2. Зародження оперного жанру	152
7.6. Камерно-інструментальна та симфонічна музика	157

Тема VI. Максим Березовський	170
1. Особистість, життєвий і творчий шлях	170
2. Духовна музика	178
2.1. Літургія	180
2.2. Причасні вірші	185
2.3. Духовні концерти	190
3. Опера «Демофонт»	204
4. Соната для скрипки і чембало	210
Тема VII. Дмитро Бортнянський	216
1. Особистість, життєвий і творчий шлях	216
2. Духовна музика	223
2.1. Музично-образний зміст та музична драматургія духовних концертів	225
2.2. Особливості музичної стилістики	238
3. Оперна творчість	254
3.1. Опері-серія на італійські тексти	254
3.2. Опері на французькі тексти	262
4. Інструментальна музика	283
4.1. Клавірні сонати	285
4.2. Концерт для чембало з оркестром	289
4.3. Квінтет до мажор	290
4.4. Концертна симфонія	293
Тема VIII. Артем Ведель	297
1. Особистість, життєвий і творчий шлях	297
2. Духовна музика	305
2.1. Спадщина композитора	305
2.2. Музично-образний зміст та музична драматургія духовних концертів	309
2.3. Особливості музичної стилістики	328
Висновки	340
Матеріали для вивчення музичних творів	342
Рекомендована література	344
Нотний додаток	347

Наукове видання

Лідія Пилипівна Корній,
доктор мистецтвознавства, професор

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ
частина II

Оригінали-макети підготовлено м. Харкові.

Комп'ютерне складання тексту: М. Клебанчук, Л. і С. Ходун.

Нотний набір і монтаж піднотних текстів: О. Куклюк.

Комп'ютерна верстка, коректура: Є. Ходун.

Підписано до друку 12.07.98. Формат 60 x 84 1/16.

Папір офсетний №1. Ум. друк. арк. 22,5. Обл.- вид. арк. 16,2.

Тираж 1000 прим. Зам. 8-159.

ВАТ "КДНК"

252107, м. Київ - 107, вул. Багговутівська, 17-21

