

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МАРЧЕНКО МАРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 783.6:78.038(477) “19-20”

Дисертація

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ
ПАРТЕСНОГО ТВОРУ В УКРАЇНСЬКІЙ
ВИКОНАВСЬКІЙ КУЛЬТУРІ
НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ М. О. Марченко

Науковий керівник:

Рожок Володимир Іванович

доктор мистецтвознавства, професор

Кривошея Тетяна Олександрівна

доктор культурології, доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Марченко М. О. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2021.

Дисертаційну роботу присвячено дослідженню інтерпретаційної моделі партесного твору та шляхів її втілення в сталих та проектних вокальних колективах в контексті української виконавської культури на межі ХХ–ХХІ ст.

Актуальність обраної теми детермінована запитом сучасної виконавської практики на створення орієнтирів інтерпретації партесного твору, що дозволить досягати наближеного до умов виникнення звукового результату, а також запитом сучасного музикознавства на розробку інструменту дослідження виконавських версій партесних творів.

У дисертації вперше досліджено сучасний етап партесного виконавства, системно розглянуто виконавський текст партесного твору, створено модель інтерпретації партесного твору, що є актуальною для сучасної практики, виокремлено український зріз партесного спадку та сформовано підхід до практичної роботи з партесними творами українського походження, запропоновано методику роботи з партесним твором у проектному колективі. Важливо зазначити, що робота проектного колективу є відмінною від сталого за параметрами часу, простору, та людського фактору, тож потребує формування окремої методики.

Виокремлено основні концепти, що є актуальними для дослідження виконавського аспекту партесної музики в контексті сучасних виконавських

реалій: приналежність до світової барокової спадщини партесних творів, що, однак, мають яскраву національну специфіку та потребують формування окремих виконавських підходів до їх стильової реконструкції; диференціація партесних творів за походженням (українська, російська, білоруська «гілки» партесів), що в виконавському тексті проявлена на рівні мови, вимови виконання та залучення риторичного принципу.

Отже, модель інтерпретації партесного твору пропонується як інструмент створення та вивчення виконавських версій фігуральної музики, що може бути актуальним в рамках сучасної вітчизняної строкатої хорової та ансамблевої практики: для проєктних та сталих колективів, тих колективів, що є адептами історичного та творчо-інтуїтивного підходу. Встановлення стилетворчих компонентів виконавського тексту та влучного інтерпретаційного підходу до кожного з компонентів наближає звучання партесних творів до їх історичного прототипу в локальному сенсі та веде до поглиблення знань про партесне музикування та популяризації партесної творчості в сучасній українській виконавській культурі.

У створенні моделі інтерпретації партесного твору основним став концепт історично поінформованого виконавського напрямку, інструменти якого є найбільш влучними для роботи з музикою минулих епох. Кредо послідовників цього напрямку є декодування принципу мислення музикантів обраної епохи та робота з музичними параметрами композиції в умовах наближених до умов її виникнення.

Дисертація складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У *першому розділі* ідентифіковано місце та специфіка партесного співу в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст., запропоновано введення концепту «музичного проєкту» та «проєктності» до сучасного наукового дискурсу як однієї з найбільш розповсюджених та перспективних форм роботи музикантів в сучасній практиці та окреслено специфіку проєктної діяльності в порівнянні зі сталою.

Визначено основні постулати напряму історично поінформованого виконавства та особливості його розвитку в вітчизняній музичній практиці, запропоновано інструменти цього напряму для стильової реконструкції партесного спадку.

Досліджено стилетворчі компоненти виконавського тексту партесного твору та на їх основі сформовано модель інтерпретації партесного твору, що складається з чотирьох основних елементів: вербальний текст, афект, вокальна манера та виконавський склад. Запропоновано графічний прототип моделі у вигляді циклічної матриці, де кожен стилетворчий компонент виконавського тексту детермінує наступний. Визначено, що художньо вмотивованим є підхід до осмислення компонентів моделі в межах естетичної категорії «високий стиль».

У *другому розділі* розшифровано зміст основних компонентів моделі та сформовано стилістичні орієнтири у відтворенні художнього тексту. Запропоновано розуміти форму фіксації партесного твору як джерело уявлень про партесний стиль. Зазначено, що поліфонічний принцип є загальнокомпозиційним принципом мислення, при якому зіставляються та взаємодіють у часі всі засоби виразності. Кожна партія відбиває загальні художні ідеї цілого, а принцип їх з'єднання передбачає суму досконалих одноголосних ліній. Визначено основні відмінності редакторських версій від оригіналів (рукописів): відмінна нотна графіка, інший спосіб фіксації метроритмічних засад тексту, інший простір фіксації багатоголосної фактури та звуковисотного значення нот (музичні ключі).

Вербальний текст як компонент моделі інтерпретації запропоновано розглядати на трьох рівнях: локальному, що скеровує музичний синтаксис та базується на риторичному принципі; універсальному, що визначається змістом конкретної поезії та визначає афект твору; парауніверсальному, що зумовлюється опорою на духовну сутність та молитовність текстових першоджерел.

Підхід до словесного тексту пропонується у двох ракурсах: мови виконання та опори на риторичний принцип. Визначено, що найбільш влучним для стильової реконструкції партесних творів, що походять з українських рукописних колекцій є звернення до староукраїнського інваріанту церковнослов'янської мови.

Досліджено специфіку осмислення базових компонентів виконавського тексту: метроритму — конкретизовано доцільні підходи до встановлення основного темпу твору, збереження єдиної метричної пульсації та міри й форми залучення темпової агогіки; вокальної манери — з точки зору специфіки вокалізації (поєднання декламації та кантилени); динамічних нюансів; засобів досягнення композиційної цілісності у процесі інтерпретації партесного твору. Доведено, що найбільш влучним для реалізації звукового тексту партесного твору стає камерний склад ансамблю — 8–12 співаків.

У *третьому розділі* проводиться практична апробація моделі інтерпретації партесного твору в рамках сучасної виконавської культури як інструменту дослідження виконавських версій партесних творів та інструменту формування цілісного інтерпретаційного підходу — путівника для створення історично коректної інтонаційної версії партесного твору виконавцем.

Запропоновано методику залучення моделі інтерпретації партесного твору в роботі проєктного колективу, що включає організаційний зріз (структура репетиційного процесу) та художній (методику опрацювання кожного компоненту тексту).

У висновках підводяться підсумки та зазначаються шляхи і перспективи подальших досліджень. У додатках представлено інтерв'ю виконавців партесної музики на базі виконавських підходів яких було сформовано модель інтерпретації, докладається запис партесного концерту «Бисть брань на небеси», здійснений вокальним проєктом «Лабораторія української барокової музики» під керівництвом авторки дисертації.

Дослідження виконавського тексту партесного твору та створення інтерпретаційної моделі, як інструменту роботи з партесним твором відкриває нові перспективи в царині дослідження та виконання української музики минулого. Отримані в дисертаційному дослідженні результати доводять, що партесна музика в рамках сучасної виконавської культури може піддаватись звуковій реконструкції та звучати в контексті прогресивних світових принципів відтворення музики минулого.

Ключові слова: партесний твір, партесний стиль, історично поінформоване виконавство, інтерпретаційна модель, українська виконавська культура на межі XX–XXI ст.

ABSTRACT

Marchenko M. A. Interpretational model of partes compositions in the Ukrainian culture of performance at the turn of the XX–XXI centuries. — Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of candidate of art history, specialty 26.00.01 — Theory and history of culture (art history). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021. State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk, 2021.

The Thesis is devoted to the research of the interpretational model of partes compositions and the ways of its implementation in permanent and project vocal groups in the context of Ukrainian performing culture at the turn of the XX–XXI centuries

The relevance of the chosen topic is determined by the demand of modern performance for interpretational guidelines of the partes work, which will produce acoustic results close to the original conditions, and the demand of modern musicology for a toolset for studying modern versions of performance of partes works.

The dissertation for the first time investigates the modern stage of party performance, systematically considers the performance text of the work, creates a model of interpretation of the work that is relevant to modern practice, highlights the Ukrainian slice of the party heritage and formed an approach to practical work with party works of Ukrainian origin. party work in the project team.

The thesis for the first time investigates the modern stage of partes performances, systematically considers the performance text of a piece, creates a model of interpretation of a piece that is relevant to modern practice, highlights the Ukrainian slice of the partes heritage, and formes an approach to practical work with partes pieces of Ukrainian origin in project teams.

The main concepts that are relevant for the study of the performing aspect of partes music in the context of modern performing realities are identified: belonging of partes works to the world baroque heritage, which, however, have a bright national specificity and require the formation of distinct performance approaches to their stylistic reconstruction; differentiation of pieces by origin (Ukrainian, Russian, Belarusian branches), which in the performance text is manifested at the level of language, pronunciation and involvement of the rhetorical principle.

Thus, the model of interpretation of a partes work is proposed as a tool for creating and studying versions of performance of such works, which may be relevant in modern domestic diverse choral and ensemble practices: for project and permanent groups, those groups that are adherents of historical and creative-intuitive approach. The establishment of style-forming aspects of a performance, as well as precise interpretative approach to each of the aspects, together bring the sound of partes works closer to the original prototype in particular, deepen the knowledge of partes music in general, and popularize partes art in modern Ukrainian performance culture.

While creating this model, we used the principles of historically informed performance, the instruments of which are the most accurate for working with music of past eras. Thus, partes music in this thesis is viewed in the context of the worldwide baroque heritage, however, attention is focused on the inherent nation-specific features of partes works, the identification of which motivates the creation of a separate interpretational model that takes into account the unique aspects of past and present.

The thesis consists of an introduction, three main sections, conclusions, and a list of references and additions. The first section identifies the place and specifics of partes singing in Ukrainian performance culture at the turn of XX–XXI centuries, proposed the introduction of the concept of «music project» and «project» in modern scientific discourse as one of the most common and promising forms of musicians in modern practice and outlined the specifics of project activities in comparison with the constant.

Identified the main postulates of «historically informed performance», tools of this direction for stylistic reconstruction of party heritage are offered.

The stylistic components of the performance text of a party work are studied and on their basis a model of interpretation of a party work is formed, which consists of four main elements: verbal text, affect, vocal manner and performance composition. determines the following.

It is determined that the approach to understanding the components of the model within the aesthetic category «high style» is artistically motivated.

In the second section the content of the main components of the model is deciphered and stylistic guidelines in the reproduction of the artistic text are formed. It is proposed to understand the form of fixation of the Parthian work as a source of ideas about the Parthian style. It is noted that the polyphonic principle is a general compositional principle of thinking, in which all means of expression are compared and interact in time. Each part reflects the general artistic ideas of the whole, and the principle of their connection presupposes the sum of perfect unanimous lines. The main differences between the editorial versions and the originals (manuscripts) are determined: excellent musical graphics, a different way of fixing the metrorhythmic principles of the text, a different space of fixing the polyphonic texture and pitch meaning of the notes (musical keys).

Verbal text, as a component of the model of interpretation, is proposed to be considered on three levels: local, which directs the musical syntax and is based on the rhetorical principle; universal, which is determined by the content of specific poetry and determines the affect of the work; parauniversal, due to the reliance on the spiritual essence and prayerfulness of the textual sources.

The approach to the verbal text is offered in two angles: languages of performance and reliance on the rhetorical principle. It is found that the most accurate for stylistic reconstruction of party works originating from Ukrainian manuscript collections is the appeal to the Old Ukrainian invariant of the Church Slavonic language.

The specifics of interpretation of the basic components of the performance text are studied: meter-rhythm — expedient approaches to establishing the main tempo of the work, preservation of a single metric pulsation and the degree and form of

involvement of tempo agogics are specified; vocal manner — in terms of the specifics of vocalization (combination of recitation and cantilena); dynamic nuances; means of achieving compositional integrity in the process of interpretation of a partes work. It has been proved that the chamber ensemble of 8 to 12 singers is the most appropriate line-up for the realization of the sound text of partes pieces.

In the third section there is a practical approbation of the model of interpretation of a partes work within modern performing culture as a tool for researching performance versions of partes works and a tool for forming a holistic interpretative approach and guide to create a historically correct intonational version of a partes work.

The method of involving the model of interpretation of the party work in the work of the project team is proposed, which includes the organizational section (structure of the rehearsal process) and the artistic one (the method of processing each component of the text).

The conclusions summarize and indicate the ways and prospects for further research. The addition interviews of partes music performers on the basis of whose performance approaches a model of interpretation was formed, and a recording of the partes concert «Byst brany na nebesi» performed by the vocal project «Laboratory of Ukrainian Baroque Music» is attached.

The study of the performance of a partes work and the creation of an interpretational model as a tool for working with a such works opens up new perspectives in the field of research and performance of Ukrainian music of the past. The results obtained in the research for the thesis prove that partes music in the framework of modern performance culture can be subjected to sound reconstruction and performed in the context of modern reproduction principles of music of the past.

Keywords: Key words: partes works, partes style, historically informed performance, interpretive model, Ukrainian performing culture at the turn of the XX–XXI centuries.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Марченко М. О. Проблема достовірної реалізації вербального тексту партесних творів (XVII — перша половина XVIII ст.) // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 53. Київ, 2016. С. 98–108.

2. Марченко М. О. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 224–231.

3. Марченко М. О. Музичні, лінгвістичні та риторичні трактати XV–XVIII ст. та інші джерела інформації щодо виконання української барокової музики // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Мистецтвознавство : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 28. Рівне : РДГУ, 2018. С. 239–246.

4. Марченко М. О. Осмислення звукового образу партесного твору через зв'язок музичного та риторичного мистецтв у XVII столітті // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 58. Київ, 2019. С. 149–161.

Статті в наукових періодичних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

5. Марченко М. О. Принципи роботи диригента-хормейстера з українським партесним твором в контексті сучасної вітчизняної виконавської культури // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 35. Київ : Міленіум, 2019. С. 330–336.

6. Марченко М. О. Інтерпретаційна модель партесного твору як інструмент відтворення партесної спадщини в реаліях сучасної виконавської культури // Innovative Solutions In Modern Science. 2020. № 6 (42). Р. 188–203.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
Розділ 1 СПЕЦИФІКА РЕКОНСТРУКЦІЇ ПАРТЕСНИХ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	22
1.1 Партесні твори як вагома частина сучасної хорової культури.....	22
1.2 Специфіка реконструкції партесних творів у контексті напряму історично поінформованого виконавства	35
1.3 Інтерпретаційна модель партесного твору як інструмент відтворення партесного спадку в реаліях сучасної виконавської культури	59
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ ПАРТЕСНОГО ТВОРУ: АНАЛІЗ ОСНОВНИХ ПАРАМЕТРІВ	74
2.1 Форма фіксації партесних творів як джерело уявлень про партесний стиль.....	74
2.2 Особливості інтерпретації вербального тексту партесних творів.....	83
2.3 Окремі компоненти звукового тексту партесного твору: специфіка створення цілісного «звукового образу»	112
РОЗДІЛ 3 ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ПАРТЕСНОГО ТВОРУ У ПРОЄКЦІЇ НА СУЧАСНУ ВИКОНАВСЬКУ КУЛЬТУРУ.....	140
3.1 Воскресенський канон Миколи Дилецького в контексті різних виконавських версій.....	141
3.2 Концерт «Сіде Адам прямо Рая» у виконанні ансамблю « <i>A cappella</i> <i>Leopolis</i> » як приклад зразкового прочитання згідно з інтерпретаційною моделлю партесного твору	149
3.3 Методика застосування інтерпретаційної моделі партесного твору в роботі з вокальним ансамблем над анонімним партесним концертом «Бисть брань на небеси».....	156
ВИСНОВКИ.....	200

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	207
Додатки	223
Додаток А Інтерв'ю	223
Додаток Б Список публікацій здобувача за темою дисертації	244
Додаток В Інформація про апробацію результатів дослідження	245

ВСТУП

Актуальність теми. Українська барокова музика є предметом системного зацікавлення науковців, починаючи з кінця XIX століття, а з другої половини XX століття ціла плеяда музикознавців присвятила свої наукові пошуки партесній спадщині в теоретичному, історичному, текстологічному, джерелознавчому та інших зрізах. Окрім того, ведеться робота над розшифруванням партесних рукописів, комплектацією поголосників, віднайденням втрачених партій, редагуванням і зведенням окремих голосів у партитуру, встановленням авторства партесних творів тощо. Однак досі не було здійснено ґрунтовного дослідження сучасного виконавського дискурсу української барокової музики, залишається низка запитань стосовно базових елементів виконавської інтерпретації, головне з яких: як відтворювати художній текст, щоб наблизитись до історично достовірного звучання? Ці запитання часто стосуються не тільки специфічних, але й базових елементів виконавського тексту, зокрема мови та вимови виконання, реалізації метроритмічної складової, вокальної манери тощо. Сучасні професійні вокалісти та хормейстери не так часто залучали партесні твори до свого репертуару протягом останніх тридцяти років, тому українська барокова музика лише спорадично звучала в концертному просторі України. Однією з причин такої ситуації є складність і специфічність практичної роботи з партесними творами через недослідженість різних аспектів їх інтерпретації. Тому очевидною стає необхідність дослідження виконавського досвіду професійних колективів, що системно займались опрацюванням партесних творів, з метою визначення стилістичних компонентів виконавського тексту й універсальних інтерпретаційних орієнтирів для практичної роботи з партесними творами.

За останні тридцять років (1991–2021) сім професійних колективів системно займались партесною музикою: Ансамбль класичної музики імені Б. Лятошинського під керівництвом В. Іконника (початок 1990-х років), камерний ансамбль «*Artes Liberales*» під орудою О. Холодової (1990–1996), камерний хор «Київ» — художній керівник М. Гобдич (з 2003 року), львівський камерний

вокальний ансамбль «*A cappella Leopoldis*» — художні керівники Р. Стельмашук (до 2015 року), Л. Капустіна (з 2015 року) (ансамбль заснований 2003 року), чоловічий секстет «Конкорд» (запис диску — 2007–2008). У 2019 році одразу декілька проєктних колективів присвятили свої концертні програми партесним творам М. Дилецького І. Домарацького, Г. Левицького, В. Титова, Грицька та анонімних композиторів. Незалежною музичною платформою «*Open Opera Ukraine*» було створено проєкт «*Musica sacra Ukraina: партесний вимір*», що відкрився 6 червня 2019 року концертом «Житель града Києва», присвячений раніше не виконуваним в Україні чотири- та восьмиголосним творам М. Дилецького, колектив проєкту продовжує роботу в цьому напрямку. Виконує та записує партесні твори хор «Київ» (23 грудня 2018 року прозвучали концерти М. Дилецького, реконструйовані О. Шуміліною); молодий музикознавець і хормейстер І. Коломієць створив проєкт «Мусикія», з яким реалізував запис семи нещодавно зведених концертів Г. Левицького та творів Грицька; програму партесних творів у червні 2019 року виконав В. Яценко з *Lviv Opera Chamber Choir* тощо. У кожному з наведених професійних колективів, що послідовно протягом зазначеного часу займались виконанням і записом партесних творів, сформувались принципи й підходи до прочитання та відтворення художнього тексту, своя інтерпретаційна модель. Дослідження цих виконавських підходів сучасних вітчизняних хормейстерів, що опрацювали найбільший масив партесних творів, у поєднанні з осмисленням значного досвіду західноєвропейських виконавців — представників напряму історично поінформованого виконавства в царині бароко, дозволяє створити універсальну модель інтерпретації партесного твору, що може слугувати орієнтиром для виконавців партесного стилю.

Сучасний виконавський дискурс враховує таку специфічну сторону виконавської практики як «проєктність» спільної роботи професійних співаків та хормейстерів. До сьогодні в наукових працях вона не досліджувалася системно, тож не існує сталих методик роботи вокального колективу в умовах музичного проєкту. У дисертації цю сторону виконавської практики розглянуто на прикладі

партесної творчості, адже саме проєктні колективи відіграють важливу роль у сучасному процесі розбудови партесного спадку. Тож розуміння методів утілення інтерпретаційної моделі партесного твору як в сталих так і в проєктних колективах важливе для залучення фігуральної музики до свого репертуару більшою кількістю вітчизняних професійних виконавців.

У пропонованому дисертаційному дослідженні вперше на основі виконавських підходів сучасних українських і західноєвропейських музикантів — представників напряму історично поінформованого виконавства й аналізу низки джерел щодо виконавської практики створюється інтерпретаційна модель партесного твору та здійснюється апробація наведених виконавських принципів у практичній роботі, проведеній авторкою дослідження в умовах співпраці з проєктним колективом. Прагнення популяризувати українську барокову музику серед сучасників і нових поколінь, відродити традиції наближеного до умов виникнення партесного співу в храмах, популяризувати українську партесну музику для сучасної концертної практики детермінує актуальність дисертаційного дослідження. Перелічені цілі є важливими також з огляду на поглиблення знань, сталість розвитку й критичного осмислення самотутніх явищ і феноменів української культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Дослідження відповідає темі «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського. Тему дисертації було затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 6 від 30 січня 2015 р.; уточнення теми — протокол № 4 від 24 грудня 2020 р.).

Об'єктом дослідження є виконавська культура у зрізі української барокової музики на межі ХХ–ХХІ ст.

Предмет дослідження — інтерпретаційна модель партесного твору та шляхи її втілення в сталих і проєктних вокальних колективах.

Мета роботи — розкрити принципи та орієнтири інтерпретації партесних творів, спираючись на методологічний інструментарій напряму історично поінформованого виконавства.

Означена мета передбачає вирішення низки дослідницьких завдань:

- надати визначення феномену партесного співу та окреслити його місце у вітчизняній виконавській культурі;
- охарактеризувати вітчизняну практику партесного співу на межі ХХ–ХХІ ст. та ввести «проєктний колектив» та «проєктність» у площину наукової рефлексії щодо музичних явищ; виявити специфічні сторони роботи у проєктному колективі, порівнюючи зі сталим;
- запропонувати концепт історично поінформованого виконавства як найбільш влучний для виконавського осмислення партесних творів, сформулювати основні постулати обраного напряму й виокремити ті його інструменти, що є актуальними для художньо переконливого відтворення партесних творів;
- конкретизувати аспекти, що формують інтерпретаційну модель партесного твору — стилетворчі компоненти виконавського тексту — та запропонувати графічний варіант моделі інтерпретації партесного твору;
- встановити виконавські орієнтири для нотного, вербального та звукового текстів партесного твору;
- здійснити апробацію основних орієнтирів виконання художнього тексту в межах експериментальної практичної лабораторії, реалізованої в умовах, наближених до автентичних та запропонувати методику роботи з українськими партесними творами в контексті проєктної діяльності музикантів.

Аналітичний матеріал дослідження становлять видані партитури партесних концертів і мотетів, старовинні музично-теоретичні та лінгвістичні трактати кінця ХVІ — першої половини ХVІІІ століть, партесні концерти «Бисть брань на небеси», «Сіде Адам прямо Рая» та Воскресенський канон

М. Дилецького, студійні й концертні аудіо- та відеозаписи партесних творів різних колективів.

Методологію дослідження засновано на комплексному підході, який об'єднав теоретичні (аналіз та синтез, метод абстрагування, моделювання, індуктивний та дедуктивний методи) та емпіричні методи (спостереження та експеримент).

Застосування теоретичного аналізу дозволило опрацювати прямі й непрямі джерела виконавської інформації, ідентифікувавши наявні в них орієнтири щодо інтерпретації.

Метод абстрагування був залучений для виокремлення елементів художнього тексту, важливих саме для виконавця в контексті сучасних виконавських реалій: ми розділили музичний текст партесного твору на композиторський і виконавський, розглядаючи лише ті параметри, що є частиною виконавського тексту.

Метод емпіричного аналізу застосовувався у процесі роботи в проєкті «Лабораторія української барокової музики», на базі якого було проведено апробацію стилістичних орієнтирів реалізації художнього тексту твору, а далі створено методiku роботи з партесним твором у проєктному колективі, що був змодельований за принципом українського ансамблю барокового періоду та працював у наближених до автентичних умовах.

За допомогою компаративного аналізу було здійснено порівняння виразових засобів риторики й музики в означений період, а метод синтезу дозволив визначити форми взаємопроникнення виразових засобів цих двох мистецтв у барокових творах українського походження.

Статистичний метод застосовано під час роботи з індивідуальними інтерпретаційними моделями вітчизняних хормейстерів (виконавців барокових творів).

При здійсненні пропонованого дослідження було також залучено загальнологічні методи, зокрема дедуктивний: через теоретичне осмислення умов побутування фігуральної музики, її стильової динаміки, специфічно національних

рис, загального концепту розвитку культури тої чи іншої епохи було сформовано цілісну інтерпретаційну модель твору заданої епохи.

Одним з основних методів дослідження в дисертації є метод експерименту: було створено експериментальну лабораторію для апробації орієнтирів та ймовірних теорій стосовно специфіки виконання української барокової музики в подібних до автентичних виконавських умовах, що враховують особливості нотного тексту (наприклад, робота за поголосниками з невідомим твором), вербального тексту (робота з автентичною транслітерацією тексту) та звукового тексту (робота камерним складом тощо).

Методи спостереження й узагальнення дозволили сформуванати методіку ефективної роботи з українською музикою зазначеного періоду в межах вокального проєкту.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці відповідно до проблемних аспектів дисертації:

- роботи, присвячені стилю й жанру української барокової музики (М. Антонович [3; 4], І. Герасимова [24; 25], Н. Герасимова-Персидська [26–43], М. Дешиця [54], Є. Ігнатенко [70], Ю. Медведик [110], О. Шреєр-Ткаченко [173], О. Шуміліна [174–176], Ю. Ясіновський [179]);
- (Б. Дем'яненко [51–53], І. Кузьмінський [88–89], Н. Мосягіна [116], В. Протопопов [141–142], С. Смоленський [56], О. Цалай-Якименко [166], Ю. Шустова [177]);
- джерела, що висвітлюють історичні передумови виникнення та специфіку побутування української барокової культури (П. Алепський [129], О. Белоброва [7], С. Клапчук [72], Є. Мединський [111], В. Нічик [124], А. Преображенський [138]);
- праці, які вивчають особливості розвитку й побутування різних видів мистецтва в добу українського бароко та барокової естетики в цілому (В. Аннушкін [2], О. Захарова [63], Н. Зейфас [64]);
- роботи, присвячені особливостям розвитку української церковної музики та її вербального компоненту (П. Беринда [92], С. Булик-Верхола [14],

Т. Владишевська [19], Л. Зизаній [65], Г. Кобирина [75], Л. Корній [78], Г. Куземська [85], В. Німчук [122, 123], І. Ужевич [160]);

- дослідження виконавського аспекту хорової музики та проблем її інтерпретації (А. Білогубка [8], І. Браудо [13], К. Виноградов [17], П. Ковалик [76], А. Лащенко [91], В. Москаленко [114,115], П. Чесноков [169]);
- «вузькосегментні» дослідження, присвячені виконанню творів певної епохи чи стильового напрямку (Н. Даньшина [49], О. Жукова [61], І. Кузьмінський [89], О. Приходько [140], Н. Сікорська [149], Р. Стельмашук [156], О. Фоміна [162; 163]);
- ґрунтовні праці, які висвітлюють принципи виконавської інтерпретації барокової музики (Н. Арнонкур [164], Ж.-К. Вейлан [192], Р. Донінгтон [183], О. Круглова [83]);
- роботи аналітичного спрямування, в яких окреслюється специфіка музично-теоретичного та виконавського аналізу музичного твору (Г. Григор'єва [47], В. Іонов [68], Н. Корихалова [80], М. Михайлов [113]).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- розглянуто виконавський аспект партесного твору в сучасній хоровій практиці;
- висвітлено індивідуальні виконавські підходи сучасних хормейстерів, що протягом довгого часу спеціалізувалися на виконанні партесної музики;
- запропоновано комплексний підхід до ідентифікації стильових орієнтирів для виконання партесної музики та виявлення специфіки вербальної та звукової реалізації художнього тексту партесного твору;
- сформовано інтерпретаційну модель партесного твору відповідно до досвіду сучасних професійних виконавців та аналізу різних джерел виконавської інформації;
- означено як предмет наукового дослідження сегмент проєктної професійної хорової та ансамблевої роботи — найбільш перспективний у вітчизняному сучасному вокально-хоровому просторі;
- проведено експеримент із вивчення та підготовки до запису проєктним колективом невідомого восьмиголосного партесного твору в умовах,

наближених до автентичних, тобто проведено апробацію запропонованих стильових орієнтирів для інтерпретації барокових творів;

- окреслено методику практичної роботи над вокальним проєктом на матеріалі твору українського бароко та запропоновано шляхи досягнення наведених орієнтирів інтерпретації.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в лекційному курсі історії української музики, у теоретичних курсах з поліфонії та аналізу музичних форм, а також як основа для методичних курсів з роботи над старовинною вокальною музикою. Теоретичні розробки дисертації відкривають перспективи для дослідження наукових проблем, пов'язаних із сучасним хоровим та ансамблевим виконавством. Доцільним є застосування результатів дослідження на практикумах диригентсько-хорових факультетів вищих навчальних закладів. Методика опрацювання художнього тексту партесного твору та практичної роботи з проєктним вокальним ансамблем буде доцільною для сучасних професійних хормейстерів і виконавців, що планують виконувати партесні твори.

Апробація матеріалів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати дисертації оприлюдненні на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: II Всеросійській (з міжнародною участю) науково-практичній конференції «Дегтяревские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства» (Бєлгород, 2016); XVIII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 2017); Міжнародній науково-практичній конференції «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 2017); Міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2017); Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2020); Міжнародній науковій конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, 2020).

Публікації. За матеріалами дослідження опубліковано шість одноосібних статей у фахових виданнях, затверджених МОН України, з яких дві статті — у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз.

Структура дисертації зумовлена логікою розкриття теми. Робота складається зі вступу, трьох розділів (із підрозділами), висновків, списку використаних джерел (192 позиції, з них 13 — іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг роботи — 245 сторінок, з них основного тексту — 193 сторінки.

РОЗДІЛ 1

СПЕЦИФІКА РЕКОНСТРУКЦІЇ ПАРТЕСНИХ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Партесні твори як вагома частина сучасної хорової культури

У дисертації порушено питання виконавського аспекту партесного музикування. Із його актуальністю погоджується більшість музикознавців і диригентів-хормейстерів, що зосереджують увагу (як у науковому, так і в творчому, виконавському, сенсі) на українській бароковій музиці.

Відкриття для слов'янських територій музичних набутоків західних держав встановило своєрідний культурний діалог між православним і католицьким світами. Хорові твори України та Росії, що базувались на знаменному розспіві й побутували в XVII — першій половині XVIII століття, завдяки рецепції західноєвропейських форм музикування отримали новий шлях розвитку: нова композиторська техніка принесла з собою особливий вид фактури — поліфонію. У XVII–XVIII століттях спостерігається феномен трансформації музичного мистецтва, втілений не лише в новій композиторській техніці й оновленні засобів музичної виразності, а насамперед в еволюції підходу до музичного мистецтва як до виду професійної діяльності. Поєднання духовних надбань двох різних світоглядів лягло в основу естетичних засад партесного співу, зумовивши його індивідуалізованість, унікальність у контексті тогочасного барокового мистецтва. Внаслідок такого взаємообміну виникла інтелектуальна база для лібералізації мистецтва, що призвело до змін у процесі розвитку вітчизняної музичної культури — зародження поняття індивідуального композиторського стилю.

Саме з Заходу, через навчальні заклади Речі Посполитої, це мистецтво прийшло на територію України, трансформувалось під впливом локальних традицій та особливостей менталітету, сформувавши унікальний національний культурний феномен — **партесний спів**.

Партесний спів — вид храмового багатоголосного співу без супроводу, що побутував на території сучасних України, Росії та Білорусі в XVII — першій

половині XVIII століття й виконувався за «партесами» або партіями (для західноукраїнських регіонів щодо партесів поширеним був термін «фігуральний спів»¹).

Основою для дослідження сучасного дискурсу партесного музикування стали музикознавчі розвідки, що дають уявлення про партесний спів як цілісне явище, зокрема:

- про історичні передумови виникнення та умови побутування партесного співу;
- специфіку стилістичної ідентифікації та стильової динаміки партесних творів;
- естетичні засади та елементи музичної мови стилю бароко загалом;
- питання національної специфіки партесних творів.

Так, питання історичних і соціальних передумов виникнення партесного стилю розглядається в роботах Л. Корній [78], І. Кузьмінського [89], Г. Куземської [85], Є. Мединського [111], В. Нічик [124], М. Підгорбунського [135], Ю. Шустової [177].

Спираючись на дослідження наведених вище науковців, ідентифіковано історичні етапи, протягом яких відбувався «онтогенез» партесного музикування, — від його зародження до занепаду².

Розглядаючи культурні феномени як такі, важливо підкреслити факт історичної вмотивованості будь-яких культурних процесів: в основі зміни «музичної ідеології» лежать соціально-економічні детермінанти. З іншого боку, ментальна трансформація веде до створення нової культурної парадигми, котра

¹ Терміни партесний і фігуральний спів у цьому дисертаційному дослідженні використовуються як синоніми.

² До них належать:

- поява передумов для інтеграції в західний культурний простір (від Люблінської унії (1569), за якою українські землі ввійшли до складу Речі Посполитої, до початку XVII століття);
- період активної культурної взаємодії з Європою — етап зародження бароко на теренах східнослов'янських держав (від Берестейської унії (1596) до переходу Лівобережної України до складу Московського царства в середині XVII століття);
- період розквіту українського бароко (від Андрусівського перемир'я (1667) до закінчення правління Петра I (1725));
- період поступової трансформації барокового мистецтва в класицистичне (друга третина XVIII століття).

стає причиною невідворотності соціальних та економічних перетворень. Еволюційний шлях кожної нації є індивідуальним, а кожен його історичний етап має свої іманентні причини.

Однією з фундаментальних причин існування феномену партесного співу в XVII–XVIII століттях можна назвати міцне національне ядро, корені, що проростають із часів трипільської культури, ретранслюючи специфічну ментальну парадигму українців на основі конкретних історичних подій, реалій двох зазначених століть.

Опора саме на такі постулати дає нам причини розглядати в пропонованій науковій роботі українську гілку партесів окремо від партесного спадку Росії та Білорусі, не розглядаючи партесний спів як моноліт. Н. О. Герасимова-Персидська зазначає: «Згодом, із перенесенням до Росії, індивідуальність партесної музики набуває нових рис — і затверджується як нова якість, яка поширюється однаково на творчість і українських, і російських композиторів. І відрізнити концерти за національною ознакою стає неможливо» [31, с.25]. При цьому молодий вчений Богдан Дем'яненко вказує на можливість диференціації творів не лише за національною приналежністю, пропонуючи метод встановлення точного авторства при ґрунтовному вивченні структури й алгоритмів побудови звукової матерії кожного твору, а саме — притаманної кожному композитору логіки голосоведення [50].

Так, диференціація партесних творів за національною ознакою може бути несуттєвою на рівні композиторського тексту (під композиторським текстом маємо на увазі ті компоненти музичного тексту, що знаходяться в зоні композиторської компетенції, під виконавським, відповідно, — виконавської), проте залишатися актуальною на рівні компонентів тексту виконавського. Диференційований підхід до партесних творів різного походження дає змогу надати специфічний вектор окремим складовим виконавського тексту: мові та вимові виконання, риторичному принципу (оскільки зміна наголосів відповідно до мови трансформує художнє інтонування синтаксичних структур, вимова —

впливає на вокальну манеру та артикуляцію) та ін., що суттєво впливає на звуковий результат.

Ідентифікація історичного етапу, в якому був народжений конкретний твір, дає виконавцю розуміння «міри» реалізації всіх компонентів інтерпретації.

Методологічною базою для осмислення теоретичних аспектів української барокової музики стали історичні та музикознавчі наукові праці І. Герасимової [24; 25], Н. О. Герасимової-Персидської [26–43], Є. Ігнатенко [70], І. Кузьмінського [86–89], Ю. Медведика [110], Н. Ю. Плотнікової [136], В. Протопопова [141; 142], О. Цалай-Якименко [166; 167], А. Шреєр-Ткаченко [173], О. Шуміліної [174–176], Ю. Ясіновського [179] та багатьох інших музикознавців.

У цих роботах локалізується коло теоретичних питань, що є важливими для створення моделі інтерпретації твору: музична мова партесних композицій; експлікація елементів музичної мови західноєвропейського бароко; динаміка виконавського тексту відповідно до регіону походження виконуваної партитури (наприклад, партеси з київської колекції та перемишльські партеси³); специфічні сторони побутування партесного стилю відповідно до релігійної конфесії (греко-католицька чи православна традиція); питання авторського стилю — наявність, глибина індивідуалізованості авторських партитур; специфіка художнього тексту у фокусі жанру та тематики твору (віватні та покаляльні твори тощо); стильова динаміка, притаманна партесному музикуванню.

Найбільш суттєвий вітчизняний спадок з опрацювання теоретичних аспектів фігурального співу належить дослідниці **Н. О. Герасимовій-Персидській**. Саме вона ввела в науковий обіг термін, котрим часто послуговується сучасне музикознавство в обраній темі, — **«партесний стиль»**. Це поняття є важливим для нашого дослідження, адже саме питання реконструкції партесного твору й відповідності його звучання «стилю» є метою дослідження.

³ Перемишль у XVII столітті був українським містом, нині — польське місто, що знаходиться за дванадцять кілометрів від українського кордону.

Не заглиблюючись у царину концепцій музичного стилю, зазначимо, що розуміємо стиль як «сукупність стійких ознак музичного явища»⁴. Так, у дисертації поставлено завдання ідентифікувати стилетворчі компоненти виконавського тексту, що завжди знаходяться в іманентній єдності з компонентами композиторського тексту. Саме Н. О. Герасимова-Персидська в двох монографіях і збірці, що ввібрала всі наукові статті музикознавиці, «Музика. Время. Пространство» запропонувала концепт осмислення багатоголосної церковної музики східнослов'янських територій XVII — першої третини XVIII століть як окремого — партесного — стилю та описала його стійкі ознаки [31].

Виділимо ключові концепти дослідниці, що стали основою для вибору вектора нашого дослідження. **Перший концепт — партесний стиль як реципієнт західних музичних традицій бароко.** Стиль бароко народився в Італії, його венеційський напрямок є найбільш суголосним із партесною творчістю, поряд із творчістю Г. Шютца та польських майстрів бароко [31, с. 21]. Ці постулати детермінували загальний контекст, у межах якого в дисертації було розглянуто партесний спів: партесні твори існують як частина загального барокового спадку та є рефлексом барокової естетики, тому інструменти виконавського осмислення творів західноєвропейського бароко є актуальними для партесних творів.

Другий концепт — національна специфіка барокової музики: попри те, що партесні твори є частиною цілісної барокової традиції, партесна музика має свою яскраву національну специфіку, вираженість якої зумовлює доцільність створення окремої моделі інтерпретації для творів партесного стилю та вказує на потребу апробації та верифікації інструментів, актуальних для роботи з західноєвропейською бароковою музикою, у проєкції на партесну музику. При цьому авторка, пропонуючи термін «національна специфіка», має на увазі скоріше всю партесну творчість у співвідношенні з західноєвропейською музикою, не поділяючи її на український, російський, білоруський сегменти.

⁴ Визначення належить Н. О. Горюхіній [46, с. 56].

На нашу думку, такий поділ усе ж має сенс, оскільки для історично коректної інтерпретації одним із важливих виконавських компонентів є мова виконання, адже вона впливає як на технічну, так і на художню артикуляцію.

Третій концепт — жанровий. Авторка створила дієву систематизацію партесних творів за жанровою ознакою, розділивши їх на малі та великі форми. Виділивши як основний жанр партесного стилю концерт, музикознавиця визначила найбільш суттєві для партесних творів орієнтири в підході до тексту. По-перше, назва жанру одразу свідчить про спорідненість із західноєвропейською традицією Пізнього Ренесансу та бароко, по-друге, вказує на характер виконання — змагальний, діалогічний, спрямований на слухача.

Н. О. Герасимова-Персидська визначила, що в процесі розвитку цього виду творчості музичні елементи стилю різних епох впливали на нього різною мірою. Природно, що на етапі зародження партесів спостерігається безсумнівний вплив знаменного розспіву: перші твори, записані у вигляді поголосників, являли собою гармонізацію знаменних піснеспівів. Партесні твори, що представляють 40–80-ті роки XVII століття, написані під впливом музики західноєвропейського Ренесансу. З цього ж періоду вже відчутний вплив барокових західноєвропейських традицій, які найяскравіше проявляються в партесних мотетах і концертах мінорної сфери — ліричних, лірико-драматичних тощо. **Очевидним є той факт, що партесна творчість не є монолітною, у ній відображені набутки різних стилістичних напрямів, різних жанрів і виконавських традицій.** Отже, особливості виконання партесних творів різних періодів потребують детального розгляду й окремої уваги з боку науковців.

Особливо цінною для нас є монографія О. Шуміліної [174], яка висвітлює етапи стильової динаміки української духовної музики XVII–XVIII століть, обравши для дослідження важливий контекст: **партесна музика є частиною неоднорідної та специфічної духовної культури України зазначеного періоду.** У виконавській практиці вже сам різноманітний і складний музичний текст творів інтуїтивно «виводить» партеси з царини духовної музики, створюючи враження, що словесний текст має допоміжну роль супроти інвенційної віртуозної музичної

тканини (особливо якщо говорити про ті концерти, що наразі є найбільш виконуваними й відомими). О. Шуміліна спрямовує вектор осмислення партесів до духовної парадигми, релігійної культури, що створює потребу більш глибоко розглядати символіку партесних текстів у підході до звукової реконструкції фігуральної музики [174].

Питання музично-поетичної цілісності основного жанру фігуральної музики — концерту — розглянуті Є. Ігнатенко. Саме в її дисертації запропоновано термін «високий стиль» щодо словесного тексту партесних творів, доведено, що саме такий критерій був визначальним для відбору літературних джерел для написання партесного концерту [66]. Авторка зазначає: «за принципом вибору мови дослідники української словесності XVII–XVIII століть виділяють літературу “високого” — елітарного, аристократичного бароко, “середнього” та “низького”» [70, с. 6].

Основними рисами високого стилю авторка називає піднесений, важливий, не побутовий предмет, особливий лексичний склад і синтаксичну організацію, наявність специфічних поетичних формул. На нашу думку, цей термін як характеристика стилю може існувати не лише в площині вербального тексту, досить доцільно його експлікувати й у царину музичного тексту партесів як базову характеристику звукового образу партесного твору: оскільки вербальний і звуковий тексти в партесній музиці утворюють поетичну цілісність (зміст поетичного тексту визначає афект, художнє інтонування визначається словесною синтаксичною організацією тощо), очевидно, що «високий стиль» може бути орієнтиром і в інтерпретації.

На нашу думку, це важлива теза, оскільки іноді можна знайти виконання партесів у варіанті, наближеному до народної автентики, з нарочитою артикуляцією та наближеною до народної вокальною манерою, особливо це стосується більш простих за музичною мовою партесних творів. Термін «високий стиль» формує погляд виконавця на партесний спів як на мистецтво елітарне, в дечому вишукане, що відповідає за художнім рівнем текстовим першоджерелам партесів.

Розуміючи складність коректної виконавської інтерпретації зразків старовинної музики, сучасні музиканти за останні тридцять років не так часто включали партесні твори до своїх програм, що своєю чергою стало причиною певної стагнації в цьому напрямку — цільова аудиторія такого сегменту академічного мистецтва залишається досить нечисленною, концерти партесної музики відбуваються нечасто, а отже і запит публіки, і її обізнаність щодо української барокової музики прогресує повільно. Підхід до інтерпретації старовинних творів у сучасних виконавців, що ситуативно залучають українську барокову музику до свого репертуару, та методи роботи з цією музикою часто не відрізняються від тих, що застосовуються до творів класичного та післякласичного періодів.

Відомий хормейстер, багатолітній керівник хору «Київ» М. Гобдич вбачає причину помірної популярності партесів серед сучасних вокальних ансамблів і хорів у відсутності достатньої професійної підготовки хормейстерів: «робота з партесним стилем вимагає від диригента особливих навичок і досвіду, а самопідготовка хормейстера — надзвичайної «працездатності, занурення й величезного часу»⁵. Крім того, складність партесних творів зі стилістичної точки зору зумовлює необхідність великого обсягу репетиційного часу (приблизно в п'ять разів більшого, ніж із творами такої ж тривалості, але іншого стилю, за словами музиканта).

Керівниця камерного ансамблю «*A cappella Leopoldis*» Людмила Капустіна говорить в інтерв'ю: «Я давно ставлю собі це питання, адже хочу якомога більше популяризувати партесну музику»⁶. На думку диригентки, «етіологія» зазначеної проблеми полягає у складності для вокального втілення музичного тексту через теситурні умови, складнощі самого музичного матеріалу. Л. Капустіна додає, що виконання старовинної західноєвропейської музики або хорових концертів А. Веделя, Д. Бортнянського аналогічним виконавським складом, як засвідчує її виконавський досвід, вартує менших емоційних і фізичних витрат.

⁵ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з М. Гобдичем.

⁶ Див. додаток А, інтерв'ю з авторки дисертації Л. Капустіною.

О. Холодова відповідає на питання відносно помірної популярності партесних творів серед сучасних професійних виконавців так : «Якщо виконавець точно знає, що він хоче сказати, якщо в нього є потреба цією музикою займатись і в цю духовну поезію, поглиблену музикою, донести «невимовне», то це буде точно добре сприйматися публікою. Партесна музика — це музика, що потребує заглиблення, практики життя та мислення “цією мовою”. Це має бути мова якою ти думаєш та висловлюєшся. Вона потребує практики — якийсь час нею треба займатися, тоді з’явиться розуміння, як висловлюватись цією мовою повноцінно»⁷.

На думку Н. Даньшиної, хормейстерки проєкту «*Musica sacra Ukraina: Партесний вимір*», створеного незалежною платформою «*Open Opera Ukraine*», причина полягає у складності та малодослідженості виконавських аспектів партесного стилю, необхідності інтелектуального підходу до інтерпретації старовинної музики й довготривалого перебування в її «системі координат»⁸.

Отже, сучасні українські хормейстери, коментуючи питання популяризації української барокової музики в контексті сучасного виконавського дискурсу, визначають такі проблеми:

- недостатня професійна підготовленість сучасних вітчизняних хормейстерів;
- відсутність потрібного досвіду роботи зі старовинною музикою;
- вокальна складність самого музичного тексту;
- необхідність великого обсягу репетиційного часу для якісного виконання музики партесного стилю;
- складність визначення інтерпретаційного підходу;
- необхідність дотримання канонів виконання, яку деякі хормейстери трактують як неможливість проявити свою виконавську індивідуальність.

Вибудовується проста логіка: для того, щоб популяризувати українську барокову музику в рамках діади «виконавець — слухач», потрібне розуміння алгоритму дій, інтерпретаційної моделі, що може бути актуальна для роботи

⁷ Див. додаток А, інтерв’ю авторки дисертації з О. Холодовою.

⁸ Див. додаток А, інтерв’ю авторки дисертації з Н. Даньшиною.

різних колективів — як представників історично поінформованого виконавства, так і тих колективів, що звертаються до старовинної музики ситуативно, проєктних і сталих.

Суттєве просування в царині партесного виконавства відбулось не так давно — протягом останніх п'яти років, коли почав набирати обертів тренд «музичних проєктів» як доступного в сучасних реаліях способу реалізації власних творчих ідей і задумів. Саме в останні три роки до сталих колективів-апологетів фігурального співу, таких як камерний хор «Київ», ансамбль «*A cappella Leopoldis*» та ін. долучились проєктні колективи «*Open Opera Ukraine*» з проєктом «*Musica sacra Ukraina: партесний вимір*», «Лабораторія української барокової музики», ансамбль «Мусикія», *Lviv Chamber Choir*, що запропонували в концертних і студійних записах значну кількість партесних творів.,

Така специфічна сторона сучасного вітчизняного виконавства, як «проєктність», ще не була розглянута з музикознавчої точки зору. Однак очевидно, що поняття «проєкту» та проєктності є мультидисциплінарними, тому для роботи з ними доцільно залучити підґрунтя з суміжних наук.

З погляду сучасної виконавської практики, для нас актуальними будуть чотири поняття: музичний проєкт, проєктний колектив, проєктна робота, проєктність.

Проект. Існує велика кількість визначень цього терміну, серед яких макети, форми, «прототипи» креативної роботи в багатьох дисциплінах, довготривалі «задуми-місії», на кшталт «проєкт життя». Це поняття може бути тотожним ідеї та плану, а також вказувати на визначеність і обмеженість ресурсів для їх реалізації. Більшість перелічених параметрів не втрачає своєї актуальності для визначення музичного проєкту (так, природними для сучасної виконавської лексики є фрази «я беру участь», «створюю», «керую музичним проєктом» тощо).

Найбільш влучним для сучасного виконавського простору нам видається таке визначення музичного проєкту: **проєкт — це сукупність людей і ресурсів, які об'єднуються на певний час, щоб втілити конкретну художню ідею та створити художню цінність.**

Отже, втілення музичного проєкту є метою проєктної роботи та її результатом, проєктний колектив — інструментом втілення музичного проєкту. Під проєктною роботою ми розуміємо таку роботу, що здійснюється не на постійній основі, а від проєкту до проєкту, відповідно до запропонованих ресурсів. У **проєктному колективі** учасники працюють разом, втілюючи конкретний проєкт, потім склад виконавців може змінюватись.

Форма проєктної роботи в академічному музичному мистецтві не є новою: згадаємо Ф. Ліста або Й. Брамса, що в ХІХ столітті виступали як диригенти-гастролери — зараз таку форму творчої діяльності назвали б «проєктною». Для представників інших напрямів музики, таких як джаз, *world music*, *fusion* тощо, постійна «міграція» учасників колективу є частиною культури.

Для обраного нами зрізу — вітчизняного хорового та ансамблевого виконавства — проєктне виконання актуалізувалось лише в останні декілька років. Складність, суттєва фінансова затратність роботи з великими професійними колективами та примарна перспектива самоокупності академічних проєктів тривалий час гальмувала приєднання українських хорів й академічних вокальних ансамблів до проєктного концепту, що досить давно є поширеним на Заході.

Глобальна причина актуалізації такої форми творчої взаємодії в Україні полягає в загальному прискоренні життєвого темпу й доступі до більшої кількості ресурсів, що створює можливості реалізації творчих ідей не «в майбутньому», а саме зараз, як для молодих, так і для досвідчених хормейстерів. Велика кількість проєктних колективів продовжує створюватися студентами хорових кафедр закладів вищої освіти, що знаходяться в єдиному музичному просторі та відкриті для втілення цікавих ідей і проєктів. Крім того, очевидно, що створення власного проєкту або проєктного колективу в контексті сучасної виконавської культури часто є чи не єдиним способом реалізації своєї професійної діяльності, що пов'язано з постійним поповненням реєстру професійних академічних співаків і хормейстерів.

Формат проєктної роботи розглянуто як один із найперспективніших у сучасній виконавській культурі: такий формат дає можливість не лише втілити

велику кількість концертних програм із різними музикантами, але виводить сучасне академічне середовище з внутрішнього вакууму, замкненості, детермінує створення більш сучасних форм художнього вислову, веде до ефективної, цільової комунікації з аудиторією, синтезування як різних музичних стилів, так і різних видів мистецтв, а отже — до прогресу в царині академічного виконавства.

Окрім раніше означених виконавців партесів, за останні роки в Україні було створено такі проєктні вокальні колективи, як «Credo», «A Tempo», «Alter Ratio», «Intermezzo», «Софія», «Features.ua», «Sentire», «Sine Nomine» та інші. Авторка пропонованого дослідження реалізувала біля п'ятнадцяти проєктів як художній керівник із професійними колективами «Quasi Semplice» та «A Tempo», а також була учасницею декількох вокальних проєктів.

Робота проєктного музичного колективу є відмінною від сталої за параметрами часу, простору та за «людським фактором».

У проєктній роботі час — найбільш цінний ресурс, майже завжди визначена та обмежена кількість репетиційних годин. На перший погляд видається, що часова обмеженість впливає на глибину занурення в музичний текст, однак брак часу детермінує високий рівень підготовки виконавців до кожної репетиції, зменшує «інертність хорового мислення» (термін О. Приходько [140]) та підвищує рівень творчої ініціативи.

Простір: відсутність сталої репетиційної бази вимагає від виконавців здатності пристосовуватися до різних акустичних умов.

Людський фактор є визначальним параметром, оскільки очевидно, що в контексті обмежених ресурсів проєкту важливою є здатність до відкритої та ефективної комунікації — як вербальної, так і музичної. Склад учасників проєкту формується з урахуванням наявності певних виконавських навичок у музиканта, що є необхідними для реалізації ідеї проєкту в умовах часової обмеженості.

У межах партесного проєкту це чотири професійні навички:

1. Чистота інтонування. Цей навик є базовим, таким, що набувається з перших років музичного виховання, у процесі репетиційної роботи його можна

лише несуттєво покращити. Враховуючи складність фактури партесного твору, філігранне технічне інтонування є базовою умовою.

2. Володіння навиком швидкого «читання з аркуша». Виконання за поголосниками, що може бути частиною партесного проєкту, суттєво знижує темп його прочитання. В умовах часового дефіциту такий навик є одним із ключових.

3. Гнучкість учасника під час інтерпретації будь-якої музики, музичний світогляд, музикальність, навик музичної інтерпретації. Цей навик є найбільш важливим, оскільки велика кількість елементів художнього тексту реалізується у форматі ансамблювання інтуїтивно. Досить розповсюдженим явищем серед хорових співаків є прочитання музичного тексту без будь-якої інтерпретації та інтонування, очікування від диригента настанов та алгоритмів виконання, інертність хорового мислення. Ми розглядаємо музику як мову звуків, реалізація ідей і смислів, які вона описує, часто є явищем апріорним, що не потребує вербалізації з боку художнього керівника, та має розвиватись за принципом природності й художньої доцільності.

4. Здатність до внутрішньої дисципліни. Спів за поголосниками, що є доцільним в роботі з партесними творами, потребує навичку не лише довготривалої концентрації на нотному тексті, але й креативного підходу до виконання впродовж двох годин: мобільність і здатність вловлювати художні інтенції інших співаків.

Партесний спів побутовував як у братствах, так і в монастирях, центром сходження й розвитку партесного співу була Києво-Могилянська академія. Вихованці братств починали займатись музикою ще в дитячому віці, тому їхній рівень професійних умінь об'єктивно мав бути вищим, якщо порівнювати, наприклад, із виконавцями в монастирях, адже дитячий голосовий апарат більш мобільний і гнучкий, а здатність до сприйняття інформації вища. Тим, хто починає навчатись вокалу в дорослому віці, досить складно досягти професійного рівня, що є результатом укорінення голосових звичок і м'язових затисків. Виходячи з наведеного твердження, очевидно, що попри «професійність»

партесного мистецтва за його метою та походженням, виконувати партесну музику могли в різних варіантах і на різних рівнях: як на професійному, так і на аматорському, зважаючи на факт різножанровості української барокової музики (міське та церковне мистецтво), різні етапи становлення й еволюції партесного виконавства (рівень виконавства на етапах зародження, становлення та розквіту, вочевидь, відрізнявся), «людський фактор», різний ступінь вокальних умінь співаків у кожному конкретному випадку.

В українській культурі на межі XX–XXI століть партесне виконавство представлене різними колективами: сталими та проєктними, прихильниками історично поінформованого та «творчо-інтуїтивного» підходів. «Строкатість» і різноплановість колективів, що звертаються до партесних творів, нам видається природною, такою, що не суперечить партесній традиції, тому досвід кожного з виконавців є цінним для нашого дослідження. Осмислення специфіки проєктної роботи базується в тому числі на власному емпіричному досвіді.

Ми ж ставимо для себе завдання створення інструментів звукової реконструкції партесних творів, що будуть релевантними для колективу будь-якого типу.

1.2 Специфіка реконструкції партесних творів у контексті напряму історично поінформованого виконавства

Основним орієнтиром у професійній роботі сучасного «музиканта-автентиста» видається декодування композиторського тексту в межах старовинної текстуальної стратегії. У статті А. Маслової та І. Шинтяпіної поняття старовинної текстуальної стратегії розшифровується так: «Текстуальна стратегія виступає інструментом вивчення виконавської інтерпретації. Наприклад, для вивчення барокової опери початку XVII століття є характерним використання старовинної текстуальної стратегії. Музичний текст в даному випадку характеризується умовністю і свободою. До області композиторської сфери можна віднести назву твору, звуковисотність, загальну структурну складову твору та ін. При цьому визначальним показником є область виконавської компетенції, в межах якої

вокаліст-виконавець підбирає найбільш підходящі художньо-технічні засоби» [108, с. 177]. Дійсно, недостатньо ретельний підхід до розшифрування невербального пласту старовинної музики, її семіотичних систем призводить до спотворення ідеї твору. Говорячи метафорично, старовинна музика втрачає смислове ядро своїх виразових елементів, надягає «маску» завдяки застосуванню сучасних засобів реалізації художнього тексту. Окреслена ситуація є дійсно проблемною для реальної практики музикування, адже в такому вигляді кожна окрема композиція бароко або Ренесансу стає, в певному розумінні, шаблонною та одноманітною. Тим складніше зацікавити таким напрямом академічної музики слухача-немузиканта, котрий сприймає більш очевидну, «зовнішню» сторону музики, її енергетику й енергетику самих виконавців. На нашу думку, найбільш цінним, що може передати мистецтво, є стан: умиротворення, спокою, піднесення, радості, емоційної напруженості, медитативності, хвилювання, страху, відчуття невідворотності змін тощо. Саме такий стан, особливі враження, зафіксовані розумово та емоційно, залишаються в пам'яті слухача та стають частиною його особистості. Створення такої «магії мистецтва» веде до катарсису, переосмислення, трансформації свідомості всієї комунікативної тріади «композитор — виконавець — слухач». Отже, виконання «музики в масці» не може задовольнити ні музиканта-виконавця, ні слухача: партитура, відтворена «нерідною» мовою (тобто за допомогою сучасних підходів до інтерпретації та сучасного трактування засобів виразності) є перекладом, а не оригіналом, а тому не може створити описаного нами особливого стану, адже не втілює істинну ідею твору.

Описана нами візія виконання відповідає окремому напрямку академічної музики — «історично поінформованому виконавству».

Цей напрям виник на початку XX століття в Нідерландах і Бельгії, протягом століття розповсюдився на територію Радянського союзу та США. На сучасному етапі в світі існує близько двохсот колективів, що спеціалізуються на виконанні старовинної музики, більшість з яких зараховує себе до напрямку історично поінформованого виконавства. У царині вокального бароко їх є велика кількість,

наведемо тільки ті, на виконавські версії яких ми спирались у розробці нашої наукової проблеми: *Coro Musica Nova* (Італія), *Monteverdi Choir*, *Tenebrae Choir*, «*The Cardinall's Musick*» і «*Polyphony*» (Велика Британія), *Collegium Vocale Gent* (Бельгія), *The Balthasar Neumann Choir* (Німеччина) та російські колективи-виконавці партесних творів: ансамблі «Хронос», «*Intrada*», Московський камерний хор, «*Ensemble Labyrinthus*».

В Україні сучасними представниками вокального напрямку історично поінформованого виконавства справедливо вважаються львівський ансамбль «*A cappella Leopoldis*» і київський «*Vox Animae*», незалежна платформа «*Open Opera Ukraine*», що успішно втілює як вокальні, так і інструментальні проекти.

Інструменти цього напрямку довели свою дієвість і доцільність у роботі з творами минулих епох, оскільки вони спрямовані на реконструкцію музичних артефактів, тому логічним видається застосування цих інструментів для виконавського осмислення партесної музики.

Насамперед варто зазначити, що основним постулатом історично поінформованого виконавства є «декодування принципу мислення» творців тієї чи іншої епохи. Саме тому в контексті цього напрямку творчий підхід базується на науковому дослідженні кожного конкретного твору, концепт історично поінформованого виконавства існує лише в синергії теорії та практики. «Декодування принципу мислення» уможливорюється шляхом відтворення всіх параметрів існування твору в епоху його створення та існування.

Відповідно до мети дослідження — виявлення принципів реконструкції партесних творів — цільовими для нас стають:

– роботи західноєвропейських виконавців і музикознавців (таких як Н. Арнонкур [164], Ж.-К. Вейлан [192], Р. Донінгтон [183]), що стояли біля витоків вказаного напрямку, вербалізували концепт історично поінформованого виконавства, вивели основні його постулати й пояснили, як ними послуговуватись у практичній роботі на прикладі західноєвропейської барокової музики;

– праці сучасних вітчизняних музикантів-автентистів, що дають уявлення про загальну специфіку наряду історично поінформованого виконавства в культурному просторі України: тенденції, проблеми, орієнтири.

Стиль бароко виник як стиль антонімічний Ренесансу, що з одного боку заперечує, а з іншого — синтезує його здобутки. Трансформується парадигма антропоцентризму: людина все ще є центром Всесвіту, але Всесвіту мінливого, неідеального, гротескного, химерного. Людина перестає бути мірилом краси й досконалості Всесвіту, навпаки — існування людини плінне й тимчасове, усе в її житті має початок і кінець, а отже досягнути сутності буття й будови Всесвіту людина не здатна, вона може лише відчувати та споглядати його внутрішню архітектуру. Так деїзм стає однією з провідних теологічних концепцій бароко, де Бог є творцем й архітектором світу, але не учасником процесу буття. Саме відчуттям-емоціям, а радше станам людини, що трансформуються у специфічні аудіальні та візуальні форми в різних видах мистецтва, в епоху бароко надається першочергове значення. Основою творчості стають ідея та символ. Їх трансляція митцем яскрава, концептуальна, приголомшлива, відкрита, така, що робить комунікативну діаду (митець — Всесвіт) глибокою та змістовною. Отже, естетичний ідеал бароко — концептуальна складність, пишність, велич, декоративність, манерність.

У бароковому музичному мистецтві всі ці риси проявились через нове бачення музичної ідеї та її звукової реалізації: тяжіння до інструменталізму, складність і полісенсовість музичного матеріалу, виникнення теорії афектів і техніки співу бельканто, тяжіння до театральності (виникнення опери) та монументальності (розширення палітри багаточастинних творів із великим виконавським складом) тощо.

Універсальними в контексті барокової парадигми стають такі риси:

- масштабність задуму й монументальність форм;
- тяжіння до орнаментальності з переосмисленням традиційного орнаменту, його специфічна інтерпретація;
- помпезність і пишність, орієнтація на зовнішній ефект (виявлена, наприклад, у грі світлотіні в архітектурі та в антифонному співі в музиці);

- тяжіння до індивідуальності, оригінальності, залучення елементів реалізму;
- орієнтація на зовнішній ефект;
- світські підтексти й залучення виразових засобів світської культури.

Як базу для осмислення західноєвропейських виконавських підходів до барокової музики в контексті естетики історично поінформованого виконавства обрано роботи чотирьох учених (ними не обмежується спектр відомих представників означеного напрямку, однак їхнього досвіду буде достатньо для комплектації важливого нам об'єму знань), а саме: Н. Арнонкура, автора найвідомішого видання цього сегменту — «Музика як мова звуків», що доступний у перекладі на українську та російську мови [164]; Р. Донінгтона, творця найбільш детального та повного посібника з виконання барокової музики — «*The Interpretation of Early Music*» (1963) [183]; Ж.-К. Вейлана, виконавця на блокфлейті й автора праці «*The Rules of Musical interpretation in the Baroque Era*» (1975), побудованої на компіляції цитат із трактатів відомих теоретиків доби бароко та порівнянні їхніх поглядів на конкретні елементи музичного тексту, що дає можливість ознайомитись із першоджерелами — трактатами А. Кірхера, Й. Маттезона, Ж. Л'Афільярда та ін. [183]; А. Шерінга, який першим «завізував» вихідну позицію для барокового виконавства — синергію музики та риторики [101].

А. Шерінг є одним із перших музикознавців, що на початку ХХ сторіччя ввів до музикознавчого дискурсу питання універсальної системи риторичних фігур, порівнявши списки фігур із чотирьох старовинних трактатів. А. Шерінг мав велику кількість послідовників, що вважали доцільним створення глобального каталогу музичних фігур, однак суттєві розбіжності в назвах і формах самих фігур, що наводяться більш ніж у п'ятнадцяти старовинних трактатах, стали причиною відмови автора від створення уніфікованої системи згодом. А. Шерінг першим «завізував» нероздільність риторики та музики в бароковому творі, описавши в який спосіб та які поетичні фігури переносились у царину музики. Він визначив, що часто фігура була спрямована на відтворення конкретного слова чи

поняття, отже акт музикування був майже тотожний ораторській промові, де конкретні поетичні фігури та тропи визначали виразність вислову.

Важливим методичним підґрунтям для написання нашого дослідження стала книга Р. Донінгтона, присвячена Арнольду Долмечу, «*The Interpretation of Early music*» («Виконання старовинної музики»), що є одним із наймасштабніших путівників у інтерпретації музики бароко (повний обсяг книги — 616 сторінок)⁹. Книга складається з чотирьох томів: «Стиль» (*Style*), «Запис» (*The notes*), «Вирази» (*The expressions*), «Інструменти» (*Instruments*), її послідовний і надзвичайно детальний виклад охоплює практично всі складові музичного тексту барокової музики.

Мету цієї книги, що створювалась протягом п'ятнадцяти років, сам автор визначає як «сприяння нашому розумінню інтерпретації старовинної музики через складання та обговорення збережених свідчень»¹⁰ [183, с. 24]. Досить влучно автор визначає концепт історично поінформованого підходу: «Якщо ми хочемо поділитися досвідом композитора, ми повинні здійснити його наміри» [там само].

У першому томі автор окреслює коло специфічних проблем реставрації музики бароко, що полягають у питанні «часу та місця» — неоднорідності стилю бароко відповідно до національності та стильової динаміки в різні періоди та в різних країнах — та відмінності критеріїв «достовірності» серед музикантів аматорів і професіоналів.

Як вихідну позицію для роботи з творами бароко автор пропонує стильову парадигму *Galant style*, або *Polite style*, що, на його думку, полягає в «примиренні спокою та пристрасті» [183, с.47]. Автор визначає, що будь-яка емоція або афект і виразові засоби, що його відтворюють, мають бути реалізовані з урахуванням цього аспекту естетики бароко.

Наведена теза актуалізувала для нас поняття «міри втілення» будь-якої художньої ідеї в рамках виконавського дискурсу українського бароко та спрямувала нашу увагу на осмислення звукового образу партесних творів у межах

⁹ Праця Р. Донінгтона є у відкритому доступі лише англійською мовою.

¹⁰ Тут і далі цитати з іншомовних праць наводяться в перекладі автора дисертації.

барокової естетичної парадигми, що ми закріпили за поняттям «високий стиль»¹¹. Така позиція набуває базового значення для роботи з параметрами художнього тексту.

Р. Донінгтон стверджує, що роль старовинної музики (*Early music*) – поглибити слово в такий спосіб, щоб сутність слова, його емоційне повідомлення, зміст легко розпізнавалися й без самого слова: «Спільне серед галантних композиторів переконання, що музика виражає не просто емоції, але конкретні емоції, було перетворено на теорію афектів того часу, але це не була нова віра (насправді, вона така давня, як Платон)» [183, с. 49]. І далі: «Чудова здатність, яку музика повинна виражати і представляти розуму більш глибоко, ніж будь-що інше, — саме стояння, підйом і падіння, самі кроки та регини, повороти та різновиди всіх пристрастей, що можуть стати предметом інтелектуального осягнення» [там само].

Тож автор пропонує тезу про те, що барокова музика повинна говорити зі слухачем мовою емоцій, однак ці емоції мають бути раціоналізовані та конкретні — як цільова ораторська промова, що веде до конкретних висновків.

Р. Донінгтон стверджує, що відповідь на запитання стосовно того, що є основним у виконанні музики бароко, криється у розумінні великої кількості конкретних деталей тексту. Вірогідно, в європейському дискурсі таке твердження не претендує на новизну, однак для українського виконавства, особливо в царині партесів, різні варіанти «зламу системи» є досить характерними. Найбільш розповсюджені з них: спів безвібратним тембром, спів «за словом», що спирається на фразування романтичного типу тощо.

Універсальне формулювання автор пропонує для звукового образу будь-якого барокового твору, зокрема й партесного: «Найбільш влучний стиль для барокової музики: менше масивності, але більше проникливості» [183, с. 30], «Стиль бароко яскравий, але розслаблений, сяйливий, але прозорий. Він мерехтить і танцює з живою природною легкістю й невимушеною переконливістю» [там само].

¹¹ Термін «високий стиль» стосовно партесної музики вводить Є. Ігнатенко.

Цікаво, що заключним розділом першого тому дослідження є «Фактор смаку» (*Factor of Taste*), де автор зауважує, що попри всі воління, знання та інтелектуальний підхід у роботі з музикою бароко, визначальною залишається особистість музиканта, його інтелект та відчуття.

Автор виокремлює (і, відповідно, називає розділи кожного тому) такі стилетворчі компоненти виконавського тексту: темп, ритм, фразування та артикуляція.

Цінною для нас є робота «*The Rules of Musical interpretation in the Baroque Era*» («Правила музичної інтерпретації в епоху бароко», 1977) Жана-Клода Вейлана — французького музикознавця, композитора та блокфлейтиста¹².

Путівник із виконання барокової музики Ж.-К. Вейлана є значно менш масштабним за твір Р. Донінгтона, на титульній сторінці автор зазначає, що сама робота написана «за коментарями Баха, Броссара, Куперена, Монклера, Кванца, Л'Афільярда та інших теоретиків бароко» [192]. Ця робота є компіляцією цитат, запозичених зі старовинних музичних трактатів. Автор стверджує, що всебічне дослідження проблематики барокового виконавства охопило б десятки томів, він же послуговується ідеєю викладу правил, що є універсальними для вокалістів та інструменталістів і найбільш актуальними для реальної виконавської практики.

Пояснюючи звернення до дещо догматичного слова «правила» автор зазначає, що завдання музиканта — створити власну інтерпретацію, адже існує не просто одне можливе тлумачення, їх багато. Однак свобода вибору завжди повинна залишатися в межах тогочасного стилю та практики¹³. Автор досить коротко визначає свою виконавську візію, спрямовуючи увагу на конкретні аспекти виконавського тексту.

Так, після короткої передмови автор починає перший розділ із питання метру та кореляції різних метричних розмірів з темпом і характером виконання, цитуючи авторів різних трактатів: він зауважує, що метр дійсно досить часто вказував на характер виконання (питання взаємозв'язку метру з характером

¹² Книга також доступна лише в англomовному варіанті.

¹³ Це пояснення наведене в передмові твору, початок пагінації — перший розділ згаданого джерела.

виконання й темпом є одним із найактуальніших у партесному виконавстві). Наприклад, розмір *C*, за версією Хотерера та Л'Афільярда (автори, котрих часто цитує Ж.-К. Вейлан), як для вокальних, так і для інструментальних творів символізував повільний темп, розмір $12/4$, за Броссаром, — «підходить для ніжних, ласкавих видів висловлювання» тощо [192, с. 2]. При цьому автор зауважує, що метрична позначка не може безпосередньо вказувати на темп, основним є характер твору, на початку якого вона розміщена.

У другому розділі дослідження, присвяченому проблемі фразування й артикуляції, основною тезою є питання саме барокової вокально-декламаційної манери. Автор говорить про те, що тривалість ноти, вказана в нотації, найчастіше не дотримувалась до кінця — цю своєрідну «аерацію» між звуками він називає «артикуляційною тишею». Цитуючи Кванца, автор наголошує, що ноти «не повинні здаватися склеєними»¹⁴ [192, с. 11].

У третьому розділі концентрується увага на бароковій орнаментиці та прикрасах, у фінальному — на питаннях взаємозв'язку темпу й характеру твору. Для дослідження суттєвим стало те, що автор, спираючись на концепцію німецького теоретика та флейтиста XVIII століття І. Кванца, пропонує визначати темп, виходячи з найбільш швидкого пасажу твору, і отриманий показник виписувати на початку як основний. Темпові позначки дослідник розділяє на такі, що дають вказівки лише на швидкість виконання й на ті, що визначають характер звучання. Ефективність і релевантність такого методу встановлення темпу для партесного твору буде обґрунтовано в емпіричному розділі роботи.

Окремим джерелом інформації, а також натхнення для написання нашого дослідження стала робота Н. Арнокура «Музика як мова звуків» [164]. Автор — відомий диригент — одним із перших пропонує систему принципів вивчення творів старовинної музики, враховуючи проблеми сучасної практики: він

¹⁴ Так, на думку О. Холодової, хормейстерки ансамблю «*Artes Liberales*», кантиленна вокальна манера є однією з яскравих рис українських виконавців-вокалістів, що виділяє їх із західноєвропейського контексту: виразний кантиленний спів є основою сучасної хорової школи, створеної П. І. Муравським. Однак його припасування до партесної музики нівелює риторичний принцип побудування музичної думки.

говорить про відмінність мислення та світосприйняття музикантів епохи бароко та пропонує шляхи зміни підходу до інтерпретації старовинної музики, відмови від постромантичних інтроспективних установок у виконанні. Отже, автор торкається основних завдань, поставлених нами в межах дослідження виконавського дискурсу української барокової музики: окреслює сучасні проблеми виконавців в інтерпретації музики цього стилю, визначає основні стилетворчі компоненти композиторського та виконавського тексту, пропонує комплекс дій для реставрації твору епохи бароко.

Н. Арнонкур пропонує подивитись на нотний текст старовинного твору як на систему знаків і символів, індикатором достовірності розшифрування якого є живий, емоційний акт комунікації між виконавцем і слухачем. Показовою є рефлексія автора стосовно його сприйняття музики бароко в період отримання освіти та на ранньому етапі творчості: він пише, що не міг зрозуміти, як твори бароко доводили до екстазу та захоплювали сучасників [164]. На його думку, справа не в інших критеріях і послаблених вимогах до емоційної сторони музики тогочасної публіки, навпаки — у тому, що сучасному музиканту складно розшифрувати та опанувати засоби художньої виразності тієї епохи.

Компоненти виконавського тексту, які автор визначив як стилетворчі: барокова артикуляція, темпоритм, інтонація в межах одного строю, використання подібного до автентичного інструментарію, що дозволяє звучати у відповідному строї. Н. Арнонкур пише: «Для мене оригінальне звучання стає цікавим лише тоді, коли серед багатьох можливостей, які є в моєму розпорядженні, виявляється найкращим для відтворення тієї чи іншої музики сьогодні. І як оркестр Преторіуса вважаю невідповідним для виконання музики Ріхарда Штрауса, так і оркестр Р. Штрауса — для музики Монтеверді» [164, с. 67].

Так автор визначає важливий постулат історично поінформованого виконавства — необхідність роботи з **автентичними інструментами**. Для партесного спадку, що існує в контексті вокальної музики, це положення актуалізується в двох параметрах: тембру голосу та специфіки звукоутворення;

кількісного показника виконавського складу. При цьому тембральна складова є такою, що найменше об'єктивується, а тому завжди є релятивною.

Пріоритетною стилетворчою рисою Н. Арнонкур вважає **барокову артикуляцію**. Автор виокремлює декілька типів артикуляції: «артикуляція слів» у малих звукових групах (для музики бароко), артикуляція з динамікою крупного плану, або відмова від деталізованої артикуляції задля крупних побудов.

Керівник *Monteverdi Choir* Дж. Е. Гардінер, обираючи вокалістів для постановки трьох опер Монтеверді, охарактеризував свої орієнтири так: «Справжнє відчуття мови — це не лише її правильна вимова, але і насолода ритмічною ексцентричністю (мається на увазі італійська мова). Здатність створювати напругу, “смикаючи” вокальну партію, тим часом як *continuo* грає рівний ритм. Здатність прикрашати з чуттям джазового музиканта й розчинитися в ансамблі, стати нейтральним, коли це необхідно»¹⁵. Отже артикуляція у вокальній музиці нерозривно пов'язана з мовою виконання — оскільки кожна мова має свій «характер» та іманентну динаміку.

Вітчизняне історично поінформоване виконавство на сучасному етапі репрезентоване дослідженнями Ю. Ваш, О. Жукової, О. Шадріної-Личак, Н. Даньшиної, С. Шабалтіної, а також найновішими дисертаціями, присвяченими цій проблематиці — Г. Омельченко-Агай Кухі, Л. Титаренко. У царині партесів не можна не згадати статті Р. Стельмащука, засновника та керівника ансамблю «*A cappella Leopolis*».

Численні статті О. Жукової, відомої клавесиністки й викладачки НМАУ ім. П. І. Чайковського, послідовниці напряду історично поінформованого виконавства, є для нас цінними в контексті розгляду комунікативного змісту виконавства — як комунікативності нотного тексту в бароковій артикуляції, так і вивчення сучасних форм комунікації між виконавцем і публікою. Так, у статті, присвяченій прикрасі з однієї ноти в бароковій традиції, авторка розглядає відмінності італійської, французької та німецької барокових шкіл у проєкції на

¹⁵ Інтерв'ю Дж. Е. Гардінера для блогу Кейт Молезон, опубліковане 28.07.2017. Molleson K. Interview: John Eliot Gardiner on Monteverdi. URL: <http://katemolleson.com/interview-john-eliot-gardiner-on-monteverdi/> (accessed 20.10.2020).

стихійність використання барокової орнаментики [61]. Важливою її тезою, що стала релевантною для нас, є часто помилкове у вітчизняному виконавському підході сприйняття прикрашальних елементів музичного тексту як позасенсових. Авторка зазначає, що в сучасній практиці музиканти часто послуговуються методом розучування тексту без прикрас, додають їх після формування основної інтонаційної концепції, що, на її думку, суттєво змінює комунікативні властивості тексту. Наведена теза є суголосною і з виконанням вокальної української барокової музики, оскільки веде нас до осмислення прикрашальних елементів музичного тексту як інтонаційних ланок, наділених сенсом, адже візуальна сторона запису часто мотивує виконавців просто групувати більшість димінцій та фігур з опорою на першу тривалість.

При цьому авторка зауважує: «Грунтовне дослідження теми не усталює жорсткі рамки правил, а створює інформаційний контекст для створення власного інтерпретаційного рішення, мистецького пошуку та надає свободу виконання, озброєну глибоким розумінням живих закономірностей існування музичного тексту» [61, с. 10]. Запропоноване формулювання видається нам влучним для представлення важливої візії історично поінформованого виконавства: всі інструменти цієї естетики працюють на формування комплексу знань і можливостей для створення індивідуальної унікальної інтерпретаційної версії твору кожним окремим виконавцем.

Німецький органіст і клавесиніст Йорг Галубек в інтерв'ю говорить: «Найважливішою чеснотою історично поінформованої виконавської практики є формування уявлення про історичні джерела та продовження навчання в цьому напрямку. Неможливо прослухати компакт-диски фахівців із бароко й на основі цього ухвалювати рішення щодо темпів тощо. Якщо ви виконуєте той самий твір через кілька років, він повинен звучати інакше, ваші уявлення про певні аспекти мають змінюватися»¹⁶. Автор говорить не лише про трансформацію власного

¹⁶ Ставиченко А. Йорг Галубек: «Музика бароко — це завжди вид камерної, поліфонія є в ній основним музичним принципом і характеризує рівність голосів між собою»: інтерв'ю // Український тиждень. 28 вересня 2019 р. URL: <https://tyzhden.ua/publication/235440> (дата звернення: 10.12.2020).

інтонаційного бачення в процесі руху в цьому напрямку, але й про те, що, на його думку, прослуховування навіть прекрасних і визнаних за стилістичними якостями виконань, може мотивувати музиканта наслідувати вже запропоновану інтерпретацію твору та блокувати власну креативність.

Для нас ця теза має суттєве значення, оскільки формування «інтерпретаторських інтроєктів» — сталого бачення звукового образу, що формується на основі минулого виконавського або слухачького досвіду, — ми часто спостерігали у власній хоровій і диригентській практиці. Саме тому для емпіричного дослідження й осмислення партесної композиції з точки зору природних закономірностей звукового тексту ми вважаємо доцільним вибір твору, що ніколи не публікувався та не виконувався.

Сучасний зріз історично поінформованого виконавства в українському музичному просторі досить яскраво представлений саме клавірним напрямом: окрім О. Жукової, до нього належать Н. Фоменко, Ю. Ваш, Н. Сікорська.

Надзвичайно цінною для нас є стаття Н. Сікорської, присвячена становленню одного з основних принципів історично поінформованого виконавства — роботи з нотним текстом, максимально наближеним до оригіналу [149]. Авторка стверджує, що усвідомлення наявності всієї потрібної для реконструкції старовинного твору інформації в самій мові фіксації музичного матеріалу проявилось у формуванні в епоху романтизму історично орієнтованої едіційної техніки — уртексту — на противагу наявним також у великій кількості варіантам «виконавських» редакцій (що базувались на принципах фортепіанного виконавства та інтонаційних версіях різних музикантів). Автор говорить про цілу низку «протоавтентичних» редакцій клавірної музики: «Видання Фарренк, Рімболта, Кілезотті, Фуллера Мейтленда і Сквайєра, Руста, Дерффеля, Беккера, Нойманна, Адлера, Зайферта вирізнялися явною історичною спрямованістю, їхня важлива складова (здебільшого) — теоретичні настанови й довідковий матеріал, що дозволяють заглибитися у вивчення елементів стилю Бароко» [149, с. 53]. При цьому кожна редакція мала певні відхилення від тексту першоджерела: відхід від автентичної графіки, групування тривалостей лігами (які руйнували вихідні

артикуляційні принципи), однак це не применшувало їх цінності. Часто інформація, необхідна для трактування нотного запису, що стосується орнаментики, ритму тощо, наводилася у вступі до самих редакцій.

У наведеній статті дослідниця позначила континуальне співіснування двох підходів до старовинної музики — **від запису до виконання**, заснованому на декодуванні першоджерел, і **від виконання до запису** (редакції, які створюються на основі «трендів» виконавства, що підсвідомо або свідомо транслює музикант, відбиваючи специфіку епохи), — які в історичному контексті становлять єдність, не заперечують, а доповнюють один одного. Саме такі два підходи ми спостерігаємо в контексті сучасної вітчизняної вокальної культури, в її проєкції на партесний спів.

Цікавою та співзвучною для нас роботою, котра однією з перших відкрила питання вітчизняного вокального історично поінформованого виконавства, є робота Н. Даньшиної, присвячена автентичному виконанню музики доби Відродження в умовах вітчизняної хорової практики. Означена робота наштовхнула нас на думку про важливість створення диференційованого виконавського підходу до партесного стилю [49]. Як професійний хормейстер і керівник вокального ансамблю *Vox Animae*, авторка висвітлила проблемні питання в концертній практиці сучасної України у сфері виконання старовинної музики вокальними ансамблями та хорами. Н. Даньшина озвучила важливі тези:

- виконання старовинної музики потребує диференційованого підходу до художнього тексту;
- сучасна вітчизняна професійна освіта диригента-хормейстера або вокаліста не надає повного комплексу знань і вмінь для створення наближених до історичного прототипу виконавських версій;
- робота з партитурами старовинної музики повинна базуватись на усвідомленні відмінності першоджерел та їх редакторських версій, а також специфіки жанру (духовна чи світська музика).

«Дорожню карту» виконання музики Відродження авторка надає, аналізуючи художній текст ренесансного твору як нотний, вербальний і

звуковий — така схема видається влучною для комплексного аналізу художнього тексту твору будь-якої епохи з метою створення його стилістично коректної звукової версії, тому частково її задіяно у другому розділі дисертації.

Важливим для нашого дослідження став аналітичний розділ названої роботи, в якому Н. Даньшина провела практичну апробацію наведеного комплексу принципів роботи зі старовинними партитурами та описала специфіку роботи з основними жанрами музики Відродження: мадригал, мотет, меса.

Н. Даньшина вважає визначальними в історично інформованому виконавстві такі принципи: робота з партитурами в оригінальній нотації, використання відповідних твору епохи інструментарію та строю, використання стилістично виправданої імпровізації та робота у відповідних стародавній практиці акустичних і сценічних умовах. Розглядаючи позиції Ю. Хайнса, автора книги «Кінець ранньої музики», Н. Даньшина наводить тезу: «“Автентичним” або “історично коректним” можна називати те виконання, яке *намагається таким бути* (курсив оригіналу. — М. М.), тобто мотивом до реалізації музичного твору є його “правильне, коректне” в історичному плані виконання» [48, с. 35]. Тут, на нашу думку, все ж є суперечність: прагнення коректної реалізації музичного твору має сенс лише в контексті звукового результату, що більшою чи меншою мірою є коректним. Відтак постає проблема «бажання та втілення», де лише сам мотив не робить звуковий результат більш достовірним.

Наше особливе зацікавлення в ракурсі обраної теми викликала робота О. Круглової, присвячена традиціям барокового вокального виконавства в сучасній коцертній практиці [83]. Основою аналітичного розділу праці стали твори Г. Ф. Генделя та їх виконавські версії. Дисертація цієї авторки — одна з небагатьох, що піднімає питання роботи з вокальними творами бароко на пострадянських теренах.

Авторка формує інтерпретаційну модель західноєвропейської барокової музики. Такий термін вона не використовує, однак зміст роботи спрямований на виявлення стилетворчих компонентів виконавського тексту: афект, мелодична орнаментика, специфічна барокова динаміка й темпоритм, артикуляція.

Партесна музика виявляє найбільшу близькість із венеційською (твори К. Монтеверді, Дж. Габріелі) та німецькою (Г. Шютц) бароковими школами. У фокусі дослідження О. Круглової знаходиться оперна творчість Г. Ф. Генделя, що не є найбільш близькою саме до партесної музики, однак авторка розглядає базові для всієї вокальної барокової музики аспекти — пошук адекватних засобів визначення афекту та виразових засобів його втілення.

Дослідниця виокремлює саме поетичний текст і риторичні принципи як такі, що визначають афект твору, а мовні інтонації — як базові для його втілення. Така методика є релевантною для тексту партесного твору з точки зору визначення афекту, однак опора на мовні інтонації в партесній музиці не є визначальним виразовим засобом: дійсно, кореляція з мовою завжди відчутна, але роль музики не зводиться лише до поглиблення мовної експресії. По-перше, це пов'язано з її інструментальним началом, по-друге, у партесних творах наявні фрагменти, де слово втрачає першорядне значення і на перший план виходять саме специфічно музичні засоби виразності. Партесна музика є ансамблевим мистецтвом, тож основним принципом відтворення багатоголосної тканини є своєрідний консенсус між кантиленою та декламацією.

Наступний елемент моделі стосується мелодичної орнаментики: авторка підкреслює важливість засвоєння барокової мелодичної орнаментики, розділяючи її два види: «істотну», зафіксовану в нотах, та «довільну» — таку, що передбачає імпровізаційне прочитання вокалістом. Дослідниця зазначає, що виконання арії вважалося «позбавленим творчої уяви», непрофесійним, якщо виконавець не створював власної оригінальної вокальної версії, дублював матеріал при повторенні або не додавав імпровізацію в каденції. Такі принципи ми не можемо прямо екстраполювати на партесні твори, оскільки не маємо письмових свідчень, які б підтвердили релевантність мелодичної імпровізації в цьому жанрі, попри явно імпровізаційну природу музичного матеріалу. Однак сам процес реставрації та зведення поголосників у партитури передбачає «додумування» розшифрувальником матеріалу втрачених голосів.

Одним із найбільш важливих компонентів моделі О. Круглової є барокова динаміка. Варто зазначити, що питання динаміки стосовно української барокової музики не було предметом дослідження і залишається здебільшого інтуїтивним.

О. Круглова говорить про три принципи, що визначають барокову динаміку: «терасоподібність» — збереження сталого динамічного нюансу протягом епізоду з контрастним переходом на інший епізод; принцип «ритмічної динаміки», при якому з повільним темпом корелюється нюанс *piano*, а зі швидким — *forte*; та «трикутність» — взаємозв'язок динаміки й теситури (чим вища теситура, тим більш м'яким і тихим має бути звучання голосу). Питання динаміки в партесному творі буде нами більш детально розглянуто в другому розділі дисертації. Зауважимо, що такі принципи побудови динамічної драматургії знаходять своє втілення в інтерпретації партесної музики лише частково, оскільки параметри й можливості чоловічого альтіно та дитячого голосу дещо відмінні, крім того винятково релігійний характер партесної музики диктує свої закони в динамічному відтворенні партесних творів.

Підґрунтям для створення інтерпретаційної моделі української барокової музики стало дослідження В. Фоміної «Ранньобарокова вокально-інтерпретаційна модель як необхідний атрибут професійної освіти вокаліста» [163]. Авторка порушує питання історично інформованого підходу в рамках системи вокальної освіти в Росії. Спираючись на постулати, викладені в трактатах Дж. Царліно, М. Мерсена та А. Кірхера, дослідниця створює інтерпретаційну модель, що поєднує елементи, які знаходяться в зоні виконавської та композиторської компетенції. Авторка зауважує: «Художній образ вокального твору визначався в розглянутий період панівним афектом твору (принцип одноафектності). Головна естетична мета — вираження афектів — у ранньобароковій моделі реалізується через стилістичні принципи, що визначають формування оперного стилю і, відповідно, комплекс виконавських традицій того часу» [163, с. 136]. Отже, афект стає не елементом моделі, а центральною естетико-стильовою категорією — ядром, що формує стилістичні принципи та установки й водночас будується на барокових

принципах та установках. Усі вокально-сценічні інтенції визначаються афектом в межах цієї моделі: дикція, засоби виразності, вокальна техніка, акторська майстерність. В. Фоміна застосовує більш загальний, якщо порівняти з інтерпретаційною моделлю партесного твору, підхід (у дисертації розглянуто інтерпретаційну модель як інструмент вивчення виконавського тексту), що містить три компоненти: естетичні принципи, визначені парадигмою епохи; стилістичні принципи, що визначають комплекс композиційних ознак художнього тексту творів певного часу; виконавські традиції та принципи. Модель створено з метою екстраполяції алгоритму її побудови на інші напрями старовинної музики. Однак як дорожня карта інтерпретації вона не може працювати, оскільки в ній не диференційовані стилетворчі елементи, що зумовлюють достовірність виконавської версії та елементи виконавського тексту, що складають професійність виконання (вокальна дикція, техніка тощо).

Р. Стельмашук — художній керівник ансамблю «*A cappella Leopoldis*» (до 2014 року) — у науковій статті, присвяченій музично-риторичним фігурам у партесних творах, визначив види риторичних фігур, що найбільш часто використовувались у партесах, і зауважив поступовий відхід у партесному тексті від усталених суголосних західній традиції риторичних фігур в бік «узагальнених форм зображення», що були визначені Н. Герасимовою-Персидською як «сталі епітети» — характерна ознака партесного стилю [156].

Очевидно, що задля реконструкції партесних творів у контексті напряду історично поінформованого виконавства варто звернутись до конкретних джерел: прямих — старовинних трактатів зі східнослов'янських територій і вміщують будь-яку виконавську інформацію — та непрямих — старовинних артефактів, котрі дають уявлення про естетику епохи в цілому та деякі елементи виконавства зокрема.

Окремою методологічною базою стали для нас старовинні джерела та трактати старослов'янського походження, в яких описуються окремі аспекти партесного музикування (умови побутування, елементи композиторського тексту та виконавського тексту фігуральних творів), а також наводяться поради з

інтерпретації або навчання співу партесів. Усі джерела виконавської інформації можна умовно розділити на дві категорії — прямі та релятивні.

До першої категорії ми залучимо ті джерела, що можуть надати об'єктивну інформацію щодо виконавських аспектів партесних творів:

1. Музично-педагогічні трактати XVI–XVII ст., що дають досить вичерпну інформацію щодо канонів виконання партесів з східнослов'янських територій.
2. Просвітницькі старовинні трактати, що містять загальну інформацію про музику того часу, мету, зміст, звуковий результат та ставлення сучасників до «нового мистецтва».
3. Педагогічні й лінгвістичні трактати XVI–XVIII століть, що надають відомості про систему педагогічної освіти в зазначений час і висвітлюють аспект вербального тексту у вокальній музиці українського бароко.
4. Рукописи, стародруки й факсиміле партесних творів.
5. Старовинні трактати й будь-які музично-теоретичні праці, що містять інформацію про виконання західноєвропейської вокальної музики доби Ренесансу та бароко й мають релятивний зв'язок з українським культурним середовищем (згадуються в документації старовинних бібліотек або знаходяться там тощо).
6. Сам художній текст партесних творів, що стає джерелом для застосування виконавської логіки та інтуїції.

До релятивних джерел інформації зарахуємо ті, що можуть розширити погляд на культуру українського бароко, дати уявлення про менталітет і світогляд виконавців, середовище побутування партесів, їх сприйняття сучасниками тощо:

1. Документація зі старовинних бібліотек та архівів на теренах України, Польщі, Литви, Росії, Сербії та Білорусі.
2. Трактати, що стосуються мистецтва кінця XVI – першої половини XVIII століть загалом.

3. Зразки різних видів мистецтва, що були створені в період українського бароко; художня та богословська література, пам'ятки архітектури й іконопису тощо.
4. Випадкові коментарі вчених і мандрівників, що були свідками партесного музикування в ХХІ ст. та описують свій слуховий досвід.

Серед музичних трактатів ХVІ – першої половини ХVІІІ ст. (українського, польського й білоруського походження) виокремимо ті, що можуть слугувати джерелом інформації стосовно виконання партесів:

- «Музикійська граматика» Миколи Дилецького (остання третина ХVІІ століття) [57];
- трактат «О пінії Божественном» І. Корєнєва (1671 — перша редакція, 1678 — друга, під назвою «Музикія») [77];
- *Ars Et Paxis Musica* («Мистецтво музики») Зигмунта Лауксміна (1667) [189];
- трактат «О музыке» Ю. Крижаніча (1663) [45].
- трактат «Препорцыя» з київського рукопису ХVІІІ століття [52] (у наведеному трактаті розглянуто особливості запису ритму й метру, а також тактування творів партесного стилю).

Інформація, наявна в цих працях, не є послідовним гідом з інтерпретації на кшталт західноєвропейських старовинних трактатів, однак може спрямувати виконавців стосовно характеру звучання, динаміки, тембру голосу, темпоритму.

У роботі з трактатом «Музикійська граматика» ми спираємося здебільшого на дослідження І. Кузьмінського, котрий опрацював текст, переклав і виокремив інформацію, що стосується виконавської практики.

«Музикійська граматика», або «Грамматика пѣнія музикийского» М. Дилецького написана 1675 (1677) року, під час перебування композитора і вченого в місті Вільно [57].

У рамках свого дисертаційного дослідження «Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся» І. Кузьмінський провів порівняльний аналіз трактату «Музикійська граматика» з трактатом «*Ars Et Praxis Musica*» (1667) Зигмунта Лауксміна, воліючи «відновити деякі деталі,

яких уникає Микола Дилецький, та визначити елементи, на які він звертає особливу увагу» [89, с. 83], тобто відтворити більш повну картину музичної теорії М. Дилецького. Дослідник зазначає: «У Миколи Дилецького зафіксовано явище, яке дає зрозуміти, що музична теорія, якою він володів, зрушила на ще один значний крок у напрямку формування тональностей, ідеться про транспозиційне “колесо”, або “коло”. Транспозиція сформувалася в інструментальній музиці, де виникла потреба у збільшенні вокального діапазону і, очевидно, робити це за допомогою “клавів” та “воків” було незручно, у зв’язку із чим виник метод транспозиції. У першому “колесі”, за кварто-квінтовим принципом, мелодичний фрагмент транспоновано в бік збільшення дізів, а в другому — у бік збільшення бемолів» [89, с. 96]. Дослідження сольмізаційної системи, викладеної в трактаті М. Дилецького, говорить про **доцільність транспозиції партесного твору відповідно до голосових можливостей та здібностей виконавців**. Такий спосіб корегування технічної інтонації у творі досить часто використовується хормейстерами або співаками, але не є доцільним під час виконання творів, автори яких сакралізують тональність і надають їй особливого значення.

Одним із важливих розділів, що поєднує композиторський і виконавський тексти, є опис М. Дилецьким метроритмічної системи партесного стилю — системи тривалостей і пауз, а також такту як її центральної категорії. І. Кузьмінський проводить компаративне дослідження метроритмічної системи чотирьох трактатів — «Мусикійської граматики», «*Ars et Praxis musica*» (З. Лауксміна), «*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna*» (Я. Горчина) та «*Musices practicae erotemata*» (1650) Ш. Старовольського — і доводить спорідненість метроритмічних концепцій перелічених теоретиків при відмінності термінології, якою вони послуговуються. М. Дилецький дає таке визначення поняття «такт», або «*tactus*»: «Паки, такть есть ударение числительное въ пѣнїи, или руковожденіе пѣвчее, или мусикійское»¹⁷. Поняття «такт» він розглядає як часову «міру», іноді цим терміном називає довгу тривалість, а

¹⁷ Цит. за: [89, с. 124].

також спосіб керування співом. Отже, як бачимо, при відсутності в нотному тексті партесів тактових рисок, поняття такту як часової міри звукового тексту все ж існувало.

М. Дилецький дає визначення кожному з голосів (сопрано, альт, тенор, бас), не тільки залежно від їхнього місця у фактурі, він частково дає тембральну характеристику голосів, а також говорить про взаємозамінність деяких із них: «когда нѣсть дѣтища малаго мощно его пѣти тенором» [там само, с.115]. Тут ідеться не лише про факт взаємозамінності тенора й альту, але і про те, що вони належать до однієї тембральної палітри, що є важливою позицією для створення тембрового ансамблю.

У вченні Миколи Дилецького, за словами І. Кузьмінського, тлумачення «Гвідонової руки» пристосоване до нової музичної практики, у якій панівне місце належить клавірній (органній) музиці. Для нас наведене положення є додатковим аргументом на користь доречності розуміння голосу як інструменту (що змінює вокальну манеру та впливає на тембровий ансамбль у виконанні). Цінними для нас є також коментарі, що стосуються саме виконавської практики, зокрема специфіки тактування.

У межах пропонованої теми дослідження цікавою є методика освоєння фігуральної музики, запропонована М. Дилецьким та З. Лауксмінім, що полягає в такій послідовності дій: вивчення нотації за методом Гвідонової руки, сольмізація простого гексахорду в п'ятилінійній нотації, засвоєння «дієзисового» та бемольного звукорядів (цей термін використовує тільки М. Дилецький), засвоєння метроритму, спів у різних пропорціях. Трактат «О пінії Божественном», щодо авторства якого досі ведуться дискусії, містить побіжну інформацію щодо моторики тактування регентом або головним співаком (протопсалтом) різних тактових розмірів. Показовою є відмінність від сучасної диригентської техніки: у трактаті тактування описується як ліктювий рух однієї руки вниз і вгору, тоді як на сучасному етапі керування здійснюється завдяки роботі водночас плечового, ліктювого й кистьового суглобів, але при цьому диригування саме однією рукою є досить звичним і найбільш

розповсюдженням для регентської практики. Варіанти тактування тридольних розмірів у трактаті не зазначені. І. Кузьмінський стверджує, що ймовірно тактування тридольного розміру здійснювалось тотожно до традиції, викладеної в трактатах сучасників із Заходу — Жана Руссо та Лоренцо Пенни, що пропонують тактувати тридольний розмір, подовжуючи перший рух (донизу) та скорочуючи другий (вгору) [89].

Це припущення заперечує інформація, яку знаходимо в трактаті «Препорція» — анонімній праці, що походить із Київського рукопису XVIII століття бібліотеки Софійського собору¹⁸ (трактат розшифрував та опублікував як факсиміле Богдан Дем'яненко 2018 року [52]). У фокусі трактату — метроритмічна концепція зрілого партесного стилю, що містить інформацію про можливі тактові розміри й кількість долей у кожному з них, назви тривалостей і пауз. З погляду виконавства, цікавими є описані в роботі способи тактування кожної «препорції» (так автор трактату називає тактові розміри) та кореляція тривалостей у різних метрах з *alla breve* (автор називає цей розмір «за сигмою»). Трактат починається словами: «Препорция большая, а пети ея по три такта в такт: рукою давать скоро: внизу такта в середине такта и вверху такта: и тако исполнится такт», — автор вказує на схему тактування, що складається з трьох рухів у швидкому темпі (йдеться про тактовий розмір 3/1) [52, с. 17].

Показово, що автор пише й про характер виконання відповідно до певних «препорцій». Наприклад, розмір 6/2 він радить тактувати «поважно», витримуючи три «полтакти» (половинні ноти) знизу й три — вгорі, так само й дванадцятидольні метри — по шість долей на кожен диригентський жест. Розуміння саме такого методу тактування може вказувати на темп виконання, що є природним для диригування з включенням шести долей до одного диригентського жесту.

Завдяки непрямым джерелам інформації ми можемо знайти підказки стосовно реалізації таких елементів художнього тексту: характеру виконання, ідеї

¹⁸ Рукопис № 126 (672) з фонду 312 (Києво-Софійський собор) Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

твору, інтерпретації образу конкретного біблійного персонажа, динаміки виконання, специфіки ансамблевої роботи в конкретних акустичних умовах, особливостей інтерпретації «концертуючих» епізодів, практики антифонного співу та багатьох інших.

Мистецтво того часу існує як єдине ціле в контексті своєрідного ментального відродження, нової культурної парадигми, отже ідентифіковані алгоритми створення й побутування будь-якого з видів мистецтва можуть бути важливим джерелом інформації для нашого дослідження.

Спробуємо узагальнити принципи історично поінформованого виконавства та спроеціювати їх на площину української барокової естетики, що є в фокусі нашого дослідження.

Основними принципами історично поінформованого виконавства, на нашу думку, є:

- осмислення «ментальної парадигми» епохи, в яку був написаний твір, основних її естетичних засад і причин їх формування;
- осмислення властивості епосі «системи координат» — мови запису, що є носієм стильової інформації;
- робота з музичними артефактами або їх прототипами, відповідними до стилю епохи, що детермінують тембр і стрій виконання, а також специфіку звукової артикуляції;
- робота у просторі, природному для звучання обраної музики — акустичні умови визначають такі параметри: темп твору, тембр звучання, динаміку та специфіку звуковидобування;
- опора на старовинні путівники, трактати й коментарі, що вербально описують звуковий образ творів епохи;
- осмислення музичного тексту твору з точки зору відповідної йому текстуальної стратегії.

1.3 Інтерпретаційна модель партесного твору як інструмент відтворення партесного спадку в реаліях сучасної виконавської культури

У фокусі дослідження знаходиться модель інтерпретації партесного твору в контексті сучасного вітчизняного виконавського дискурсу. Тема інтерпретації є однією з найбільш «трендових» у сучасному музикознавстві, проте моделі інтерпретації в межах конкретного стилю або напряму розглядаються дослідниками набагато рідше.

Спершу необхідно звернутися до визначення терміну «модель інтерпретації», котрий є загальнонауковим — це словосполучення зустрічаємо в дослідженнях, пов'язаних як з гуманітарними, так і з технічними науками¹⁹.

Н. Воронова в роботі, присвяченій інтерпретації художнього літературного тексту, говорить про інтерпретаційну модель, в основі якої лежить «ставлення автора художнього тексту до функції значення, яке експлікує індивідуальний намір автора щодо присвоюваного в процесі естетичної діяльності соціального досвіду» [21].

О. Яковлева визначає модель інтерпретації як «ризоматичну мережу-спіраль», розглядаючи процес інтерпретації тексту як занурення в мережу у формі спіралі, різноспрямованість якої визначає «ризомність» (нелінійність, безструктурність) інтерпретації [178, с. 58]. Моделюванню інтерпретації художнього літературного тексту присвячує також наукове дослідження О. Реуцька. Вона розділяє поняття «художній текст» на «першотекст» — процес входження літературного тексту в історико-культурний простір — і «новотекст» — реставрацію першотексту в новому виді мистецтва [145]. В її

¹⁹ Наприклад, формулювання «концептуальна модель інтерпретації» використовує А. Дегтярьов, вивчаючи проблему політичних рішень; до цього ж терміну багаторазово звертається Ю. Питьєв у тексті монографії фізико-математичного спрямування «Можливість як альтернатива ймовірності...». Часто зустрічається термін «інтерпретаційна модель», або «модель інтерпретації» в лінгвістичних наукових роботах. Це поняття використовує Ю. Вишняков у процесі пошуку методів визначення семантики тексту в межах сучасної інформаційної парадигми. Вчений розглядає модель інтерпретації як метод формального визначення семантики комп'ютерного тексту.

трактуванні поняття «модель інтерпретації» — це новий текст, що виникає з семіотичної системи першотексту як суб'єкт уже нової форми мистецтва.

Термін «модель інтерпретації» у своїх наукових працях в різний час використовували декілька музикознавців: Л. Івоніна [67], С. Карась [73], Л. Кильдюшова [74], М. Корноухов [79], В. Фоміна [163],

Найбільш близьким за тематикою до нашої роботи є дослідження В. Фоміної «Ранньобарокова вокально-інтерпретаційна модель ...». У ньому авторка зосереджує увагу на західноєвропейській бароковій музиці й розглядає модель інтерпретації як систему створення інтерпретаційних версій при виконанні музики різних епох через узагальнення виконавського досвіду для спрощення різних етапів виконавського процесу (підготовки до виконання, виконання тощо) [163].

М. Корноухов порушує питання дидактичних проблем музики, розвитку здібностей і навичок інтерпретації музики в молодих виконавців та студентів-музикантів [79]. Автор багаторазово використовує термін «інтерпретаційно-особистісна модель», визначаючи модель інтерпретації як індивідуальний інваріант трактування конкретного твору конкретним виконавцем, що виникає завдяки синергії двох способів творчої діяльності — розпізнавання й розуміння²⁰ [112].

Цікавою і близькою до нашого дослідження науковою працею є вузькоспрямована за тематикою дисертація С. Карася, в якій автор вивчає звукову реставрацію барокової музики на баяні [73].

Аналізуючи виконавський підхід Ю. Сидорова на прикладі музики Й. С. Баха, автор пише: «Інтерпретаційна модель Ю. Сидорова найбільше наближується до поняття універсальної інтерпретаційної моделі бахового тексту, оскільки увібрала в себе найхарактерніші риси бахового задуму» [там само, с. 178]. Дослідник розділяє інтерпретаційну модель на універсальну та індивідуальну, універсальна, в його розумінні, наближається до еталонної, історично достовірної.

Л. Івоніна також порушує тему інтерпретаційної моделі у своїй монографії. Вона розділяє інтерпретацію на наукову (семантичну) й художню, наполягаючи

²⁰ Автор спирається на концепцію В. Медушевського [112].

на подібності інтерпретації до логічної операції. Авторка зауважує, що з позицій як «наукової», так і художньої інтерпретації безліч моделей можуть відповідати нотній схемі. Проте розглядають окрему модель, «вийняту» з художньої інтерпретації, як конкретизацію нотної схеми [67].

У дисертаційному дослідженні Л. Кільдюшової наявне поняття «естетична модель інтерпретації», що є відображенням механізму зв'язку феноменів виконавця та композитора: «Основу такої моделі складуть: естетичне буття (ціле інтерпретації), її майстерний шлях пізнання та дві його естетичні суті — майстерність та істина, що врівноважують собою перехідні відносини». Авторка говорить, що естетичне буття інтерпретації стає можливим завдяки лише особистості виконавця та є невіддільним від інтерпретатора. На її думку, усвідомлення всіх складових такої моделі веде до дійсного розкриття смислового образу твору [74, с. 21]. Авторка використовує термін «естетична модель інтерпретації», ототожнюючи його з інтерпретаційним образом.

К. Предвечнова, порівнюючи інтерпретаційні підходи Е. Гілельса та Я. Касмана, використовує поняття «звукозображальна модель інтерпретації» та «концептуальна модель інтерпретації», які вибудовуються залежно від міри можливого заглиблення в семантичні властивості тексту та когнітивних здібностей самого музиканта [137].

Отже, можна зробити висновок, що існує достатня кількість робіт, де модель інтерпретації того чи того явища є об'єктом наукового дослідження або частиною термінологічного апарату наукового тексту, частково досліджується, де дається визначення цього терміну.

Варто зазначити, що **поняття «модель інтерпретації» існує як в омонімічному, так і в синонімічному контекстах**: ми навели вище достатню кількість праць, де поняття «модель інтерпретації» наповнюється різним змістом, однак існує чимала кількість робіт, де схожий комплекс категорій визначається відмінним терміном (наприклад, у дисертації О. Приходько [140] та Н. Даньшиної [49], які формують по суті інтерпретаційні моделі музики постмодерну й Ренесансу відповідно, однак використовують інші терміни).

Під визначенням «модель інтерпретації» партесного твору ми розуміємо комплекс принципів декодування художнього тексту виконавцем, що може бути базисом для створення індивідуальної інтонаційної версії²¹ партесного твору в межах старовинної текстуальної стратегії.

Термін «текстуальна стратегія» до музикознавчої термінології ввела Н. А. Мятієва: «Під текстуальною стратегією в музикознавстві пропонується розуміти історично детермінований метод кодування композитором музичної інформації та подальше декодування створеного письмового тексту виконавцем» [119, с. 65]. Авторка пропонує три текстуальні стратегії — старовинну, класико-романтичну та новітню, — у кожній з яких розподіл зон компетенцій між композитором і виконавцем відмінний: якщо старовинна текстуальна стратегія визначається «свободою та умовністю», оскільки більшість музичних параметрів знаходиться в зоні виконавських компетенцій, то класико-романтична — закріплює домінантну роль композитора, що детермінована високою інформативністю нотного тексту.

Визначення комплексу принципів побудови моделі інтерпретації партесного твору відбувається завдяки:

- а) ідентифікації стилетворчих компонентів виконавського тексту;
- б) окресленню, підходів до їх звукового втілення.

Під стилетворчими компонентами саме виконавського тексту розуміємо ті параметри музичного тексту, що мають акустичне вираження та знаходяться в зоні компетенції виконавця.

Очевидно, що не всі компоненти звукового тексту є стилетворчі: наприклад, точна інтонація (чистота співу) або вивірений стрій між партіями ансамблю не можуть бути стилетворчими компонентами, оскільки є показниками будь-якого професійного музикування. При цьому специфіка художнього інтонування

²¹ Ми використовуємо цей термін, спираючись на праці В. Г. Москаленка. Музичну інтерпретацію та її результат він розуміє як інтонаційну версію [115].

безпосередньо впливає на наближення до історично достовірного звукового результату.

Крім того, у звуковому тексті творів різних епох стилетворчими є різні компоненти тексту: приміром, специфічна «параметризована» вокальна манера є надважливою для старовинної музики, однак для деяких напрямів музики ХХ століття названий компонент може не бути первинним, таким, що формує стилістичну достовірність звукового образу.

У межах нашого дослідження ідентифікація стилетворчих компонентів виконавського тексту реалізуються завдяки:

- аналізу орієнтирів у виконанні барокових творів, що викладені в наукових роботах музикантів — представників напряму історично поінформованого виконавства;
- аналізу інформації стосовно виконавської практики партесного стилю в трактатах, що походять зі східнослов'янських територій;
- виконавського досвіду сучасних хормейстерів, котрі, працюючи протягом довгого часу з партесами, створили власні виконавські підходи (таке узагальнення здійснюється завдяки методу інтерв'ювання, а також аналізу їхніх інтонаційних версій різних партесних творів).

Для того, щоб зрозуміти, які саме компоненти виконавського тексту є стилетворчими в контексті української виконавської культури, та сформувані елементи інтерпретаційної моделі партесного твору, ми провели інтерв'ю з хормейстерами, що мають досвід професійної роботи з великим об'ємом української барокової музики та, відповідно, певну власну візію в інтерпретаційній роботі з партесним твором: О. Холодовою²², керівницею

²² О. Холодова — киянка, закінчила 1984 року тоді ще Київське державне музичне училище імені Р. М. Глієра (зараз Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра), потім у 1989 — диригентсько-хоровий факультет Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (нині НМАУ ім. П. І. Чайковського). Викладала в Інституті культури й паралельно навчалась в аспірантурі в Київській консерваторії (науковий керівник — Г. Бакаєва), у 1992 захистила кандидатську дисертацію, присвячену фігуральній лексиці Й. С. Баха на матеріалі «Страстей за Іоанном». У 1990 О. Холодова створила «*Artes Liberales*» — перший професійний вокально-інструментальний ансамбль в Україні, що займався історично обґрунтованою практикою виконання музики бароко. Ансамбль

ансамблю «*Artes Liberales*», диригентом хору «Київ» М. Гобдичем²³, керівницею ансамблю «*A cappella Leopoldis*» Л. Капустіною²⁴, а також І. Коломійцем (ансамбль «Музикія»²⁵) і Н. Даньшиною (проект «*Musica sacra Ukraina*: партесний вимір»²⁶).

«*Artes Liberales*» активно співпрацював з європейськими спеціалістами, відвідуючи європейські майстер-класи зі співу старовинної музики, часто виступав як базовий колектив на багатьох відомих міжнародних фестивалях, зокрема у Старому Сончі, Любляні, Мюнстері, Північній Німеччині. У жовтні 1992 за підтримки Гете-інституту в Національному будинку органної та камерної музики відбулося перше в Україні виконання «*Vespro della Beata Vergine*» К. Монтеверді разом з інтернаціональним бароковим оркестром, солісти — провідні на той час фахівці в галузі барокового виконавства Вільфред Йохенс, Марія Цеделиус, Гундула Андерс, Йоханна Козловські, Петер Шреккенбергер, Петер Кой. «*Artes Liberales*» виконували твори Й. С. Баха та К. Монтеверді, у репертуарі музикантів були композиції Г. Шютца, Д. Букстехуде, Г. Перселла, Дж. Дауленда, вони виступали з концертними програмами в Києві та Європі. Більшість із творів згаданих композиторів в Україні звучала вперше.

²³ М. Гобдич — заслужений діяч мистецтв України та лауреат Шевченківської премії. Під орудою М. Гобдича Муніципальний академічний камерний хор «Київ» дав понад тисячу концертів на сценах різних країн світу. Працювати з партесною музикою хоровий колектив вперше спробував на початку 1990-х років. «Київ» здійснив найбільшу кількість записів партесної музики серед українських хорів: саме наведений колектив зробив запис антології творів М. Дилецького та С. Пекалицького («Микола Дилецький. Духовні твори» 2003 року, «Симеон Пекалицький. Духовні твори» — у 2008), різні твори партесного стилю увійшли до дисків духовної музики, записаних протягом останнього десятиліття, вже записані та готуються до публікації сімнадцять партесних концертів І. Домарацького та сім концертів Г. Левицького.

²⁴ Львівський камерний ансамбль «*A cappella Leopoldis*» заснував 2002 року Р. Стельмащук (1965–2015), нині керівник ансамблю — Л. Капустіна. Людмила Капустіна, учасниця великої кількості майстер-класів та курсів інтерпретації старовинної музики, працювала диригентом ансамблю з року його заснування. «*A cappella Leopoldis*» брали участь у курсах майстерності фундації *La Pellegrina* (2001), Міхаела Поспішила (2002, 2003, 2004), Богдана Шведа (2005), Тадеуша Чехака (2004, 2007), Тетяни Польш-Луценко (2004, 2008, 2011), Пола Ессууда (2009), Марека Топоровського (2013), Назара Кожухаря (2014). Ансамбль брав участь у багатьох фестивалях давньої музики, зокрема в Старому Сончі, Польща (2003–2008) та Львові (2003–2014). Див. більш детальну інформацію на офіційному сайті ансамблю: Про ансамбль // *A cappella Leopoldis*: вебсайт. URL: <http://acappella-leopoldis.com/uk/about> (дата звернення: 02.02.2021).

²⁵ Ансамбль «Музикія» є наймолодшим серед перелічених колективів, його було створено на початку 2018 року. Ансамбль здійснив запис трьох літургій В. Титова, п'яти анонімних партесних мотетів (2018), служби Грицька та двох літургій В. Титова (взимку 2019 року), а також семи концертів Г. Левицького (восени 2019 року).

²⁶ Проект «*Musica sacra Ukraina*: партесний вимір» незалежної культурної платформи «*Open Opera Ukraine*» на чолі з хормейстеркою Н. Даньшиною є новим та одним із найбільш сучасних проектів партесної музики. 9 жовтня 2020 року проект презентував в онлайн-форматі запис тринадцяти партесних концертів XVII–XVIII століть, десять з яких належать перу М. Дилецького, ще три — анонімного авторства.

Перший концерт цього проекту — «Житель Града Києва», — що відбувся 2 червня 2019 року в Софійському соборі в Києві, був присвячений раніше не виконуваним в Україні чотири- та восьмиголосним творам М. Дилецького, а саме опусам композитора, віднайденим та розшифрованим білоруською музикознавицею І. Герасимовою.

Н. Даньшина є засновницею та диригенткою вокального ансамблю «*Vox Animae*», авторкою кандидатської дисертації, присвяченої виконанню музики Ренесансу.

Саме такий перелік колективів є рефлексом строкатості вітчизняної практики в царині партесів: серед них є представники історично поінформованого виконавства та творчо-інтуїтивного, проєктні та постійні колективи, ті, що виконують партеси багато років, і ті, що лише в останні роки звернулись до партесного спадку.

Так, ансамблі «*Artes Liberales*», «*A cappella Leopoldis*» і проєкт «*Musica sacra Ukraina*» є адептами історично поінформованого виконавства. Ми зараховуємо їх до цього напрямку з огляду на такі параметри: наближеність їхніх виконавських версій, доступних нам у вигляді аудіо- та відеозаписів, до визнаних стилістично коректними записів творів західноєвропейського бароко за виконавським складом, вокальною манерою та роботою зі словесним текстом — з точки зору мови та риторичного принципу; наявність наукових публікацій та інтерв'ю на цю тему, де керівниці названих ансамблів озвучують свої виконавські принципи; визнання українською або міжнародною спільнотою стилістичної коректності звучання перелічених колективів; свідоме дотримання принципів історично поінформованого виконавства та опора на західноєвропейські підходи в роботі зі старовинною музикою, на чому виконавці наголошували в інтерв'ю, проведених для нашого дослідження. О. Холодова, диригент «*Artes Liberales*», говорить: «Стилетворчою є єдина європейська традиція, яка пішла з Венеції...»²⁷. Л. Капустіна наголошує, що насамперед орієнтується на знані виконання європейської барокової музики, а на початку свого шляху «*A cappella Leopoldis*» запрошували європейських музикантів для навчання «паторнам» роботи зі старовинною музикою (зокрема М. Поспішева).

Ансамбль «Музикія» посідає особливе місце в запропонованій типізації: прицільне додержання принципів історично поінформованого виконавства було не повністю реалізоване через складні умови проєкту (велика кількість нотного матеріалу та брак часу для його запису), що позначилося на мовному параметрі та вокальній манері.

²⁷ Додаток № 2, інтерв'ю з О. Холодовою.

Хор «Київ» ми зарахуємо радше до творчо-інтуїтивного виконавського напрямку — цей колектив працює з великою кількістю різної музики, не концентруючись лише на старовинному сегменті. Однак інтерпретаційний досвід М. Гобдича та І. Коломійця не втрачають своєї цінності для створення моделі інтерпретації партесного твору, оскільки більшість компонентів моделі об'єктивується в процесі живої практики.

Отже, опора на досвід виконавців, що представляють різні напрями, створює можливість дослідити виконавський дискурс партесів в українській культурі на межі XX–XXI століть, порівняти інтерпретаційні орієнтири та обрати з них ті, що є суголосними принципам виконання старовинних творів західноєвропейського бароко, відповідними трактатам, запропонованим у підрозділі 1.2, та природними для самого музичного тексту партесів — апробовані в реальній виконавській практиці.

Виконавська стратегія кожного з хормейстерів визначалась за допомогою розгорнутого інтерв'ю, яке містило дванадцять запитань, що стосуються **базових елементів інтерпретації** та розкривають комплекс принципів, на основі яких ми формуємо модель інтерпретації партесного твору. Запитання для інтерв'ю:

1. Назвіть повний перелік партесних творів, з якими доводилось працювати, та часовий період (в якому році) здійснення аудіозаписів або здійснення концертних відеозаписів.

2. Які компоненти виконавського тексту є стилетворчими для партесної музики? Що має відрізняти звучання творів партесного стилю від творів інших стилів вокальної музики (назвіть декілька параметрів)?

3. Якою, на Вашу думку, має бути вокальна манера, що відповідає партесному стилю?

4. Яку редакцію церковнослов'янського тексту ви використовували в своїй роботі? На які джерела спиралися при транслітерації тексту? Чому саме на такі? Наскільки важливим, на Вашу думку, є це питання?

5. З яким складом виконавців ви працювали (в контексті виконання української барокової музики), чому саме такий? Чи застосовували Ви такі

прийоми, як антифонність і концертування в репетиційній, концертній діяльності або під час запису? Як присутність або відсутність названих прийомів позначається на художньому результаті?

6. За яким принципом Ви організовували музичний синтаксис творів?

7. Як досягали композиційної цілісності (враховуючи, що твір складається з великої кількості різнофактурних і різнометричних епізодів)?

8. За яким принципом Ви визначаєте основний темп партесного твору? Чи змінюєте темп при зміні метру? Чи вважаєте доречною агогіку?

9. У чому полягає специфіка практичної роботи з (базовими) елементами вокально-хорової техніки: інтонування (технічне), дихання, тембр, дикція, артикуляція (штрихи, атака звуку)? Чи є відмінності в методиці практичної роботи з партесним матеріалом, порівнюючи з вокальними творами інших стилів?

10. Стосовно яких елементів художнього тексту у Вас є запитання, відчуття невизначеності або сумніви в процесі інтерпретації?

11. Чи є для Вас історично коректне звучання базовим орієнтиром?

12. Що, на Вашу думку, є причиною помірної популярності партесних творів серед сучасних професійних виконавців?

Результати цього інтерв'ю вміщено в додатку А. Вони стануть основою для розгляду кожного окремого компоненту музичного тексту в другому розділі.

Для формування моделі інтерпретації ми задали запитання кожному із зазначених хормейстерів: які компоненти виконавського тексту фігуральної музики, на їхню думку, є стилетворчими? Було одержано такі відповіді (таблиця 1.1).

Таблиця 1.1

Стилетворчі компоненти виконавського тексту

№ з/п	Л. Капустіна	М. Гобдич	О. Холодова	Н. Даньшина	І. Коломієць
1.	Афект	Вокальна манера	Афект	Виконавський склад	Слово
2.	Вокальна манера	Динамічна драматургія	Трактування голосу як інструмента	Вербальний текст	Принцип концертування

№ з/п	Л. Капустіна	М. Гобдич	О. Холодова	Н. Даньшина	І. Коломієць
3.	Темп	Трактування голосу як інструмента	Баланс між кантиленою та псалмодуванням		Склад виконавців
4.	Штрих відповідно до змісту слова	Принцип декламаційності	Усвідомлення духовної суті тексту	Вокальна манера	Вокальна манера
5.	Орієнтація на західноєвропейський підхід	Склад виконавців	Орієнтація на західноєвропейську манеру виконання		
6.	Фразування, художнє інтонування	Орієнтація на західноєвропейський підхід	Темпоритм		
7.	Дикція		Риторичний принцип		
8.	Правильне узгодження метрів				

Отже, двоє з трьох респондентів назвали найважливішим стилетворчим компонентом виконавського тексту афект (визначення афекту та дотримання його), усі респонденти зійшлися на важливості вокальної манери, також усі хормейстери визначили роль слова як головну.

З цієї таблиці стає зрозуміло, що сучасні хормейстери визначають як стилетворчі такі компоненти виконавського тексту: афект твору, вокальну манеру, риторичний принцип та опору на слово, темпоритм. Троє з хормейстерів зауважили важливість способу вокалізації тексту — баланс між псалмодуванням і кантиленою; О. Холодова та Л. Капустіна підкреслили визначальну роль темпової драматургії; а М. Гобдич, І. Коломієць і Н. Даньшина визнали важливість відповідного добі партесів виконавського складу, що безпосередньо впливає на втілення звукооб'ємних ефектів — концертування та антифонності.

Відповідно до наведеної вище інформації ми пропонуємо графічний варіант моделі інтерпретації партесного твору, що базується на індивідуальних підходах до звукового осмислення партесної музики сучасних вітчизняних хормейстерів, на концепціях музикантів-автентистів, що створили методичні путівники з

виконання західноєвропейської музики бароко та на інформації зі старовинних трактатів, що походять зі східнослов'янських територій (схема 1.1).

Схема 1.1

Модель інтерпретації партесного твору



Графічне вирішення наведеної моделі — циклічна матриця, що визначає стилетворчі компоненти виконавського тексту та їх взаємозв'язок: вербальний текст (його зміст) визначає афект, афективне подання тексту «оживляє» слово, детермінує акустичну реалізацію його змісту, при цьому афект-емоція є універсальною експресею — слухач імовірно зрозуміє художнє «послання» вокаліста, суть, навіть не вловлюючи словесного тексту твору. З цього приводу влучно висловлюється Л. Дмитрієв: «Мова емоцій є універсальною. Тому ми легко вловлюємо переживання співака, що співає іноземною мовою, якої ми не знаємо, розуміємо емоції, якими захоплений виконавець-інструменталіст, і співпереживаємо з ним музику, де немає слів» [59].

Твір українського бароко здебільшого виражає один афект, ідею, емоцію, при цьому окремі епізоди твору можуть втілювати його нюанси, тони, різновиди. Вокальна манера має стабільні ознаки, що зумовлюються самим стилем музики бароко, та мобільні, що формуються змістом слова та афектом твору, можуть змінюватись відповідно до поетичної ідеї твору, характеру епізоду або сенсу конкретної лексеми. При цьому поняття «слово» або «афект» набувають змісту в

межах виконавського тексту лише в разі його акустичного, у цьому випадку вокального, вираження.

Такий елемент створеної інтерпретаційної моделі, як виконавський склад, на перший погляд, не може бути частиною циклічної матриці, оскільки прямо не впливає на афект твору або словесний текст. Звісно, суть словесного тексту ніяк не зміниться від його відтворення більшим чи меншим складом ансамблю. Однак очевидно, що склад ансамблю впливає на сам акустичний результат досить суттєво. Під час сольного виконання своєї партії у співака є можливість створити яскраво **індивідуальну інтонаційну версію**, він має більше простору для власного інтерпретаційного пошуку, ідеї. Чим менш камерний склад — тим більше він потребує волі диригента та створення одноосібної візії твору. Камерність створює можливість творчої ініціативи для кожного виконавця, а отже надає простір для реалізації інвенційної природи барокової музики на противагу притаманній великим хорам інтерпретаційній інертності з боку хористів. Розмірковуючи про виконавську та композиторську зони компетенції, В. Фоміна пише: «...визначальною була зона виконавської компетенції, в межах якої був необхідний вибір вокалістом адекватних художньо-технічних засобів: засобів виразності, вокальних прийомів, супровідного інструмента, особливостей виконання каденцій тощо» [163, с. 135]. Авторка пише про ранньобарокову інтерпретаційну модель оперної музики Західної Європи, яка видається актуальною і для партесної музики, що знаходиться в подібній естетичній парадигмі. Отже, виконавський склад опосередковано впливає на афект, позначаючись на окремих елементах виконавської компетенції (фігуральна лексика й агогіка всередині фігури, диференціація інтоном, міра емоційності їх звукового втілення).

Найважливішою естетико-стильовою установкою моделі є приналежність партесного твору до стилю бароко: звукове втілення компонентів моделі має зміст лише в контексті естетики «високого стилю».

Модель інтерпретації партесного твору зумовлена принципами історично поінформованого виконавства в виокремленні та класифікації її компонентів, при

цьому стилістично коректне осмислення згаданих компонентів уможлиблюється завдяки інструментам цього напрямку: робота з мовою запису, близькою до першоджерела, в акустичних умовах, природних для партесного музикування в XVII — першій половині XVIII століттях.

Специфіку використання наведеної моделі як інструменту дослідження та створення виконавських версій колективів різного типу буде розкрито в другому та третьому розділах дисертації.

Отже, у контексті культурного хронотопу нашої держави період бароко є одним із найменш досліджених. Серед музикознавців і виконавців-автентистів давно стоїть проблема інтерпретаційної моделі, що може бути базисом для створення інтонаційної версії партесної композиції. Розв'язання цієї проблеми з наукової точки зору відкриває широкі перспективи стосовно актуалізації та популяризації музики українського бароко для широкої аудиторії.

У пропонованому дослідженні ми говоримо про українське бароко як про феномен, що виник на тлі тривалої ментальної стагнації, став символом затвердження нової культурної парадигми та ідеології. В основі цієї ідеології — синтез середньовічного, ренесансного, барокового та «просвітницького» світоглядів, проявлений через зародження гуманістичних концепцій, барокових форм художнього вислову та інтенцій Просвітництва на основі вкорінених середньовічних традицій.

Проникнення віянь гуманізму стало можливим завдяки новому етапу інтеграційних процесів між українськими територіями та Західною Європою в XVI–XVII століттях, що зумовив взаємодію православної та католицької релігійних конфесій. У 1569 році Україна стає частиною держави Річ Посполита, внаслідок чого католицизм отримує привілеї, трохи пізніше його починає сповідувати лєвова частка української еліти. Проблема взаємодії масштабних релігійних культів вирішується через створення нового віросповідання: греко-католицької церкви, що стає своєрідною об'єднувальною ланкою між традиціями ритуалу названих конфесій, веде до їх синтезування. Означений процес став

причиною виникнення нової форми «обрамлення» православного та греко-католицького церемоніалу: партесного музикування.

Зважаючи на факт унікальності партесної музики, її історично достовірне виконання потребує розуміння канонів її інтерпретації, конкретизації способів реалізації кожного елементу художнього тексту.

Для створення моделі інтерпретації партесного твору ми послуговувались працями західноєвропейських та вітчизняних виконавців-автентистів (Р. Донінгтона, Н. Арнокура, Ж.-К. Вейлана, А. Шерінга, Н. Даньшиної, В. Круглової, В. Фоміної та ін); порівнянням емпіричного досвіду вітчизняних виконавців, що створили власні підходи до осмислення творів партесного стилю (Л. Капустіної, М. Гобдича, Н. Даньшиної, І. Коломійця, О. Холодової); музикознавчими розвідками, присвяченими теорії та історії партесного стилю, а також інформацією стосовно виконавської практики фігурального співу, яку знаходимо в трактаті «Мусикійська граматика» М. Дилецького, анонімному трактаті «Препорцыя» та інших. Основними інструментами, що дозволяють втілити модель інтерпретації партесного твору, стають інструменти напряду історично поінформованого виконавства.

Навівши контекст синонімічних та омонімічних концептів інтерпретаційної моделі, ми запропонували визначення поняття «модель інтерпретації партесного твору»: під терміном «модель інтерпретації» партесного твору ми розуміємо комплекс принципів декодування художнього тексту виконавцем, що може бути базисом для створення індивідуальної інтонаційної версії партесного твору в межах старовинної текстуальної стратегії. Запропонована модель інтерпретації є робочою як для сталого, так і для проєктного колективу. Саме завдяки проєктним вокальним колективам сучасний партесний спів суттєво популяризувався в останні роки.

Візуальним прототипом моделі стала циклічна матриця, що містить такі взаємопов'язані компоненти: вербальний текст, моноафект, вокальна манера та виконавський склад. Кожен із компонентів моделі визначає інші елементи виконавського тексту: темпоритм, мова виконання, художнє інтонування тощо.

У контексті нової гуманістичної парадигми мистецтво виступає як цілісне явище, його види й форми мають схожі елементи художнього вислову і тотожну детермінанту. Отже, всі твори мистецтва досліджуваної епохи стають непрямыми джерелами інформації для нашої роботи.

Література до першого розділу

78, 89, 85, 111, 124, 135, 177, 50, 24–25, 26–43, 70, 86–89, 110, 136, 141, 142, 166, 167, 173, 174–176, 179, 31, 46, 66, 70, 140.

108, 164, 192, 183, 61, 149, 49, 48, 83, 163, 156, 57, 77, 189, 45, 52, 57, 59, 89.

21, 178, 145, 67, 73, 74, 79, 163, 112, 137, 140, 49, 115, 59, 163.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ ПАРТЕСНОГО ТВОРУ: АНАЛІЗ ОСНОВНИХ ПАРАМЕТРІВ

У першому розділі було запропоновано модель інтерпретації партесного твору, засновану на науково-методичних розвідках відомих музикознавців, емпіричну частину дослідження склали інтерв'ю з провідними виконавцями — представниками напряму історично поінформованого виконавства, метою яких було встановлення стилетворчих компонентів виконавського тексту. У другому розділі поставлено завдання відповісти на запитання: як інтерпретувати кожен із компонентів моделі в межах партесного стилю та порівняти погляди й підходи сучасних виконавців до складників інтерпретаційної моделі. Послідовність аналізу принципів інтерпретації фігуральної музики суголосна з запропонованою Н. Даньшиною послідовністю формування робочого комплексу для інтерпретації музики Ренесансу [49]. Однак самі компоненти робочого комплексу відрізняються, що продиктовано іншим предметом дослідження (відмінні стилі музики).

Зазначена методика аналізу застосована передусім для конкретизації важливих, принципових питань у сучасному виконавстві, відповіді на які стають предметом пошуку будь-якого вокаліста чи хормейстера, що прагне створити художньо переконливу інтерпретаційну версію фігурального твору.

2.1 Форма фіксації партесних творів як джерело уявлень про партесний стиль

Нотний текст партесного твору ми розглядаємо як безпосереднє джерело стильової інформації, в якому зосереджено основну частину орієнтирів інтерпретатора щодо традицій виконання. Форма фіксації музичного матеріалу, якою користувались протягом певного історичного етапу, відбиває специфіку мислення музикантів, а отже її розшифрування веде до розкриття композиторського задуму.

У дисертаційній роботі досліджуються партесні твори загалом, однак нашою основною метою є встановлення виконавських орієнтирів саме **української барокової музики**, що стала джерелом зародження відповідних новацій у Білорусії та Російській імперії, де вона зазнала деяких перетворень та, імовірно, мала відмінну специфіку виконання.

Для відтворення історично достовірної версії інтерпретації твору важливо розуміти, в якій формі та за яким принципом фіксувався музичний матеріал. Предметом аналізу стають рукописи й стародруки, що зберігаються в рукописних фондах та архівах України, Росії, Білорусі, Литви й Польщі. Попри те, що нове мистецтво народилось на українських територіях і побутувало в Україні найдовше, найбільше зібрання партесних творів знаходиться в Державному історичному музеї в Москві. Фонд українських барокових рукописів складають зібрання партесних творів, що походять з архівів бібліотек Києво-Печерської лаври, Софії Київської, Свято-Михайлівського Золотоверхого, Унівського, Онуфріївського монастирів та ін. Найбільш масштабну дослідницьку роботу з каталогізації та впорядкування київських партесних рукописів провела Н. О. Герасимова-Персидська. Дослідниця опрацювала весь обсяг тематичного рукописного матеріалу Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, не тільки розшифровувала партесні рукописи, але й інспірувала їх публікацію. Систематизацією, дослідженням, розшифруванням рукописів доби бароко, що знаходяться в бібліотечних фондах сучасної України, в різний час займались М. Петров (він першим опублікував дані про київську колекцію рукописів), Є. Ігнатенко, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, О. Шуміліна, Н. Заболотна, Б. Дем'яненко та інші. Н. Герасимова-Персидська говорить про цінність рукописної спадщини періоду українського бароко: «Рукописи становлять цінність в кількох аспектах: по-перше, вони свідчать про надзвичайної сили спалахи творчої енергії і швидкого засвоєння європейської теорії і практики багатоголосної композиції в концертному стилі; по-друге, —

про стрімке поширення багатоголосного співу на всіх східнослов'янських землях»²⁸.

Українська колекція партесних рукописів складається з близько семисот творів, що збереглись у вигляді поголосників (музичний матеріал є виписаним для кожної партії окремо). Такий спосіб фіксації музичного матеріалу — «за партіями» — детермінував назву стилю «партесне багатоголосся» (*partes* з латинської — «партії», «голоси»). Фіксація матеріалу в такій формі є притаманною європейській ренесансній культурі. Однак у Західній Європі використовувався метод локалізації всіх партій на одному аркуші (окремо) та хорових книг із партіями, що виписані окремо на розворотах сторінок — сопрано і тенор на одній стороні, альт і бас — на іншій. З огляду на цей факт, ми можемо зробити висновок про прагнення виконавців до зорового зіставлення партій та усвідомлення вертикалі. В українському партесному багатоголоссі такий метод не використовувався, однак показово, що перші ранньопартесні твори віднайдені зведеними в партитуру. «Херувимська» та «Никто же притекая» з Супральського ірмолою (йдеться про ірмолой, створений у 1638–1639 роках) — найбільш ранні зразки українського музичного бароко — були віднайдені саме у вигляді партитур; також можна побачити партитурний запис у прикладах із трактату М. Дилецького «Мусикійська граматика» [57], анонімного трактату «Препорця» [52]. Отже, партитурний запис як такий у XVII столітті був відомий українським музикантам, однак практикували вони форму фіксації матеріалу «за партіями».

Рукописи партесних творів збереглись у вигляді зошитів — збірників, складених із поголосників, що фіксували матеріал однієї хорової партії, або монолітних збірників, що можуть за структурою нагадувати ірмолої. У книгах-монолітах твори мають свою внутрішню організацію, до них часто додається список композицій (це явище більш пізнього періоду побутування партесного багатоголосся — друга чверть XVIII століття), тому їм властивий високий рівень

²⁸ Тукова І. Країна старовинної музики : інтерв'ю з Н. О. Герасимовою-Персидською // Музика : інтернет-журнал. 26 грудня 2015. URL: <http://mus.art.co.ua/krajina-starovynnoji-muzyky/> (дата звернення: 23.05.2020).

впорядкованості. З огляду на це, виникає важливе запитання: як орієнтувався диригент (регент), як реалізовував свої диригентські функції? Логічно, що регент був виконавцем басової або тенорової партії. Оскільки в означений час братські школи та Києво-Могилянський колегіум давали досить системну освіту, вочевидь, навчаючись з дитинства партесному співу, диригент загальнохорову вертикаль тримав у пам'яті.

Нині загальновідомим є той факт, що нотолінійну нотацію як спосіб достатньо точної фіксації музичного матеріалу було введено у Східній Європі в XVI ст. У ранньомодерну добу на всьому українському етнічному просторі відбувся поступовий перехід на п'ятилінійну нотацію для запису церковної музики (варіант європейської нотації з окремішніми рисами), монодійний церковно-музичний репертуар дуже швидко був переведений з невм на лінійну систему. Гімнографічні тексти, що мали співатися церковним хором, були об'єднані в ірмолой, що увібрав найнеобхідніший літургійний репертуар. За версією Ю. Ясіновського, найдавнішим із таких збірників вважається Львівський ірмолой кінця XVI століття, що походить з Онуфрієвського монастиря [179]. Якщо зразки монодичного співу поступово переписувалися з релятивної системи на абсолютну, то партесний спів виник і сформувався вже в новій системі координат — абсолютній системі фіксації музичного тексту, що уможливило створення багатоголосних композицій такого рівня складності. Система фіксації музичного матеріалу, що сформувалась в Україні в кінці XVI століття, отримала назву «київська квадратна нотація» та була запозичена всіма східнослов'янськими територіями. Системна організація графем цього типу нотації досить подібна до сучасної, але все ж має деякі відмінності. В основі ритмічної організації музичного тексту — принципи часової фіксації мензуральної нотації Західної Європи. Графема «київської квадратної нотації» схожі на сучасні, проте в бароковій нотації нашого регіону не використовувались «білі ноти», лише чорні, існувала своя система запису більш довгих тривалостей: за допомогою використання двох знаків, розташованих паралельно, вертикально (лігатур). При відсутності тактових рисок, метр

фіксувався на початку нотного стану, існувала специфічна система позначення пауз, традиційним було об'єднання великої кількості тотожних тривалостей під одним ребром (8–12). Сам нотний стан, аналогічний сучасному, вміщував п'ять лінійок, розташованих паралельно.

Введення своєї особливої форми нотації свідчить не лише про трансформацію музичного мистецтва та його перехід на більш високий професійний рівень, але й про його яскраву національну самобутність, виявлену в потребі створення локальної системи фіксації. З цього приводу Богдан Дем'яненко пише у своєму блозі: «Поясню, чому ця “квадратність” має принципове значення. Зараз у певних російських колах звичним і політкоректним стало твердження, що київська лінійна (квадратна) нотація — це шкідливе для православ'я запозичення із Заходу, так само як, до речі, і партесна музика. Не буду розписуватися за середньовічну Росію, але маю певність, що для України й української музики перехід до нового типу нотації був корисним, оскільки дозволяв швидко розучувати нові твори (а отже, і створювати такі у великій кількості), а, відтак, здійснити в музиці перехід від естетики Середньовіччя до естетики Нового часу. Крім того, київська лінійна нотація завдяки чіткому й однозначному відображенню часової організації музики, дала змогу записувати багатоголосся, чого не дозволяла робити використовувана до цього знаменна (крюкова) нотація. Називати київську нотацію запозиченою також не зовсім коректно. Росія справді запозичила цей тип нотації з України в уже готовому вигляді. А от ми запозичили на Заході лише ідею розміщення нот на лінійках і використання окремих нот різної тривалості, все інше (каліграфія і значна частина знаків нотного письма) генетично пов'язане із українським православним середовищем» [51].

Отже, виходячи з наведеного матеріалу, ми можемо зробити висновки, на які будемо спиратись у виконавському аналізі в третьому розділі дисертації:

1. Виконавці не бачили всієї фактури, не усвідомлювали поняття «хорова вертикаль», мислили лінеарно, «горизонтально».

2. Виконавці спирались на подібну до сучасної ритмічну систему, однак із відмінним від сучасного принципом метричної акцентуації.

Специфіка розвитку нотаційної системи відбиває загальний інтелектуальний прогрес на теренах нашої держави й засвідчує процес самоідентифікації нації вже на рівні нотної графіки.

В історії музики відомим є той факт, що система точних музичних позначень у партитурі, детальних композиторських коментарів і програм — явище більш пізнього часу (періоду романтизму). Система нотації до XVII століття включно постійно змінювалась, а певні позначення, що відтоді вже вважалися загальновідомими, аж до кінця XVIII століття все ще трактувалися по-різному. «Теперішній музикант докладно грає записане в нотах, не відаючи, що математично детальна нотація набула поширення лише в XIX столітті», — зазначає відомий дослідник західноєвропейської старовинної музики Н. Арнонкур [164, с. 9]. Викликом для диригентів та співаків у роботі з європейськими творами докласичного періоду є необхідність абстрагування від позначень і коментарів у редакторських версіях творів та розуміння своєрідного підтексту, семіотичної системи, закладеної в самій нотації. Робота з редакторськими версіями творів, де може бути нав'язана певна інтерпретація, — розповсюджене явище у вітчизняному виконавстві. У контексті партесного виконавства ця проблема має особливий ракурс: враховуючи, що зведення у партитури голосів і редакцію партесних творів здійснювали відомі музикознавці (Н. Герасимова-Персидська, О. Шуміліна та ін.), тут відсутні «інтерпретаційні путівники», однак і семантична система нотації не може бути ідентифікована під час виконання, оскільки матеріал переведений на сучасну нотацію та зведений у партитуру.

Деякі інтерпретаційні підказки все ж таки залишені в рукописах: письмові коментарі композитора, регента, півчих у першоджерелах стають цінними для дослідження носіями стильової інформації.

Рукописи, з якими роками працювали виконавці, не могли зберегтися в первозданному вигляді та були об'єктом своєрідної «прикладної творчості». На

них залишилась значна кількість маргіналій, поміток, записів, малюнків, що додавались півчими або регентом. Природно, що маргіналії не завжди стосувалися безпосередньо виконання: тут могли зустрічатись скарги, побажання та опис потреб півчих, досить непристойні вирази, різні малюнки тощо.

Робота з поголосниками в їх автентичному вигляді, зі збереженням усіх маргіналій, є важливою, оскільки невід'ємною частиною музичного мистецтва є атмосфера, особливий стан, що створюється виконавцем і передається слухачам. Саме до створення особливої атмосфери, що виявляє не тільки традиції виконання, а й дух часу, особливе світовідчуття йому притаманне, прагнуть адепти історично поінформованого виконавства. З одного боку, це свідомо контрольований момент, виявлений через вивчення традицій і бажання їх відтворення; з іншого — момент ірраціональний, адже виконання як мистецький результат є явищем досить суб'єктивним, не завжди передбачуваним. Тому часто навіть прагнення й розуміння всіх концептуальних складових музичної інтерпретації означеної епохи та всіх її стилістичних аспектів не знаходить відповідного відображення в результаті виконання. Особливо складною є реалізація цього аспекту в контексті хорового мистецтва. На якість хорового виконання можуть вплинути будь-які фактори — від акустики концертного залу до емоційного стану диригента. Тому важливими є фактори впливу, що допоможуть відчувати й відтворити атмосферу, що панувала в старовинних соборах під час звучання партесної музики. На підсвідомому рівні на виконавців може вплинути саме робота з автентичним варіантом нотного матеріалу, що допомагає їм не тільки зрозуміти логіку мислення, притаманну музикантам того часу, але й відчувати й відтворити атмосферу її звучання, без чого старовинне мистецтво не може бути реалізоване повною мірою. Звісно, робота в хоровому колективі з поголосниками й автентичною нотацією є досить складною,— такий задум можливо втілити в ансамблі, предметом зацікавлення якого є старовинна музика, або в конкретному проєкті.

У старовинних рукописах (поголосниках) є деякі позначки, що напрямую пов'язані з інтерпретацією твору. Позначки стосуються таких аспектів

виконання: характеру звучання, динаміки, метру. Наприклад, «поважно», «співати солодким гласом»; динаміка позначається здебільшого двома буквами — «т» і «г». У партесних концертах композитор може зазначити своє бачення якогось епізоду як сольного, підписавши латинськими літерами «*solo*» тощо. Російські дослідниці О. Гатовська та Н. Плотнікова розглядають помітку «соло» як таку, що визначає і динаміку звучання: «На відміну від інших концертів, які не мають авторських позначок, у деяких поголосниках цього твору²⁹ стоять позначення, що стосуються динаміки: “тихо” і “голосно”. Позначки є не у всіх частинах, але основний принцип контрастного зіставлення в концерті ясний: *tutti* — “голосно”, соло — “тихо”. Завдяки динамічним контрастам виділяються сольні заспіви й туттійні приспіви. Однак іноді позначка “голосно” стосується груп, що виконують соло (наприклад, у т. 141 ця позначка стоїть у партії першого тенора — “и пресветлыя славы наслаждающиеся”))» [23, с. 101].

Безумовно, в інтерпретації того чи того матеріалу виконавці спирались насамперед на усну традицію. Співаки партесів не були випадковими людьми, мали відповідну освіту, ансамблі півчих часто «гастролювали» з одного храму до іншого. Доречно говорити про формування через професійну освіту канонів інтерпретації музики бароко, що не потребували фіксації, але були апріорі зрозумілі співакам того часу.

Окремим питанням є використання *musica ficta* — так званих фальшивих нот і альтерацій. Не дивлячись на достатньо масштабне вивчення теоретичної сторони партесів музикознавцями, сьогодні недостатньо інформації щодо алгоритмів використання *musica ficta* в XVII столітті в Україні.

Розшифрування деяких закономірностей використання альтерації стало можливим завдяки зіставленню різних партитур одного автора й усвідомленню особливостей його індивідуального гармонічного стилю (наприклад, М. Дилецький був прихильником введення піккардійської терції в кадансі,

²⁹ Ідеться про анонімний партесний концерт «Что днесь шум празднующих» з синодального зібрання ДІМ, № 863

зазвичай його твори завершуються мажорним тризвуком). Розуміння таких фактів полегшує роботу з реконструкції знаків альтерації в конкретному випадку, проте робота значно ускладнюється, коли йдеться про анонімні твори. Працюючи з виданою партитурою, виконавець має вибір між авторськими та редакторськими знаками альтерації (редакторські знаки альтерації переважно подаються в дужках). Доцільним видається варіант індивідуального трактування таких фрагментів кожним складом виконавців: «імпровізація за правилами» й інвенційне, індивідуалізоване трактування музичного матеріалу виконавцем відповідають принципам барокового мислення. У Західній Європі широко використовуваним прикладом такого трактування можна вважати, зокрема, схильність до введення «декоративних елементів», різних музичних прикрас (трелей, мордентів тощо), що здебільшого не виписувались у партитурі, а імпровізувались виконавцями, були покликані втілити їхнє особисте бачення твору. Ця традиція не зазнала втілення в повному обсязі в партесному стилі, однак імовірно, що «суб'єктивність» прочитання *musica ficta* кожним колективом — може бути своєрідною ремінісценцією вищезазначеної барокової традиції.

Нотний текст барокової музики дійшов до нас у вигляді рукописних поголосників. Отже, вся інформація, що була необхідна виконавцю, зосереджена в межах окремої партії. На нашу думку, очевидним стає факт повноцінного втілення всього художнього задуму кожним голосом. Тобто, тут поліфонічний принцип проявляється не тільки як фактурний, але як загальнокомпозиційний принцип мислення, де зіставляються та взаємодіють у часі не лише нотні звороти, а й усі засоби виразності. У такий спосіб, кожен виконавець створював одноголосну художню версію всього твору.

2.2 Особливості інтерпретації вербального тексту партесних творів

Вербальний текст ми розуміємо як один з основних стильових орієнтирів у формуванні історично достовірного звучання, адже беззаперечним фактом є синтез музичного й риторичного начал у професійному мистецтві, починаючи від пізнього Ренесансу, а також першорядна значимість донесення слова в церковній традиції (що збереглась і до сьогодні).

Важливо локалізувати коло виконавських питань стосовно інтерпретації вербального тексту партесних творів, окреслити підходи сучасних українських колективів до реалізації вербальної складової художнього тексту партесів і запропонувати власну концепцію відтворення словесного матеріалу для досягнення максимальної історичної коректності під час виконання українських барокових творів.

Одним із найбільш очевидних завдань, що постає перед диригентом-хормейстером під час роботи з вербальним текстом партесних творів, є **вирішення питання мови та вимови**, що були притаманні виконавцям барокової музики в XVII — першій половині XVIII століттях.

У поданій роботі запропоновано розуміти поняття «мова» як систему звукових і графічних знаків, а поняття «вимова» — як особливості артикуляції звуків мовлення в кожній конкретній мові.

Мова — це важливий компонент культури нації, що розкриває її духовну сутність, ментальність, важливий аспект національної ідентифікації. Хорове мистецтво є синкретичним, адже реалізується завдяки поєднанню слова та музики. Сучасне хорове мистецтво відійшло від суворих канонів у такому синтезі мистецтв. У XVII столітті хорова творчість існувала в нерозривному зв'язку зі словом. У вокальному мистецтві бароко слово було не тільки «путівником» розгортання музичної думки — воно створювало фонічне забарвлення, у слові був закладений характер виконання.

Говорячи про вокальне мистецтво як синкретичне явище, в якому характер слова є головним каталізатором використання музичних засобів виразності,

неможливо ігнорувати його фонічну складову, що виражена насамперед у вимові.

Характерні риси ментальності нації завжди знаходять відбиття у фонічній складовій мовної культури. Причиною цього є психосоматичний аспект більшості фізіологічних явищ. Особливості ментальності та характеру людини на рівні фізіології впливають на рівень розслабленості або навпаки скрутності голосового апарату, на техніку роботи артикуляційних органів, самих голосових зв'язок. Техніка вимови, притаманна кожній мовній групі, зумовлює специфіку голосового тембрального забарвлення. Розуміння характеру вимови в українській бароковій музиці дає виконавцю можливість не тільки розкрити фонічну сторону слова, але й правильно трактувати й втілити афект, емоцію, у ньому закладені, та відтворити специфічні риси тембрового забарвлення.

Проблема встановлення орієнтирів вимови в барокових творах українського походження полягає в таких аспектах, як неоднорідність мовного середовища в XVII столітті на території України, створення та звучання партесних творів у храмах різних християнських конфесій (греко-католицької та православної), а також специфіка політичних процесів на наших територіях, що тією чи іншою мірою призводили до культурної асиміляції та змін у мовному середовищі. Основну проблему ідентифікації вимови в партесних творах складає саме історичний аспект, адже мовне середовище в XVII та першій половині XVIII століття не могло бути статичним: традиції виконання й вимови змінювались поступово, синхронно до зміни соціальних і політичних умов.

У сучасній українській виконавській культурі вокальні колективи мають різні підходи до мовного аспекту вербального тексту: хор «Київ» та ансамбль «*A cappella Leopoldis*» будь-який текст виконуваної партесної композиції озвучують з українською вимовою; чоловічий секстет «Конкорд» та ансамбль «Мусикія» відтворюють анонімні партесні мотети у своєму записі російською мовою в її церковнослов'янському інваріанті; колектив проєкту «*Musica sacra Ukraine: партесний вимір*» у виконанні, вочевидь, орієнтується на традиції київського ізводу тощо.

Отже питання вербального тексту партесів у сучасному вітчизняному виконавському контексті залишається дискусійним: музиканти орієнтуються на дві відмінні мовні традиції, елементи яких часто змішують. Дискусійним залишається і питання ієрархії мови як стилетворчого компоненту виконавського тексту: жоден із хормейстерів-автентистів, які стали респондентами інтерв'ю для нашого дослідження, не визначив мову виконання як стилетворчий компонент музичного тексту, водночас, усі музиканти зійшлися на панівній ролі слова. Однак безсумнівно, що **кожен виконавець у практичній роботі формує для себе стійкі конвенції в мовному питанні** — як основу для реалізації інших експресивних засобів, пов'язаних зі словом.

Варіант трактування тексту всіх партесів, незалежно від їхнього походження, з російською транслітерацією найбільш поширений серед колективів, що знаходяться поза дискурсом історично поінформованого виконавства, з декількох причин: досить пізні звернення науковців до зазначеного аспекту художнього тексту, традиційність такої вимови для православних духовних вокальних творів загалом (такий варіант вимови присутній і зараз в УПЦ МП, з ним виконуються твори з антології православної хорової спадщини тощо), бажання уніфікувати вимову всіх творів окремого стилю.

Першим порушив питання достовірного розшифрування текстів партесного багатоголосся В. Іконник, спираючись на переконливий аргумент: у партесних творах не могла застосовуватися вимова «на російський манер», з огляду на те, що партесний спів, є реципієнтом західних музичних традицій, виник в Україні на початку XVII століття й тільки після поділу України на Правобережну та Лівобережну (1654) поступово був впроваджений до російського богослужбового обряду, а не навпаки (перший офіційний указ про заборону книгодрукування українською мовою та вилучення українських текстів з церковних книг датується 1720 роком) [127].

Підхід до вербального тексту з використанням української транслітерації в партесних творах також має свою специфіку: при прочитанні кожного слова з

українською вимовою виникає «мовний каламбур», адже слова, що є мовними одиницями російського інваріанту церковнослов'янської мови де факто та за етимологією, озвучуються через українську звукову систему. Основний недолік такого трактування — втрата інформативної складової словесних форм, певна незрозумілість тексту та його «штучність». Для відтворення художнього тексту партесів це становить проблему, адже основою музичного тексту є його вербальний «путівник», а отже втрачається зв'язок між риторичною та музичною складовими. Осмислення барокової музики можливе лише через осмислення вербального тексту, як при виконанні, так і при прослуховуванні, оскільки музичні синтаксичні структури ілюструють словесні. Видається, що підхід до словесного тексту партесного твору потребує тонкого моделювання та сформованої візії.

У проведених інтерв'ю ми ставили запитання про те, якими правилами в прочитанні поетичного тексту твору послуговуються сучасні виконавці. Кожен із виконавців запропонував свій концепт вирішення цього питання. О. Холодова зазначає, що для неї ситуація з вимовою українських богослужбових текстів тотожна із ситуацією з латиною в Західній Європі. Хормейстер акцентує увагу на факті вимови латинських слів у кожному регіоні по-різному: наприклад, в італійських храмах звучить «Осанна ін екшельсіс», а в німецьких — «Осанна ін ексельсіс» (варіанти вимови латинських слів «*Hosanna in excelsis*»). Подібний підхід диригентка й дослідниця обрала для себе в українській бароковій музиці. Говорячи про виконання Воскресенського канону ансамблем «*Artes Liberales*», О. Холодова зауважує: «Я консультувалась із славістом, фахівцем з україністики С. Саржевським — він підтримував ту точку зору, що старослов'янська мова партесів фонетично наближена до вимови Наддніпрянського регіону. Ми співали «Воскресенія День», «Просвітимся людіє» (О. Холодова наводить приклад з Воскресенського канону М. Дилецького). В мене концепція така: вимовляємо відповідно до традиції регіону походження твору (наприклад, якщо б твір був написаний на Галичині, ми б спиралися на особливості вимови галицької говірки). Отже в нашому випадку наслідуємо традиції Києво-Могилянської

Академії, живемо в Києві, тому орієнтуємося на наддніпрянські мовні традиції»³⁰. О. Холодова вважає таке питання досить релятивним, оскільки те, як мислив і чув тексти, наприклад, М. Дилецький, неможливо ідентифікувати. Така концепція орієнтована на слухача, тож не суперечить бароковій парадигмі.

Диригентка ансамблю «*A cappella Leopoldis*» Л. Капустіна підкреслює важливість цього аспекту виконавського тексту. Для неї найбільш переконливим є факт, що партесна музика прийшла до Росії з Білорусі та України, а не навпаки. Виконавиця зазначає: «Можливо, партесні твори і співались із російською вимовою, але, на мою думку, якщо співати українські старовинні твори, то треба співати з українською вимовою. Що таке партесна музика? Це є українська багатоголоса барокова музика, значить, має бути українська вимова»³¹. Тобто її думка стосовно цього питання перегукується з поглядами О. Холодової. У правилах транслітерації Л. Капустіна спирається на роботу Г. Куземської «Якою мовою молилась давня Україна» [85]. Натхненником згаданої роботи став М. Гобдич, художній керівник хору «Київ». М. Гобдич зауважує, що в транслітерації кожного твору консультується саме з Г. Куземською.

І. Коломієць стверджує, що диференціює підхід до словесного тексту залежно від походження партитури: наприклад, твори московської школи виконує відповідно до синодального ізводу, а київської — до київського. Керівник ансамблю «Мусикія» зазначає, що згадана робота Г. Куземської стала основним джерелом для транслітерації текстів українського походження, але не єдиним: «Досвід транслітерації був здобутий мною частково з самих поголосників і творів, де на вимову якихось букв мені вказувало навіть помилкове написання слів»³².

Отже, кожен із виконавців говорить про українську вимову, однак який саме варіант транслітерації можна вважати «українською вимовою»?

Розглянемо історичний аспект наведеного питання.

³⁰ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з О. Холодовою.

³¹ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з Л. Капустіною.

³² Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з І. Коломійцем.

Перша половина XVII століття (час зародження партесів) — період масштабних історичних змін. Після возз'єднання Польщі та Литви в єдину державу — Річ Посполиту — українська культура зазнала певного утиску, зокрема й релігійного. У 1596, після Берестейської унії було створено греко-католицьку церкву (збереження православного обряду з підпорядкуванням Папі Римському). Після поділу в 1654 році по Дніпру між Річчю Посполитою та Російською імперією Україна стає об'єктом культурної асиміляції, одним з інструментів якої є створення єдиного мовного простору. Оскільки церква завжди є одним з основних джерел реалізації певної державної політики, природно, що державна політика в XVII–XVIII століттях стосовно мовного аспекту втілюється також через релігійний обряд: «1720 — Указ Петра I про заборону друкувати нові книжки споконвічною богослужбовою та книжною мовою Руси-України. Українські книжки наказано привести у відповідність з московськими, “дабы... особливаго наречия в оных не было”. Початок омосковлення церковних книг в Україні» [84, с. 9].

Відомий славіст В. Шевчук (на дослідження якого спирався В. Іконник) говорить про те, що в першій половині XVII століття на території України існувала велика кількість мов і діалектів, що синтезувались і детермінували строкатість мовного простору тогочасної України: славенська (що прирівнюється до церковнослов'янської), українська книжна, «народна українська», латинська, грецька, польська тощо [171].

Деякі сучасні вчені-лінгвісти стверджують, що той інваріант церковно-слов'янської мови, що затвердився в православних храмах, був зафіксований та унормований у «Граматиці» видатного філолога Мелетія Смотрицького (1577–1633). В. Борисов пише: «У європейському мовознавчому контексті того часу “Граматика” М. Смотрицького закріпила високий статус церковнослов'янської (міжслов'янської літературної) мови як високорозвиненої, впорядкованої, унормованої системи. Наголошуючи на загальноєвропейській теоретико-практичній функціональності “Граматики”, дослідники (М. С. Возняк, В. В. Німчук, В. М. Русанівський) визначають її вагому роль саме в концепції

внормування рідних мов, які, на відміну від класичних, не були предметом спеціального вивчення в освітніх закладах» [11, с. 4]. Отже цей літературний твір був написаний і виданий (1619) для збереження й відновлення «чистої» мови православного обряду на противагу католицькому, що поступово починає домінувати (впровадження в навчальних закладах латини тощо).

Дослідниця-україністка Г. Куземська, спираючись на дослідження академіка Л. Булаховського, стверджує, що мова, «увіковічена» М. Смотрицьким, є мовою слов'янських рукописів московської редакції, не давнішою за XV–XVI століття, а не дійсним прикладом староукраїнської мови [85, с. 7]. Такої ж думки дотримується відомий дослідник праці М. Смотрицького В. Німчук [122], В. Шевельов також підтримує тезу закарбування М. Смотрицьким не найбільш давнього й автентичного варіанту староукраїнської мови [170].

Просвітницька та реформаторська діяльність П. Могили в 20–30-х роках XVII століття є одним із підтверджень розходження в мовному питанні між українськими та російськими землями. В. Нічик пише: «Спроби використовувати українську мову в церковній практиці здійснювалися й раніше. Слова розмовної мови народу проникали в церковні казання, в переклади Біблії, творів святих отців. Це, зокрема, видно з Пересопницького Євангелія, з “Книжици <...> о едіной и істинной православной вѣрѣ” Василя Суразького, з “Палінодії” Захарії Копистенського та інших творів. П. Могила значно інтенсифікує цей процес і надає йому певного цілеспрямовання. Стихія живої української мови вривається в розчинені ним двері культурного й церковного життя» [124, с. 88].

Безсумнівно, до 1619 року (рік публікації «Граматики» М. Смотрицького) вже сформувалися різні варіанти церковнослов'янської мови відповідно до національних особливостей вимови. Цей факт дає нам право зробити висновок, що виконання партесних творів українського та російського походження має бути диференційованим за мовним принципом.

Природно, що після переходу Лівобережної України до складу Московського царства культурні умови на цій території почали досить суттєво змінюватись. Однак враховуючи той факт, що Переяславська рада відбулась 1654 року (а Київ став частиною Московського царства лише 1689 року), можна стверджувати, що у другій половині XVII століття не могло бути суттєвого впливу російських мовних традицій на українські, радше навпаки.

Розглянемо ситуацію на правобережній частині тогочасної України.

Як зазначає М. Підгорбунський, «Наприкінці XVI — початку XVII ст. Православна церква починає запроваджувати багатоголосний спів в богослужінні, щоб протистояти “солодкому звучанню мусикійських органів”» [135, с. 122]. Ці нововведення знайшли підтримку з боку Александрійського патріарха Мелетія Пігаса (1594–1598) і Константинопольського патріарха Кирила Лукаріса (1614), які благословили братчиків на «“музичне співання, то есть нотное”, тобто на навчання та виконання в церкві партесного співу за латинопольськими зразками» [там само]. На цей час музика «нового типу» вже звучала в храмах Польщі та інших західнослов'янських держав. Питання широти й інтенсивності зв'язків західнослов'янського та українського барокового мистецтва досить докладно вивчені в роботах музикознавців Н. Герасимової-Персидської, О. Шуміліної, І. Кузьмінського та ін.-Зазначимо лише, що особливо тісними вони виявились між Україною (Правобережною), Польщею та Литвою, оскільки в період побутування партесів вони були частинами однієї держави — Речі Посполитої, а процес розповсюдження барокового хорового мистецтва в храмах Росії почався значно пізніше ніж в Україні. Одним із джерел, що засвідчують цей факт, є віднайдений лист царя Олексія Михайловича — головного подвижника модернізації музичного оформлення церковного культу в Росії, — у якому зазначене прохання надіслати до Москви вчителя партесного співу з Києва. Він датується більш пізнім роком, аніж перші свідчення існування барокового виконавства в Україні. У статті І. Кузьмінського, що присвячена добі становлення партесного стилю (перша половина XVII століття), наводяться приклади описів партесних зразків у нотних і книжних реєстрах братських шкіл:

«В “Описі документів, книг та різних речей, що належать Луцькому Братству 1627 року” згадуються зошити з партесними творами, які на той час вже вважалися старими: “По небожчику Павлу книжокъ позосталыхъ розныхъ и партесь: Партесь церковныхъ пятоголосныхъ двое старихъ. Партесь шестоголосныхъ трое, одны погребные, а другіє малые. Партесы старые осмогласные”» [86, с. 11].

Вчителі, знавці партесного співу були в великому дефіциті досить довгий час, на початковому етапі це були музиканти, часто з європейською освітою, зі Львова, Києва або Вільно. Процес створення, потім виховання колективу виконавців музики бароко був досить довгим і кропітким, тривав роками. Тому, на наш погляд, техніка вимови, як і інші особливості трактування музичного матеріалу, притаманні особі вчителя партесного співу, повинні були перейматись співаками за довгі роки навчального процесу, спільної творчості, а оскільки осередками виховання педагогів у цій сфері були здебільшого три вищезазначені міста, певно, вони передавали досить стійку традицію української вимови.

У XVII столітті на українських територіях було три різновиди староукраїнської мови: літературна (мова барокової літератури, книжна), церковнослов'янська та жива, народна мова. Їх елементи переплітались, мігрували, синтезувались, знаходячись у системі єдиної вимови.

Про проникнення елементів народної мови до богослужбових текстів свідчать коментарі відомого противника партесного співу І. Вишенського, який говорить: «простим язиком літургію не виворочайте» [18, с. 55–56].

«Псальми та інші гімни там співають різноманітним способом, зберігаючи істинно народну мову, у музичному стилі: двома високими голосами за участю тенора і баса в найсолодшій та звучній гармонії. Простий народ у них розуміє, що співає клір <...> тому, поєднуючи свої голоси, співає з такою злагожденістю, що відчуваєш себе ніби в Єрусалимі, бачиш образ і дух первинної християнської церкви», — говорить Й. Гербіній (1627–1679) про партесний спів [72, с. 64].

Вимову, притаманну партесним творам українського походження, ми називаємо «київською».

Митрополит Іларіон (Огієнко) стверджує «Київська митрополія в церковнім відношенні об'єднувала весь український народ; по всіх єпархіях цієї митрополії, в головних рисах, була одна церковна вимова, — вимова київська; правда, як показують церковні пам'ятки XI–XVI віків, на окремих землях українського народу досить помітно пробивалася й своя місцева вимова, але головні риси її скрізь були однакові. Галичина, втративши в першій половині XIV-го віку свою самостійність і опинившись під Польщею, не порвала проте своїх церковних зв'язків із своєю митрополією; так само й по Люблинській Унії 1569 р., коли вже всі українські землі приєднано до Речі Посполитої Польської, увесь український народ у своїх церквах продовжував чути одну стародавню церковну вимову, — київську. Такою самою справа позоставалася аж по 1654–1667 роки, коли Лівобережжя приєдналося до Москви. Правобережжя позоставалося в Речі Посполитій, і тут, аж до розборів Польщі, по всіх українських церквах панувала одна тільки стара українська вимова, один тільки наголос» [128, с. 24]. Автор наголошує не лише на збереженні та відновленні традиційної саме для українського духовного середовища вимови, але й на тому, що після 1667 року мовна складова церковного обряду Лівобережної України почала змінюватись, а 1720 року будь-які відмінності між київським та московським обрядом мінімізувались і на офіційному рівні.

Повертаючись до питання відтворення вербального тексту в практичній роботі, зосередимо увагу на декількох аспектах, що будуть суттєвими в контексті «київської вимови»:

- 1) прочитання окремих графем церковнослов'янської мови (голосних та приголосних звуків);
- 2) система наголосів.

Що стосується прочитання окремих графем української мови в вербальному тексті партесних творів, ми можемо виділити як неоднозначні й такі, що викликають запитання у виконавців, замінюючи одна одну, графеми:

— «і», «ы», «и», «ї», «й», «ъ»;

— «е» та «є», «ь»;

— «у» та «ю», «а» та «я»;

— «г» та «ґ»;

— «ѣ» та «ѧ»;

Унаслідок південнослов'янських впливів, починаючи з XV і аж до XVIII століття, правопис архаїчної української мови змінюється, використання перелічених вище знаків і символів перестає бути впорядкованим і логічним. Наприклад, за давньоруською традицією букви «і» та «и» мали тотожне значення, однак розміщувались у різних частинах слова («и» — в середині, «і» — на початку та в кінці) — ця традиція була «хаотизована» введенням інших графем; крім того було витіснено графемами грецького походження, що позначали йотовану «а» (букву «а» стали використовувати на початку слова та після голосного звука без йотації), залучено нові графемами грецького походження, а деякі диграфи (наприклад, «оу») — поступово викорінено. «Процесуальність» слов'янського правопису XV–XVI століть є однією з основних причин складності відновлення традиційної вимови в бароковій музиці в наш час. Кінець XVI — перша половина XVII століття — період дискусій між славістами (Л. Зизанієм, М. Смотрицьким, І. Вишенським та ін.) щодо канонічної богослужбової мови.

Наприкінці XVII століття жива народна лексика вривається до літературної та богослужбової мови, ймовірно, українська писемність не встигає пристосуватись до цього процесу. Як наслідок, у багатьох пам'ятках писемності зазначеного часу літери досить непослідовно замінюють одна одну.

М. Гобдич, Л. Капустіна, І. Коломієць і Н. Даньшина називають саме роботу Г. Куземської «Якою мовою молилась давня Україна» [85] орієнтиром для себе в транслітерації тексту. На нашу думку, наведена робота поєднує в собі інтенції повернути вимову церковнослов'янського тексту до її прадавнього варіанту та врахувати специфіку вітчизняних реалій, намагаючись дати нонконформні орієнтири для практичних дій у цьому напрямку.

Авторка розділяє всі правила транслітерації на незмінні (ті, що залишилися без змін від прадавніх часів до сьогодення), успадковані (ті, що виникли з часом і змінюються відповідно до живої мови) та нововведені (ті, що з'явилися не раніше ХХ століття, і якими ми користуємося і зараз) [там само, с. 19–20].

До незмінних автор зарахувала прочитання літер «ã», «g», «Å», «è», закінчень «-аго», «-єго», написання літери «і» після шиплячих та збереження приголосних у деяких словах.

Тут авторка підкреслює, що літера «ã» вимовляється м'яко, як латинська «h». Б. Дем'яненко пише: «Українська мова є цілком самостійною вже дуже давно і досить далеко як від російської, так і від польської. Один із доказів цього твердження, яке не викликає сумніву, але потребує, щоб його повторювали, я сам нещодавно тримав у руках. Цей доказ - один із партесних рукописів. Заголовок одного твору у ньому написано латиницею (текст під нотами - кирилицею). І от слово "голос" у цьому заголовку затранскрибовано як "Holos". Так, саме з глухим українським "г"! Для порівняння, якби транскрибували російську вимову, було би "Golos", а польською - "Głos"» [51]³³. Г. Куземська зазначає, що використання м'якої «г» було притаманним богослужбовій мові як в Україні, так і в Російській імперії аж до ХІХ століття [85].

Літера «Е» вимовляються як «е» після сонорних літер: «õâàëë³ÿ», буде звучати як «хваленія». Графема «è» читається як українська «и».

Графеми «³» та «ç» після шиплячих звучать м'яко. Г. Куземська пише: «Це правило — данина традиції давньої мови, де шиплячі були завжди м'якими» [там само, с. 19] (наприклад, «овчії», «суції»). Літери «û» та «è» читаємо як «и»: «ñeð³â³è³è³» прочитаємо як «серафими».

Серед успадкованих правил прочитання графем дослідниця виділяє сім правил транслітерації.

³³ Дем'яненко Б. Партесна музика – дослідження українських рукописів. URL: http://partesy-kyiv.blogspot.com/2012/07/blog-post_5701.html#comment-form (дата звернення 20.08.2019).

Авторка пише, що починаючи з XIII століття в українських богослужбових книгах звук «h» здебільшого вимовляється як «і» (âhðà, â³÷íî); «è» змінюється на «і» в дієсловах наказового способу («îðèèëîîèèòg» = «преклоніте»); «ç» може замінюватись на «и» («õgðóâçîè» = «херувими»); у разі, якщо на початку слова стоять дві голосні, одна з них скорочується; «è» на початку слів прочитується як «і»; «ç» прочитується як «и» після подвійних приголосних «пр», «вр» — «Ãâðçîè» = «Гавриїл» [там само].

До нововведених правил Г. Куземська зарахувала заміну графемою «³» графеми «è» та введення апострофа.

Узагальнимо базові правила транслітерації, які запропонувала Г. Куземська:

- «h» читаємо як «і», а не як «Е»; також як «і» читаються «³» та «h»;
- «è» — як «и», а після голосних — «ї»;
- «ú» позначає твердий склад, тверде закінчення слова (наприклад, «церковъ»), після шиплячих — відкидається;
- «g» звучить як «е» в середині слова, а на початку слова та після голосних звуків — як «є»;
- літери «è» та «û» досить непослідовно замінювали одна одну та передають звук «и»;
- після шиплячих замість «g» співаємо «о».

Нагадаємо, що ці правила наведені саме для транслітерації богослужбових текстів, відповідно, до інших жанрів текстових джерел використовуються окремі правила.

Оскільки вся українська барокова музика є «словоорієнтованою», музичний текст підкорюється словесному. Другим важливим аспектом є **відновлення старовинних наголосів** церковнослов'янської мови, що суттєво відрізняються від сучасних, звичних для нас.

Джерелом вивчення системи наголосів стали граматики Л. Зизанія, а також М. Смотрицького. Тому наголосу в богослужбових текстах піднімали І. Огієнко,

В. Шевчук, Г. Куземська, Г. Кобирина, С. Верхола-Булик та ін. Після ознайомлення з факсиміле «Граматики» М. Смотрицького та «Граматики словенської» Л. Зизанія стало очевидно, що велика кількість навіть найпростіших і широковживаних слів у XVII столітті вимовлялась по-іншому та мала відмінний від сучасного наголос, наприклад: тво́єму, мо́єму, возлюбле́нні, нагоро́дить, по́йду тощо).

«Для тодішньої української богослужбової мови були притаманні саме давні праслов'янські та церковнослов'янські наголоси — *покладе́нну, удале́нну, по́йду, милості́во, мо́єму, ісповіда́ня, при́йде́т, Тво́єму* тощо-тощо. Загалом мова цих творів дуже яскраво українська (курсив оригіналу. — М. М.)», — пише Д. Редчук [165].

Никонівська реформа стала однією з причин проникнення партесів на східні слов'янські території, проте характер її імплементації розкриває подальший алгоритм поступового викорінення істинної української вимови (що почала відроджуватись у богослужбовому обряді лише в XXI столітті), її асиміляції.

На сучасному етапі переважна частина хормейстерів вважають повернення української вимови до творів партесного стилю, що походять з українських рукописних колекцій, своїм важливим завданням і воліють виконувати їх саме з таким прочитанням словесного тексту. Отже, це питання є актуальним у межах сучасного виконавського дискурсу.

Для коректної реалізації вербального тексту партесного твору потрібно було б виконати транслітерацію тексту рукопису за двома параметрами: прочитання окремих графем церковнослов'янської мови та виставлення наголосів у самому тексті.

Під час роботи з графемами виявляється велика кількість елементів, логіка прочитання яких втрачається через строкатість і невпорядкованість мовного простору в XVII столітті, що призвела до хаотичності в писемній традиції. Ця проблема вирішується диригентом інтуїтивно — через опору на правила вимови регіону походження твору або регіону його виконання.

Іншою стороною роботи з вербальним текстом є опора на риторичний принцип.

Більшість досвідчених українських хормейстерів (О. Холодова, Р. Стельмахук, Л. Капустіна та інші) говорять про чільну роль словесного тексту в інтерпретації музики партесного стилю, це своєрідна аксіома інтерпретаційної моделі партесного твору в межах сучасного виконавського дискурсу. Втім, ця аксіома існує в різних контекстах, адже кожен виконавець має на увазі щось своє, погоджуючись із вищенаведеною тезою.

Що ж мають на увазі сучасні виконавці під «слідуванням за текстом» і маніфестацією визначальної ролі слова в межах цього стилю музики: дотримання наголосу слова; змісту слова; його фонетики, підкресленої специфічною артикуляцією і дикцією; вибудовування логічної фрази, словосполучень, інших лексем?

У проведених нами інтерв'ю О. Холодова, І. Коломієць, Л. Капустіна та Н. Даньшина стверджують, що у формуванні виконавського підходу вони орієнтуються передусім на західноєвропейські вокальні школи, обґрунтовано вважаючи партесний стиль реципієнтом Венеційської школи, музики Дж. Габріелі, Г. Шютца та інших.

Так, Л. Капустіна зазначає: «Найбільш важливе виконавське запитання для мене: якими виразовими засобами ми маємо відтворити текст? Якщо це є радість — ми відповідно до цього обираємо штрих. Якщо це є смуток, то це інший штрих і темп, може бути іншим тембр голосу. Для нас (йдеться про ансамбль «*A cappella Leopoldis*») важливою є відповідність усіх засобів виразності головній емоції твору»³⁴.

Отже, хормейстерка говорить, що для неї текст насамперед визначає афект, загальний художній образ, ідею твору, якій підкоряється вибір усіх виразових засобів. Розмірковуючи про організацію музичного синтаксису, Л. Капустіна підкреслює, що орієнтується на синтаксис словесний, відповідно організовуючи

³⁴ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з Л. Капустіною.

співоче дихання, дотримуючись дискретності вокальної лінії, спираючись на знаки пунктуації та специфіку орфоепії.

І. Коломієць називає текст і музику в партесних творах одним цілим. Керівник ансамблю «Мусикія» розмірковує: «Відмінна риса партесної музики — особливе ставлення до слова і риторичних фігур, заглиблення у сам зміст богослужбового тексту, оскільки вся вітчизняна барокова музика — духовна, — і додає: увага до риторичних фігур формуватиме штрихову, динамічну та фразувальну роботу»³⁵.

Видається, що музикант виділяє два рівні роботи зі словом: загальний зміст тексту, якому підпорядковується логіка базових елементів інтерпретації, та виокремлення окремих формул-інтоном — риторичних фігур.

О. Холодова визначає як основні стилетворчі компоненти виконавського тексту, а отже й визначальні елементи інтерпретаційної моделі, риторичний принцип і тотожну тогочасній західноєвропейській традиції опору на фігуральну лексику. Керівниця ансамблю «*Artes Liberales*» наголошує, що основна задача виконавця — передати суть «духовної поезії», а також висловлює тезу про те, що в самій поезії закладений іманентний ритм, афект, темп. «Коли ми виконуємо партеси, ми музично можемо суттєво поглибити та посилити поезію псалмів, саме завдяки тому, що риторична традиція це дозволяє», — стверджує диригентка³⁶.

Є кілька рівнів підходу до слова в контексті інтерпретаційної моделі:

- локальний, що скеровує музичний синтаксис та базується на риторичному принципі;
- універсальний, що визначається смислом конкретної поезії та визначає афект твору;
- парауніверсальний, зумовлений опорою на духовну сутність і молитовність текстових першоджерел фігуральної музики.

³⁵ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з І. Коломійцем.

³⁶ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з О. Холодовою.

Розглянемо перший рівень — локальний. Усі вищезгадані музиканти впродовж інтерв'ю безліч разів вживали різні терміни, пов'язані з ораторським мистецтвом: риторика, риторичні фігури, риторичність, фігуральна лексика, риторичний принцип тощо. Варто зазначити, що саме барокову артикуляцію та художнє інтонування на перший план у питанні інтерпретації виводять і Р. Донігтон, Н. Арнонкур, Ж.-К. Вейлан та інші.

Як саме риторичний принцип працює у виконавському тексті?

Почнемо з трактування терміну «музична риторика» в різних джерелах. Одне з найбільш очевидних і простих визначень пропонує Велика російська енциклопедія: «Риторика музична — система музичних прийомів, що спирається на риторику... Пов'язана з характерним для епохи бароко поглядом на музику як на подобу мовлення. Музиканти воліли зображати й пробуджувати у слухачів певні афекти» [8]. Отже, тут зв'язок виявляється не просто з мовленням як таким, а саме з ораторською промовою, промовою майстерною.

Риторичність у музиці проявляється через якість і форму музичного висловлювання — йдеться про аспект майстерності словесного звернення, тобто не просто слідування тексту й донесення сенсу цього тексту через комбінування слів, а слідування вченню майстерної мови, мови цільової, дієвої, виразової.

У такому контексті виникає запитання: чи може бути невиразною музична мова в принципі, адже музичне мистецтво є універсальною виразною мовою? Музикознавець С. Шип, розглядаючи доктрини музичної риторики в сучасному німецькому та вітчизняному музикознавстві, наголошує на невиправданості ототожнення будь-якої музики та мови: «Слід визнати факт існування музики, підпорядкованої іншим художнім завданням (медитації, терапії, підтримці м'язово-моторної активності тощо) і через це далекої від принципів мовної та риторичної організації» [172, с. 27].

Нериторична музика може мати безліч смислів і інтенцій, тоді як у музиці, що підкоряється риторичному принципу, інтенція впливу є достатньо визначеною.

На рівні виконавського тексту риторичність української барокової музики виявлена в таких аспектах художнього образу:

- «апріорній», визначальній ролі слова;
- декламаційності;
- емоційності вислову;
- ораторській інтонації;
- тяжінні до взаємодії зі слухачем;
- просторовості, «відкритості»;
- символічності;
- діалогічності (принцип «запитання — відповідь»).

Прагнення слідувати за текстом притаманне композиторам, що звертаються до жанрів вокальної музики, загалом, адже текст — це своєрідна програма. Однак у мистецтві бароко ми спостерігаємо традицію слідування як змісту текстового джерела загалом, так і кожному слову як найменшому синтаксичному елементу.

Розглянемо фрагмент, вилучений нами з анонімного партесного концерту «Господи, оружие крест Твой» (приклад 2.1).

Концерт «Господи, оружие крест Твой»

The musical score is written for three vocal parts: Delta (Δ), Alpha (Α), and Beta (Β), all in 4/4 time. The lyrics are in Ukrainian and describe a spiritual journey.

Delta (Δ) Part:

- Staff 1: Тря - сь - ся, тря - сь - ся, тря - сь - ся.
- Staff 2: Тря - сь - ся, тря - сь - ся, тря - сь - ся.

Alpha (Α) Part:

- Staff 1: Тря - сь - ся, тря - сь - ся, тря - сь - ся.
- Staff 2: Тря - сь - ся, тря - сь - ся, тря - сь - ся.

Beta (Β) Part:

- Staff 1: Тря - сь - ся, тря - сь - ся, тря - сь - ся.
- Staff 2: Тря - сь - ся, тря - сь - ся, тря - сь - ся.

Continuation of the score:

- Staff 1: сь - ся, и тря - сь - ся, тря - сь - ся.
- Staff 2: сь - ся, и тря - сь - ся, тря - сь - ся.
- Staff 3: и тре - пе - шет, и тря - сь - ся, тря - сь - ся.
- Staff 4: и тре - пе - шет, и тря - сь - ся, тря - сь - ся.
- Staff 5: шет и тря - сь - ся, тря - сь - ся.

Наведений фрагмент демонструє пряме слідування слову: його ілюстративне відтворення реалізується через багаторазове повторення звуку на одній висоті дрібними тривалостями — чітка візуалізація слова «трясється» [161, с. 356].

Саме поняття риторичної фігури в музиці є досить розмитим. Для того, щоб його конкретизувати й зрозуміти можливості та цілі імплементації риторичних фігур у виконавський текст, звернемось до стандартного трактування цього поняття у філологічному зрізі, де воно має досить конкретне значення: «**Риторичні фігури** — засіб підсилення емоційної впливовості художньої та ораторської мови, побудований на застосуванні синтаксичних конструкцій, відмінних від порядку слів, узвичаєного даною мовою» [9, с. 544].

С. Шип стверджує, що вчення про риторичні фігури набуває сенсу лише в контексті двох його категорій — фігури і фону. Музикознавець зазначає: «Їх (категорії фігури і фону. — М. М.) можна застосувати також і до процесуальної структури, виділяючи в звуковому потоці нейтральні (фонові) фрагменти і такі звукові форми, які на цьому тлі сприймаються як індивідуальні й більш значущі» [172, с. 30]. Підкреслюючи невпорядкованість вчення про риторичні фігури, С. Шип все ж поділяє їх на кілька категорій: алогічні інтонеми, що порушують узус стандартної для конкретного стилю музичної мови; фігури-прикраси (пов'язані з музичною орнаментикою, яка не впливає на зміст); звукозображальні риторичні фігури; фігури — цитати-символи.

Подібно до перерахованих інтоном, стійкі комплекси інтонаційних зворотів у партесному стилі Н. Герасимова-Персидська називає «постійними епітетами» [26]. Коментуючи її статтю, сучасний український музикознавець І. Приходько зазначає, що, на його думку, головна відмінність між музично-риторичними фігурами й постійними епітетами полягає в стійкості й конкретності других, їх більшій явності, прагненні до «“видимої доступної розуму символіки» [139, с. 86].

Специфіка синтезу музики й риторики саме в українській бароковій музиці виявляється в більш простому, конкретному трактуванні слова, зменшенні тяжіння до абстрактних символів. У трактаті «Про музику» вчений XVII століття Ю. Крижанич стверджує: «Доній на сторінці 74 засуджує тих дурнів, які спершу складають мелодію, а потім підбирають до неї слова. Адже втіху дарують не тільки поєднання звуків і музичний ритм але насолоді для душі й пробудженню

почуттів сприяє передусім сенс слів, а вже потім складність мови, яка залежить від розстановки наголосів у словах і від їх звучання. Така розстановка наголосів і приємне звучання складів не зустрічається у всій нашій слов'янській мові, проте в ній повно сигматизмів і тріскачких складосполучень» [45, с. 402].

Ю. Крижанич декларує важливість верховенства слова, необхідність досягнення контрасту через «колорування» кожного слова навіть у межах однієї фрази, однак із цієї тези можна зробити висновок, що «звукова візуалізація» словесного матеріалу реалізується дещо більш вільно, якщо порівняти із західноєвропейською бароковою музикою.

Цікавою стороною риторичності партесного співу є його загальна спрямованість на слухача. М. Дилецький наголошує на важливості розуміння й донесення словесного тексту до слухача, говорячи, що краще віддати текст чтецю, ніж співати «без разума и без разумения». Попри певну очевидність такої тези, донесення тексту під час хорового співу є актуальною проблемою будь-якого хору.

У трактаті «Мусикійська граматика» спостерігаємо досить часте акцентування уваги на значущості словесного тексту, що відтворюється на двох рівнях: на рівні базового сенсу текстового джерела та ілюстративного відображення кожного слова. Автор зазначає: «Правило естественное, по-латыни называемое натуральное, это то, когда композитор сочиняет в зависимости от смысла слов» [55, с. 351].

Однак у творах М. Дилецького часто спостерігаємо епізоди, в яких словесна логіка ігнорується: наприклад, наголошений склад припадає на синкопу — на четверту восьму в такті з розміром 4/4, до того ж у швидкому темпі, або на другу долю чотиридольного такту, на третю долю тридольного такту тощо (приклад 2.2³⁷).

³⁷ Наведена партитура є у вільному доступі у всесвітній мережі.

М. Дилецький. «Единородный Сыне»



Очевидно, що в таких епізодах дотримання логічного наголосу досягти занадто складно: в умовах виконання при вже встановленій ритмічній пульсації у швидкому темпі збереження наголосу на цій долі такту призведе до втрати темпу. Крім того, викликає сумнів доцільність такої інтерпретації, адже якби сам композитор вважав за потрібне зберегти в наведеному епізоді словесний наголос, він знайшов би спосіб підтекстувати більш зручно, природно для виконання. Незважаючи на відсутність тактових рис у нотаційній системі партесів, у рукописних джерелах є помітки — тактові риси, проставлені самими виконавцями для полегшення читання нотного тексту. Це свідчить про відчуття метру півчими, а тому виконання матеріалу без дотримання метричної логіки не можна вважати «правильним».

Схоже явище коментує Т. Голлербах, досліджуючи хорову творчість Й. С. Баха: «При виконанні вокальної музики Й. С. Баха слід звернути увагу на те, що акценти і синкопи часто не збігаються з сильним складом слів, а навпаки, вони припадають саме на слабкий склад. Таке подолання розміру можна відтіняти фразуванням, не згладжуючи, а, навпаки, підкреслюючи ритмічні зміни, оскільки це створює особливу пульсацію, завдяки чому вся музика <...>

наповнюється внутрішньою енергією» [44, с. 298]. Автор спирається на творчий підхід Г. Нейгауза — видатного піаніста.

Сам М. Дилецький зауважує, що прийнятною формою композиції є створення спочатку «фантазії», тобто музичного матеріалу, а потім підбирання до неї словесного тексту: «Правило бестекстовое, называемое по-латыни атексталис, это то, когда композитор задумывает музыку без текста, после же под ноты подставляет слова, подходящие к задуманному. Пусть будет, например, задуманная без текста фантазия [перервана цитата]...К этой задуманной без текста мелодии хочу подложить слова «Слава Отцу», и вижу, что они не подходят; другие слова подставляю «Приидите поклонимся», и они хорошо подошли. [55, с. 357]. У контексті такого підходу до створення партесів не виглядає дивним епізодичне незбігання наголосу словесних і музичних структур, що проявилось не тільки в моментах непомітних, де розбіжність навряд чи буде зафіксована слухом, а навіть у фінальних епізодах, кадансах, із багаторазовим повтором (приклад 2.3).

М. Дилецкий. Воскресенський канон³⁸

Музична партитура для чотирьох голосів (А, А, Т, Б) у 4/4 такті. Текст пісні: «ством. В онъ же бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-». Нижче наведено продовження партитури з номером 5, де текст закінчується: «сло-вим Хри-ста во вѣ-ки.»

Д
А
Т
Б

ством. В онъ же бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-

ством. В онъ же бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-

ством. В онъ же бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-

ством. В онъ же бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-сло-вим Хри-ста, бла-го-

5
сло-вим Хри-ста во вѣ-ки.

5
сло-вим Хри-ста во вѣ-ки.

сло-вим Хри-ста во вѣ-ки.

сло-вим Хри-ста во вѣ-ки.

³⁸ Наводиться за виданням: [58, с. 69–70].

Видається доречним окремо прокоментувати питання фразування як елементу організації музичного мовлення. Усі респонденти інтерв'ю від одного до п'яти разів використовували цей термін, описуючи власну інтерпретаційну модель. Очевидно, що тут ідеться про фразування як загальнохоровий термін вибудовування наголосів у синтаксичних структурах, адже партесному стилю притаманна дискретність, що заперечує континуальне фразування післябарокової музики. У такій формі виявлена «ораторська інтонація», властива партесам: пауза, акцентуація складу, пролонгація складу, багаторазове повторення, дискретність тощо; це своєрідна гра з увагою та сприйняттям слухача, простором, форма інтерактиву. «У побудові твору використані закони риторики — як у плануванні цілого, так і у зв'язках музики й слова з особливою увагою до ораторського жесту», — зауважує Н. Герасимова-Персидська [31, с. 22]. Говорячи про особливу увагу до «ораторського жесту», вочевидь, музикознавиця має на увазі чотири принципи ораторської жестикуляції, що втілюються в партесних творах як на рівні цілого, так і на рівні різних синтаксичних структур тексту: широту, відкритість, симетричність і завершеність жесту.

Специфіка артикуляції і дикції своєю чергою формує фонічну складову твору: змінює техніку подавання звуку в резонатори, його оформлення органами артикуляційного апарату. Річ у тім, що в бароковій музиці не лише сам зміст конкретного слова втілюється через вимову, вимова, завдяки особливій роботі м'язів артикуляційного апарату, реалізує емоційне послання, закладене у слові. Отже, вимова як процес артикуляції є головним каталізатором звукового, вокального втілення твору. У процесі роботи зі старовинною вокальною музикою цей аспект становить проблему для виконавців, які не є носіями мови, адже при інтерпретації західноєвропейських творів виникають складності не тільки з манерою артикуляції, притаманною тій чи тій мовній групі, але й із відтворенням її давнього варіанту.

У бароковій музиці України розкриття згаданого аспекту є водночас і простим, і складним завданням. З одного боку, автентична вимова в партесних

творах є найбільш доступною саме для українців як для носіїв мови, оскільки українська нація є джерелом зародження та збереження українського сегменту партесного стилю, ментальних і фізіологічних особливостей, в умовах яких це мистецтво створювалось і побутувало, а тому специфіка автентичної артикуляційної манери багато в чому є для нас природною, оскільки передана нам генетично. На даному етапі дослідження ми можемо запропонувати деякі гіпотези, що базуються на інтерпретації питання вимови представниками західноєвропейських шкіл старовинної музики та інших факторах.

Певна річ, у XVII–XVIII століттях не існувало поняття «академічності» як головного орієнтиру словесної основи та йотованої манери формування голосних і приголосних звуків як засобу досягнення академічності. Однак уніфікованість — важливий компонент досягнення якості, злагодженості й чистоти звучання хору чи ансамблю, оскільки відсутність єдиної манери створює тембральну неоднорідність, що може призвести до різного розуміння інтонаційної зони, відсутності інтонаційної координації між співаками та як наслідок — порушення строю, фальшивого звучання колективу. З огляду на таку логіку, ми розуміємо, що все-таки єдина артикуляційна манера існувала, проте суттєво відрізнялась від сучасної.

Відомо, що жінки не співали в храмі в XVII–XVIII століттях, партію дискантів і альтів виконували хлопчики дорослого віку. На нашу думку, дитячий спів взагалі сприймається менш академічно, у дитячому виконанні відчувається більша природність, відкритість, невимушеність у формуванні слова та звуку. Крім того, для старовинного вокального мистецтва Західної Європи традиційним є відкрите, у дечому перебільшене, ясне, конкретне відтворення слова. У своїй дисертаційній роботі [49] Н. Даньшина цитує відомого музикознавця, знаменитого італійсько-австрійського музичного теоретика XVI–XVII ст. Людовіко Цакконі, який у трактаті «Музична практика» («*Pratica di musica*», 1596) зазначає: «Потрібно особливо стежити, щоб слова виголошувалися чисто, зрозуміло і ясно, і половина тексту не застрягала б у

зубах співака» та «до всіх достоїнств, якими повинне володіти виконання співака, відноситься ясна вимова слів» [49, с. 79].

У партесних творах поєдналось західноєвропейське і суто українське мистецтво. Поліфонічні епізоди контрастують із кантовими, генезою мотивів, що поліфонічно розвиваються, часто пов'язана з українським мелосом. Тобто поєднується вокальне мистецтво Європи, якому, згідно з сучасними дослідженнями й коментарями у старовинних музичних трактатах, не була притаманна академічність, «прикритість», та народне мистецтво, що за своєю природою повинно було приносити розмовний, більш «ліберальний» компонент у закріплену за цим мистецтвом техніку артикуляції та дикції. Крім того, якщо слово — це основа, а музика — його відтворення, логічним було б його чітке, не змазане «йотованою манерою» вимовляння, з озвученням усіх голосних і приголосних із їх акустичною специфікою.

Отже, партесним творам, на нашу думку, була притаманна досить відкрита, активна артикуляція, з конкретним, дещо гіпертрофованим вимовлянням приголосних відповідно до словесного наголосу й емоційного забарвлення слова, місця його «дислокації» у фразі.

Якщо в практичній роботі поставити собі за мету історично коректного подання тексту, стає очевидно, що досягти її досить складно. Таке завдання можна реалізувати тільки завдяки активності м'язів артикуляційного апарату, досить рухливій міміці: пружного та швидкого промовляння приголосних. Особливу складність у роботі з сучасними виконавцями становить досягнення «єдиноманерності» — єдиної техніки формування голосних, не «закадемізованих», не наближених до звуку «о». Навик такого оформлення голосних звуків — базовий у сучасному хоровому мистецтві, він є запорукою досягнення інтонаційного, дикційного, тембрового та часто динамічного ансамблю. У виконанні партесів такі види ансамблю мають бути реалізовані за допомогою єдиної техніки формування голосних звуків, але вже з урахуванням їхньої специфічної фонічної складової.

Одним із компонентів, що детермінує втілення описаних вище елементів виконання, є співоче дихання. Важливий виконавський аспект, що має свої особливості на кожному етапі формування вокального мистецтва. Технологія дихання є важливим компонентом вокальної школи, що почала формуватися в епоху бароко — для творців зазначеного періоду вже була зрозумілою важливість цього аспекту. Відома досить значна кількість теоретичних робіт, написаних у XVII столітті, де зафіксовані особливості різних дихальних технік. Це роботи Дж. Манчіні, Ф. Тозі та ін. Проте з приводу техніки дихання, що використовувалась саме в партесному співі, інформації на даному етапі немає. М. Дилецький у своєму трактаті також оминає задану тему. Ми припускаємо, що виконавська школа, принесена запозичена з Західної Європи, включала й дихальний аспект. Однак, оскільки сама національна специфічність партесів не викликає сумніву, а елемент внесення «своєї» локальної традиції є більш ніж суттєвим, досить імовірним є збереження традиційної для наших земель техніки дихання, що була сформована в роботі з православними піснеспівами. У такому ракурсі також постає питання особливостей хорового дихання як контрольованого елементу взаємодії між співаками, організації синхронності у виконавстві та безперервності звучання хорової тканини.

Тут слід зазначити, що **поняття ланцюгового дихання не можна застосувати до музики досліджуваної епохи**. На нашу думку, півчі володіли технікою ланцюгового дихання, оскільки музична тканина великої кількості старовинних традиційних православних піснеспівів не могла би бути втілена без використання цього прийому. Проте навряд чи він застосовувався у виконанні партесів.

Такий висновок зумовили два факти. По-перше, прийом ланцюгового дихання не міг бути реалізований через притаманний партесній традиції виконавський склад. Зазвичай у храмі працювали вісім — десять, максимальна кількість — тринадцять співаків (підтверджує цей факт І. Кузьмінський спираючись на документальні джерела, віднайдені ним в архівах бібліотек міст-законодавців партесного мистецтва). Якщо порівняти кількість виконавців із

кількістю голосів, традиційною для партесів (шість — вісім — дванадцять), стає очевидно, що використання ланцюгового дихання неможливе. По-друге, ідея партесного твору — насамперед передати словесний текст, у кожній фразі втілити зміст конкретного слова й закладений у ньому афект. Таке завдання досить складно виконати в контексті континуального розспіву з об'єднанням матеріалу кількома дихальними циклами. У довгих фразах втрачається можливість достатньо випукло подавати текст. Сама побудова музичного матеріалу не спонукає до ланцюгового дихання: фрази досить короткі, дискретні, ніби розраховані на один дихальний цикл (у сучасному розумінні музичного синтаксису, ми їх радше називали б мотивами). У короткому мотиві втілюється завершена «самодостатня» музична думка, що зазвичай розвивається через секвенційний повтор або зіставляється з контрастним матеріалом, іноді з протилежною інтонаційною генезою. Кожен мотив і секвенційна ланка або їх послідовність розраховані на один дихальний цикл. Досить часто протягом однієї текстової фрази застосовуються різні види контрастів — фактурний, динамічний, штриховий, — втілення яких передбачає загальнохорове дихання.

Розуміння наведеного принципу є важливим для встановлення основного темпу твору. Безперечно, підхід до дихальної техніки також міг трансформуватись протягом усієї «добы партесів». У XVII столітті почався стрімкий процес еволюції вокального мистецтва, створювались нові співацькі методики, «теорії співу» в Західній Європі. Водночас росла популярність партесної творчості на теренах слов'янських держав. Якщо врахувати зацікавлення звучанням партесних творів з боку вищих церковних ієрархів, логічно припустити, що партеси співались і великими капелами при царських дворах та великих храмах (у більш пізній період побутування). Особливості дихання в масштабних хорових колективах не могли не змінитись, якщо порівняти з ансамблевою та камерною практикою.

Отже, «рушійною силою» у створенні та інтерпретації партесного твору є слово. Однак такий алгоритм (слідування слову) втрачає позиції універсалізму на рівні локальному — в роботі з наголосами слів. Після барокового періоду

зазначений принцип трансформується впливом індивідуального бачення композиторів, а також через зближення з інструментальним мистецтвом і прийняття віянь епохи класицизму.

В українській бароковій музиці ми спостерігаємо специфічні форми взаємодії риторичного й музичного мистецтва як на рівні окремих епізодів, так і на рівні архітектоники цілого твору, що виявляються в «апріорній», визначальній ролі слова, декламаційності, емоційності вислову, ораторській інтонації, прагненні взаємодії зі слухачем, просторовості, «відкритості», символічності, діалогічності (принцип «запитання — відповідь»), ідентифікація та реалізація яких наближає виконавця до втілення історично достовірного художнього образу.

У межах інтерпретаційної моделі ми визначаємо панування слова на трьох рівнях: парауніверсальному, котрий закріплює базові інтерпретаційні орієнтири, що є адекватними для духовної музики загалом; універсальному, який визначає загальну ідею, афект кожного окремого твору, що стануть упорядниками експресивних засобів виконавського тексту (темп, тембр голосу, динаміка тощо); локальному — пов'язаному з організацією музичного синтаксису твору.

Очевидним для нас стає факт, що текст партесного твору виконавець повинен розглядати в контексті двох його складових: ординарних (конвенційних) і екстраординарних (риторичних). При цьому ймовірно, що риторичні фрагменти можуть бути прочитані з більшою темповою, ритмічною та динамічною свободою — всі експресивні покликані об'єктивізувати для слухача закладений композитором і розшифрований виконавцем художній образ.

2.3 Окремі компоненти звукового тексту партесного твору: специфіка створення цілісного «звукового образу»

Під визначенням «звуковий текст» ми розуміємо комплекс аспектів, що формують виконавський результат як наслідок втілення нотного й вербального текстів. Усвідомлення всіх канонів і закономірностей, що формують ці складові,

та стильової інформації, що в них закладена, є засобом досягнення достовірного звукового образу.

«Протягом XVII ст. ікона поступово втрачає значення певного ієратично-містичного й абстрактного, далекого від життя символу, набуваючи рис реалістичного, сповненого гуманізму зображення. Урочиста умовність строго площинної композиції з ритмічним чергуванням форм, ліній і кольорових площин та більш або менш чітко вираженими елементами графічності поступається живописно-об'ємному трактуванню образів у плані звичайної картини з конкретними рисами сучасників у типажі та побутової обстановки в одязі, інтер'єрі, пейзажі. По суті на релігійний характер багатьох творів вказують тільки німби» [148, с. 12], — таку характеристику дає В. Свенцицька українській бароковій іконі, умовно описуючи будь-який художній об'єкт періоду українського бароко. Наведений опис насамперед закарбовує характер твору досліджуваного періоду, зміну художньої парадигми через виведення на перший план художнього образу, а не символічного змісту. Звуковий образ, що характеризується відкритістю, контрастністю, рельєфністю втілення, стає орієнтованим на слухача та в певному сенсі втрачає молитовність. Іван Вишенський описує цей образ як «вавилонські пристрасті», даючи в такому коментарі орієнтир на характер виконання, висвітлює сприйняття слухачами звукового образу партесного твору [18].

Форма «питання — відповідь» — універсальний метод, що був відкритий Сократом («метод Сократа») як найбільш ефективний для донесення ідеї та ментального катарсису. Слухачі мистецтва високого стилю стають умовними «суб'єктами діалогу» — музика орієнтована не лише на розкриття церковних символів, а на створення особливого стану в слухачів: захоплення, радості, смутку. Не заглиблюючись в історичний аспект використання цієї форми митцями добарокового періоду, зазначимо, що в XVII столітті велика кількість музичних теоретиків східнослов'янських територій писали музично-теоретичні праці саме за таким принципом. Сюди зараховуємо «Мусикію» І. Коренєва та «Мусикійську граматику» М. Дилецького, трактат «Про музику» Ю. Крижанича.

Отже, принцип реалізації архітекτονіки твору через діалогічність є важливим компонентом художнього тексту мистецьких артефактів у період українського бароко.

Цей принцип реалізується в тексті партесних творів через:

- інтенсивне зіставлення та контрастування різнометрових частин;
- чергування повторних і неповторюваних текстових елементів;
- використання музичних «арок»;
- постійне контрастування двох типів фактур: поліфонічної та хоральної;
- використання поліфонічних прийомів;
- упорядковану взаємодію різнометрових ансамблів у межах одного твору;
- принцип концертування;
- принцип антифонності.

Останні два пункти найбільш зримо втілюють драматургічний принцип «питання — відповідь» і допомагають реалізувати ідею барокового твору через завоювання акустичного простору.

Спираючись на факти, зафіксовані в різного типу архівних документах, зібраних і проаналізованих І. Кузьмінським (листи з переліком виконавців, пам'ятки образотворчого мистецтва з зображенням співацького ансамблю на кліросі, різноманітні маргіналії, залишені в збірниках поголосників, де також зустрічаються випадкові списки виконавців тощо), ми знаємо, що традиційна кількість співаків у бароковому вокальному ансамблі в Україні — 13–15 півчих [89]. Однак досить поширеним у православних храмах був склад 6–10 осіб (по одній-дві особи в партії). Найчисельнішою була партія тенорів, що, ймовірно, пов'язано з можливістю відтворення тенором партії альту чи дисканта завдяки фальцетному співу (наприклад, при відсутності представників згаданих партій). Кількість виконавців могла змінюватись відповідно до регіону побутування, освітнього закладу, історичного етапу, приналежності до релігійної конфесії (греко-католицької чи православної), також виконавський склад варіювався залежно від масштабів заходу (святкове чи буденне богослужіння, у більш пізній період — світського чи церковного спрямування).

Вже з'ясованим фактом є зародження партесного співу в навчальних закладах, що запозичили «нове мистецтво» як частину тогочасної західноєвропейської освітньої системи. Кількість учнів у Києво-Могилянській академії на початку XVIII століття вже сягала близько двох тисяч. Різні джерела вказують на приналежність музики до семи вільних мистецтв, що викладались у Києво-Могилянській академії як ординарні (обов'язкові) курси. Однак за даними більш авторитетних досліджень, музика як навчальний курс входила все-таки до неординарних (вибіркових) класів. Спираючись на вищенаведені міркування, ми дійшли висновку, що найімовірніше партесне виконання на етапі зародження й формування побутувало в більш масштабному вигляді, з більшим складом виконавців, а отже — об'ємністю звучання. Про це свідчить і наявність у музичній літературі того часу 36-голосних канонів, що, відповідно, розраховані мінімум на 36 співаків. Однак після розповсюдження, популяризації цього мистецтва традиційною для партесів стала камерність, про що свідчать документальні дані, які віднайшов Іван Кузьмінський [89]. Цей факт можна пов'язати, з одного боку, з фінансовою стороною забезпечення півчих, з іншого — з дефіцитом професійних кадрів.

Про використання антифонного звучання (на два хори) як традиційного для партесного виконання немає прямих документальних свідчень, однак застосування такого принципу розділення ансамблевого складу об'єктивується з декількох причин. Прагнення до завоювання простору як важливого компоненту системи барокових музичних принципів є причиною доцільності задіяння антифонів, які створювали стереофонічний ефект поглинання звукового простору.

Іншою причиною є сама музична тканина творів, специфіка фактурного викладу матеріалу, притаманна партесним творам. Як для анонімних, так і для авторських творів часто характерна цілком свідомо «похорна» диференціація фактури.

Для мистецтва бароко контраст є основним драматургічним і формотворчим принципом, тобто засобом втілення композиційної архітекtonіки.

Тому природним можна вважати введення контрасту через взаємодію різних партій. Запропонований на початку твору алгоритм розділення на два хори часто зберігається протягом всього твору, без будь-яких, навіть незначних, відхилень: партії першого хору як у загальнохорових, так і в сольних, кантових епізодах взаємодіють локально, партії другого хору — відповідно. Єдиним винятком є партія баса. Як фундамент, основа хорової вертикалі, басова партія часто включається в сольні епізоди першого хору.

Важливим аргументом на користь доречності антифонного звучання є традиція використання композиторами українського бароко хорового складу з 8-12-16 голосів — парного складу, а також використання фактурного прийому, імітації в приму, який подекуди можна зустріти в партесних творах. Звучання такого матеріалу буде виразним і відповідним естетичним засадам бароко лише в антифонному варіанті. Винятком є жанр партесного мотету, в якому містилося зазвичай 4-5-6 голосів.

Для українського хорового концерту XVIII століття авторства А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського характерне постійне задіяння прийому концертування — він є одним з основних принципів драматургічного розвитку. Сучасні хормейстери по-різному інтерпретують концертувальні епізоди в партесних творах, у контексті сучасного виконавського простору спостерігається досить спонтанний підхід до цього принципу. Керівник хору «Київ» М. Гобдич виконує Воскресенський канон М. Дилецького з введенням солістів у частинах кантового типу (канон складається з дев'яти пісень), В. Попов (керівник Великого дитячого хору всесоюзного радіо і телебачення) тотожні епізоди трактує як соло всієї хорової партії тощо. Кожен виконавець покладається на власну інтуїцію та естетичні вподобання.

Поєднання сольних і загальнохорових епізодів можна зарахувати до важливих засобів створення акустичного контрасту за рахунок збільшення чи зменшення звукового об'єму. Наведемо коментар В. Протопопова з цього приводу: «Вельми цікаво, що рукопис третьої редакції («Мусикії» І. Коренєва. — М. М.) проілюстровано художнім кольоровим малюнком

музичної школи: учитель і вісім учнів розучують музичний твір за лінійними нотами, троє з них стоять, інші сидять за столом. Це чудово відповідає музичним формам партесного стилю — восьмиголосним творам, в яких постійно виокремлюється тріо голосів» [142]³⁹.

Драматургія партесних творів втілюється завдяки чергуванню різних видів хорової фактури та постійній зміні щільності музичної тканини: *tutti* всього хору контрастує з 3–4-голосними кантовими епізодами. Природа фактурного мислення в партесних творах спонукає до введення «звукооб’ємного» контрасту. Сам музичний матеріал в місцях кантового триголосся часто більш віртуозний, ніж при залученні всіх хорових партій. Фрагменти, які диригенти часто розглядають як сольні, потребують з суто практичної точки зору, одноосібного відтворення, адже часто містять технічні, розгорнуті пасажі та фігури, досить насичені ритмічно — їх виконання усією хоровою партією, навіть у разі високих вокально-технічних можливостей хору, буде неточним.

Якщо врахувати традиційний склад барокового ансамблю (13–15 співаків), протиставлення *solo* — *tutti* може видаватись недоречним, адже виконавці і так співають майже сольо. Однак для періоду XVII століття контраст навіть такого рівня може суттєво змінювати акустичний ефект, а отже і звуковий образ.

Темпоритм у партесних творах

Для реалізації власної виконавської версії твору темпоритм має принципове значення, адже він сприяє вірному відтворенню афекту та продиктований афектом. Темпоритм є базовим елементом інтерпретації та впливає прямо чи опосередковано на інші компоненти виконавського тексту: на архітекtonіку твору, його композиційну цілісність, специфіку художньої та технічної артикуляції тощо. Від визначення часових параметрів твору залежить влучність та природність втілення риторичних аспектів музичного тексту.

Звісно, що час — параметр, який у музиці присутній завжди, адже будь-який музичний акт (втім, як і життєвий) розгортається в часі.

³⁹ Протопопов Вл. «Муסיкия» Иоанникия Коренева // Вечерняя песнь : сайт о древне-церковной певческой культуре. URL: http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.17cent_06 (дата обращения: 13.09.2020).

Для визначення темпового підходу в контексті роботи з інтерпретаційною моделлю нас цікавлять такі аспекти темпоритму: метрична пульсація та акцентуація; встановлення основного темпу твору й темпові зміни на «стиках» частин; агогіка; відтворення ритмічного малюнку.

У наведеному переліку ми ставимо на перше місце саме метричну пульсацію, оскільки без неї поняття темпу втрачає сенс.

Розповсюджені в епоху пізнього Ренесансу та бароко уявлення стосовно цього питання відображені в знаменитому трактаті Джозеффо Царліно *Le institutioni harmoniche* («Встановлення гармонії», 1558). Відповідно до сучасної йому гуманістичної концепції, автор говорить про те, що відчуття музичного пульсу людиною виникає як наслідок відчуття природної для неї пульсації крові, розширення та стиснення артерій і серця: «Цілком <...> подібно до того, як пульс буває двох родів, згідно з вагомою думкою “князів медицини”, а саме рівний і нерівний <...> подібно до цього й такт буває двох родів — рівний і нерівний, до яких зводяться усі співвимірні рухи, що виробляються голосом» [49, с. 108]. Дж. Царліно наголошує, що при роботі з художнім текстом орієнтиром мають бути не «сильні та слабкі долі», а текстово-мелодичні структури, що повинні стати основою музичного руху.

Який саме підхід до відтворення метричної складової звукового тексту партесної музики обирають виконавці? Ознайомившись із багатьма інтерпретаціями партесних творів (різних жанрів) вітчизняних і російських колективів, ми дійшли висновку, що в трактуванні часових параметрів партесних творів музиканти додержуються різних підходів, але найбільш розповсюдженим підходом є дотримання рівномірності метричної пульсації, повне витримання всіх тривалостей, відтворення з математичною точністю ритмічних малюнків, як у партитурі, акцентуацією сильних долей такту. Інтонування синтаксичних елементів музичного тексту відбувається за принципом найбільшої зручності в контексті постбарокового підходу до метру.

Аналізуючи творчий доробок тих ансамблів, що працюють в історичному напрямку та довго займаються виконанням партесів і сформували власний

підхід, доходимо висновку, що вони мають такий концепт: при збереженні єдиного пульсу впродовж твору музиканти працюють із темповою агогікою на рівні фігуральної лексики.

У підрозділі, присвяченому розкриттю особливостей нотації, ми згадували, що в поголосниках відсутні тактові риси, однак у деяких місцях виконавці самі розставляли їх для полегшення прочитання твору. Цей факт говорить про те, що майстри партесу не стільки відчували метричну опору на першій долі, скільки шукали «точку відліку» для розучування й синхронізації музичного матеріалу. Домінування першої долі постійно нівелювалось через низку факторів: розміщення словесного наголосу, розставлення елементів артикуляції, дислокація дисонансів та їх розв'язань, фактурний виклад тощо. Метрична складова слугувала засобом зручної організації слова.

Автор «Мусикійської граматики» М. Дилецький радить розучувати партесний твір спочатку без ритму. Для нас складно уявити розучування без першочергової опори на метричну складову, адже зазвичай диригент починає роботу з хором або ансамблем над певним твором саме з розстановки слів у такті, часто без мелодії. Розучування тексту без початкової метричної організації, «по партіях», без усвідомлення хорової вертикалі, відкриває для виконавців специфічне й нове відчуття внутрішнього метру слова та особливої взаємодії між учасниками ансамблю.

Відомий диригент і дослідник старовинної музики Н. Арнонкур у книзі, присвяченій інтерпретації західноєвропейської барокової музики, зауважує, що ієрархія долей у такті в старовинній музиці присутня, але в схематичній формі. Автор пише: «У бароковій музиці, як у будь-якій іншій сфері тодішнього життя, все має певну ієрархію», — і далі конкретизує: «У відповідності до робіт теоретиків XVII–XVIII століть, у звичайному такті 4/4 існують звуки “хороші та погані”, “благородні” (*nobiles*) та “прості” (*viles*), а саме: благородне “раз”, погане “два”, менш благородне “три” і просте “чотири” (поняття “благородство” стосується акцентування. — М. М.)» [164, с. 31]. Описана схема виражає постійне, упорядковане слідування емоційного розслаблення за емоційним

напруженням, що виявляється не лише в метричній складовій, а є основою барокового музичного мислення в цілому.

Система ієрархії «благородних» і «простих» елементів співіснувала з системою численних «винятків із правил». Наприклад, обов'язковою була акцентуація дисонансів і пом'якшення їх розв'язання, традиція артикуляційно підкреслювати довгу тривалість після короткої незалежно від її місця в такті тощо. Очевидним стає поступовий рух барокової музики в сторону метричної впорядкованості, однак незмінною є її основа — опора на текст, котра є основним організатором принципів артикуляції, що своєю чергою забезпечують рівність метричної пульсації або її ситуативну «ліберальність».

Під час роботи з поголосниками, в разі відсутності в нотному тексті тактових рисок, усвідомлення місця першої долі втрачається, «забувається», процес співу стає більш континуальним. Однак дискретність мелодичної лінії все ж таки залишає валідним питання опосередкованої опори на метричні долі.

Отже, відповідно до текстової фрази, афекту, закладеного в ній, її мелодичної та ритмічної структури, виконавець міг варіювати й точність пульсації в межах однієї фігури або фрази (приклад 2.4).

Приклад 2.4

Невідомий автор початку XVIII століття. «О, оле, окаянная душе»⁴⁰

⁴⁰ Рукопис анонімного покайного твору початку XVIII століття «О, оле, окаянная душе» зберігається в бібліотеці Києво-Печерської лаври. Фрагмент наведено за виданням: [132, с. 263].

У цьому фрагменті пасаж шістнадцятими в партії другого тенора є орнаментальною фігурою, що підсилює емоційність вислову, його експресію. Тому його виконання з більш вільним, «нерівним» прочитанням буде обґрунтованим із художнього погляду.

У трактаті Л. Моцарт звертає увагу на принцип барокової атаки звуку, котру ми також зараховуємо до елементів артикуляції: «Кожен, навіть найбільш гучно промовлений звук, може бути підготовлений ледь помітною м'якістю, інакше — буде не звуком, а лише неприємним й незрозумілим шумом, таке ж враження лагідності повинно відчуватися в кінці кожного звуку» [164, с. 32–33]. Також автор наголошує, що «звуки мають гратися сильно, й бути витриманими таким чином, щоб поступово згасати в тиші. Як звук дзвону, котрий поступово зникає» [там само]. Видається, що пріоритетом є якість артикуляції, що диктується характером слова, а її неможливо досягти, зберігаючи стовідсотково рівну пульсацію в певному слові, оскільки для втілення такої специфічної артикуляції необхідна підготовка артикуляційного, дикційного, дихального апарату до кожної атаки звуку.

Щоб пояснити цю гіпотезу, звернемось до твору М. Дилецького «Єдинородний Сине» (приклад 2.5).

М. Дилецький. «Єдинородний Сине»

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху и ны - не,

и при - сно, и ны - не, и прис - но, и во ве ки ве - ков. А - минь.

Аналізуючи наведений фрагмент, можемо дійти висновку, що його переконливе виконання без «метричних хвиль» було б навіть алогічним. Адже зрозуміле, розбірливе для слухового сприйняття учасників релігійного дійства донесення канонічного тексту — важливий орієнтир православної богослужбової практики (частиною якої є партесний спів). Таке суттєве зміщення акцентів, коли центральний наголос фрази (склад «при») звучить на слабку долю в досить рухливому темпі, суперечить канонам барокової музики і не є достатньо обґрунтованим (хоча в сучасному виконавстві варіант з опорою на склад «но» є досить розповсюдженим). Можна спробувати зробити *ritenuto* в цьому фрагменті, однак такти з невідповідністю метричних акцентів словесним будуть повторюватись, а постійно вводити сповільнення протягом шести тактів недоцільно. Ще один варіант — зробити акцент на цьому складі, залишаючись у пульсі, однак і такий прийом руйнує музичну логіку фрагменту, до того ж не допомагаючи втілити словесну.

Якщо спробувати прибрати тактові риси, картина трансформується — склад не виглядає як затактовий. Щоб втілити емоційний акцент фрази з глибокою атакою і водночас досягнути згаданої Л. Моцартом «м'якості» при

дотику до звуку, доцільно зробили мінімальне, ледь відчутне сповільнення пульсації. В такій інтерпретації звучання фрагменту буде художньо переконливим, а ненаголошений склад на першу долю виконає роль «звуку дзвону, котрий поступово зникає», згаданого у наведеній цитаті. Отже, у відтворенні метричної складової партесного твору важливо відмовитись від сучасної її інтерпретації та керуватись її прикладною функцією у втіленні текстової логіки, природи слова.

О. Холодова зазначає: «Композиційна цілісність реалізується за рахунок збереження пульсу і дихання. Усі епізоди — від першого до останнього - можуть афективно рухатись, але не за рахунок темпових контрастів, а за рахунок того, що є в самій музиці, в її ритміці, фігурально, і це завжди пов'язано з текстом»⁴¹.

У межах вітчизняного виконавського дискурсу «темпу» усі виконавці визначали як стилетворчий фактор виконавського тексту. Крім того, Л. Капустіна, М. Гобдич та І. Коломієць зауважили, що вибір темпу є одним із найбільш складних компонентів виконавського тексту, який довго об'єктивується.

Виведення єдиної концепції темпової інтерпретації творів українського бароко — перспективне завдання сучасного музикознавства. Причиною його неоднозначності є відсутність письмово зафіксованих «підказок», які могли б розкрити темпові закономірності виконання партесів.

Конкретизуємо аспекти, що є важливими для осмислення темпу як компоненту інтерпретаційної моделі твору:

- визначення основного темпу;
- зіставлення темпів при введенні метричних контрастів всередині твору та між епізодами;
- агогіка.

Розглянемо темпові особливості в одній із пісень Воскресенського канону М. Дилецького (приклад 2.6).

⁴¹ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з О. Холодовою.

М. Дилецький. Воскресенський канон, третя пісня

А
Прий - ди - те, пи-во пи-ем, пи-во пи-ем но - во - е, пи - во пи - ем но - во - е, Прий -

А
Прий - ди - те, пи-во пи-ем, пи-во пи-ем но - во - е, пи - во пи - ем но - во - е,

Т
Прий - ди - те, пи-во пи-ем, пи-во пи-ем но - во - е, пи-во пи-ем, пи-во пи-ем но - во - е, Прий - ди - те, пи-во пи-ем, пи-во пи-ем

Б
Прий - ди - те, пи-во пи-ем, пи-во пи-ем но - во - е, пи - во

Прий - ди - те,

Обраний фрагмент сучасні диригенти трактують у темповому плані «полярно». Наприклад, керівник хору «Київ» М. Гобдич обирає темп майже вдвічі рухливіший за темп попередніх епізодів твору. У його виконанні фрагмент створює ілюзію віртуозного звучання ансамблю струнних. В. Попов залишає основний темп, він навпаки «виспіває» кожну ноту, інтерпретуючи матеріал цього безкінечного канону як самодостатню мелодичну лінію. Художній результат такого виконання створює ефект неквапливої ходи. Вищенаведений приклад є ілюстрацією лише однієї з проблем у зрізі даного питання — зіставлення темпів.

В українській бароковій музиці темп і афект твору існували як єдине ціле. Темп був одним із пріоритетних інструментів донесення ідеї, закладеної в тексті. У старовинній музиці зміст твору був путівником використання будь-яких засобів виразності, визначав характер твору, що реалізовувався завдяки правильно обраному темпу. Музикознавець О. Круглова, розглядаючи вокальну

барокову музику в дисертації, ідентифікує темп як один з головних і визначальних засобів відтворення афектів [83].

Логічно було б зауважити, що темпове відтворення характеру слова в принципі притаманне музичній культурі, однак взаємозв'язок афекту й темпу в музиці бароко є більш строгим та однозначним. Кореляція афекту й темпу зумовлена як індивідуальним баченням композитора так і стійкою семантичною традицією.

Л. Капустіна зазначає: «Я обираю темп залежно від емоції, того, про що йдеться в творі. Дуже часто в фігуральних творах обирається темп спокійного серцебиття. Це буде вимірна тривалість»⁴². Н. Даньшина зауважує: «Для мене основним орієнтиром у виборі темпу є природність та зручність озвучування тексту»⁴³.

Так, В. М. Міліус (1686) пише: «*Vivace* — дуже весело, жваво та звучним голосом (*mit heller Stimme*). *Adagio*, *Largo*, *Lento*, *Tardo* — не так інтенсивно, як помірно. *Adagio assai* — дуже повільний такт. *Alla breve*, *Presto*, *Allegro* — швидкий такт, однак при першому слові такт не такий швидкий, як при решті слів. *Presto assai* — дуже швидкий такт» [191]. Отже, німецький композитор і диригент XVII століття асоціює швидкий темп із конкретною емоцією та характером виконання.

Н. Арнонкур стверджує, що в музиці докласичного періоду існував основний темп, «який виводився з природних для людини явищ, наприклад, із темпу кроків або серцебиття, — і з яким співвідносилися всі інші темпи. Існувала ціла система складних знаків, реліктами якої є наші позначення...» [164, с. 44]. Орієнтиром «пульсу» ставав середній темп, котрий є природним для серцебиття людини (приблизно $\text{♩} = 72$), темп міг бути більш чи менш рухливим. Ефраїм Чемберс (1728) зауважує: «Але що значить “повільно”, “жваво” і “швидко” — дуже невизначено і може бути освоєно лише за допомогою практики. Найближча відома нам міра — виконання восьми [нот] відповідно до

⁴² Див. додаток А – інтерв'ю авторки дисертації з Л. Капустіною.

⁴³ Див. додаток А. – інтерв'ю авторки дисертації з Н. Даньшиною

биття (дослівно — “пульсом”. — М. М.) хорошого годинника; тоді чверть буде дорівнювати двом биттям, половинна — чотирьом, а цілий такт або семібравіс — восьми. Це може вважатися мірою живого темпу; для повільного вона буде на порядок повільнішою, а для швидкого — лише на половину тривалості» [180, с. 433]. Показовим є термін «живий темп», що наближує виконавця до більш вільного темпового підходу, апелюючи також до співзвучності з людською природою — нерівномірністю серцебиття та швидкості ходи в різних емоційних станах.

Л. Капустіна зазначає з цього приводу: «Обов’язково треба визначити, про яку емоцію йдеться в конкретному епізоді: злість, радість, прославлення — намагатись відтворити саме ту емоцію і поєднати шляхом темпових співвідношень»⁴⁴.

Головним критерієм у виборі темпу є зміст композиції, темп і характер неподільні. Отже, природно, що твір, приміром, покайного змісту повинен звучати в більш повільному темпі, передаючи скорботу, душевний біль; святковий твір — у швидкому темпі, який митці доби бароко асоціювали з радістю, емоційним піднесенням.

Так коментує питання темпу М. Дилецький, даючи дефініції вже актуальним на той час італійським термінам: «Зде аще будеши рукокивати помалу си есть, не скоростно не изобразиши фантазії, но подобает рукокивати Аллегро Італійски, славенски же скоро или радостотворно: Алліедро инако г(лаго)лется Престо скоро. Пяно помалу знаменуєть бес скорости» [89, с. 126]. У наведеній цитаті автор розшифровує італійські терміни (*allegro*, *presto*, *piano*), хоча інтерпретує їх по-своєму. У тексті трактату автор демонструє взаємозв’язок темпу та ідеї в партесах: якщо обереш не вірний темп, не відтвориш ідею — «фантазію». Цікавим відкриттям є і те, що автор інтерпретує позначку «пиано» не як динамічний нюанс, а як показчик повільного темпу. Це досить вірогідно, оскільки у вітчизняних рукописах можна побачити помітки кириличними літерами — «т» і «г» (тобто «тихо» і «голосно»). Автор пропонує інтерпретацію

⁴⁴ Див. додаток А, інтерв’ю з Л. Капустіною.

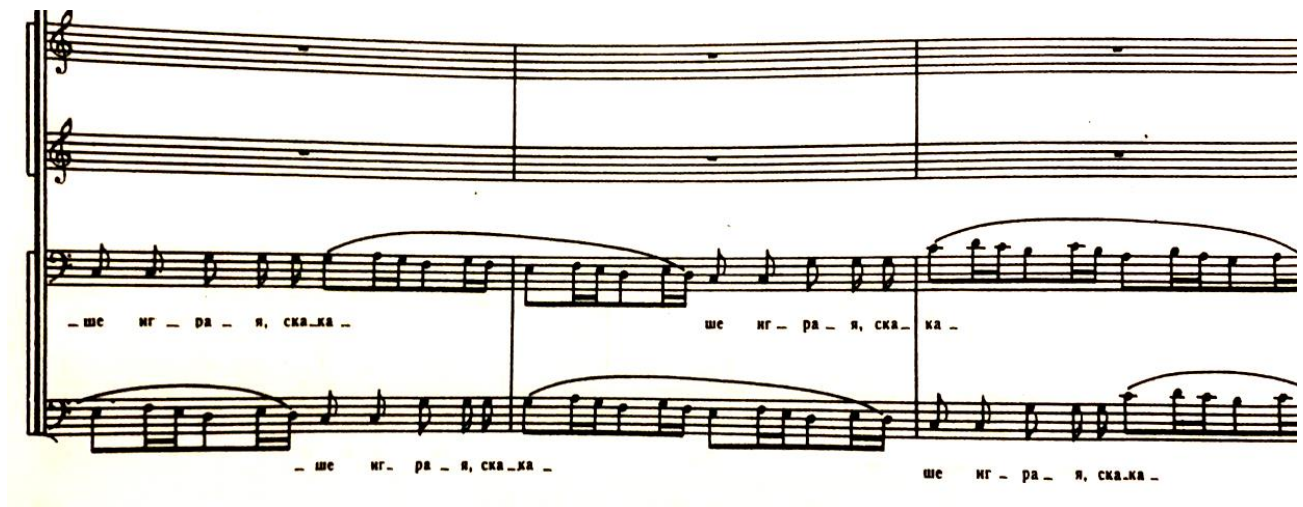
темпових термінів, відмінну від традиційної для країн Європи (західноєвропейські композитори позначали повільний темп — *Adagio*, *Lento*, *Largo*, швидкий — *Allegro* або *Vivace*, дуже швидкий — *Presto*). М. Дилецький зазначає, що для нього *Allegro* та *Presto* є синонімами. Позначення дуже швидкого темпу він не пропонує [там само].

Натомість його сучасник Даніель Мерк (1695) визначає темпи *Adagio* та *Largo* як «повільно» та «плавно», вказуючи як на темп, так і на характер виконання [190]. Аналізуючи італійську темпову термінологію в старовинних трактатах, О. Панов та І. Розанов пишуть про темповий концепт В. К. Принца: «Швидкість виконання Принц пов'язує з афектом, властивим музичній композиції, і повідомляє, що “слівця *Adagio*, *Lento*, *Largo*, *Alegro*, *Presto*” обов'язково повинні враховуватися диригентом при тактуванні» [131, с. 4].

Суттєвим аспектом при встановленні темпу є опора на танцювальні жанри того часу та пошук кореляції з танцювальними темпами. О. Холодова зазначає: «Якщо взяти фрагмент Воскресенського канону, наприклад, епізод “скакаше играя” — сама фігура передає танцювальний характер, однак важливо, щоб цей танець не перетворився на хаос. Пульс, закладений в ритміці епізоду, організовує танець. Отже, агогіка має важливе значення на фігуральному рівні та є доречною в кадансах»⁴⁵. О. Холодова говорить про епізод Воскресенського канону — фрагмент строфи «Богоотец убо Давид пред святим ковчегом скакаше играя» (приклад 2.7).

⁴⁵ Див. додаток А., інтерв'ю авторки дисертації з О. Холодовою

М. Дилецький. Воскресенський канон



Керівник ансамблю «Мусикія» І. Коломієць зазначає, що асоціює тридольний метр із танцем.

Питання зіставлення темпів у контексті одного твору є не менш суттєвим. Драматургія партесного твору базується на постійному зіставленні поліфонічних, кантових і гармонічно-туттійних епізодів. У фрагментах з останнім видом фактури композитори часто змінюють метр на перфектний, а також подвоюють або потроюють метричний розмір (наприклад, 3/1, 3/2). Той факт, що рахункова доля не стає рівно вдвічі або втричі довшою, вже теоретично доведений Н. Герасимовою-Персидською в наукових розробках даної теми. Цю закономірність ми не будемо коментувати, враховуючи, що дослідження з цього приводу вже було проведено і їх результати не викликають у нас сумнівів. Влучність наведеної теорії стане очевидною для будь-якого виконавця під час практичної роботи. Основне ж проблемне питання — темпова інтерпретація в зоні метричного контрасту: за яким принципом зіставляються різні розміри, яка тут закономірність, чи означає «укрупнення» або навпаки «ущільнення» метру темпову зміну?

М. Дилецький говорить, що зміна розміру («пропорції» в термінології його трактату) не символізує ніяких змін, розміри 3/1, 3/2, 6/4 (цей розмір також

розглядався композитором як перфектний) він трактує як абсолютно тотожні, ідентичні.

«Традиція, що корениться в середньовічній числовій символіці та системі модусів (де тридольність символізувала Божественну Трійцю), втілилася в ранньобароковій музиці у вигляді “застарілої” фіксації швидких темпів великими нотними вартостями — бревісами, цілими, половинними нотами, а пропорційно повільніші дводольні епізоди записувалися половинками, чвертками, вісімками і навіть шістнадцятками (Дж. Габріелі, К. Монтеверді, Г. Шютц та ін.)», — зазначає відомий музикант і дослідник, перший керівник ансамблю «*A cappella Leopoldis*» Р. Стельмашук [156, с. 102].

Логіка музичного запису диктувалася змістом твору: традиційним для ренесансної культури було відтворення образу святих персонажів повільним темпом, туттійні епізоди з синхронним багатоголоссям і з використанням довгих тривалостей звучали там, де потрібно було донести найбільш важливі духовні символи та кредо. Закономірною є рецепція цієї традиції в партесній музиці, що синтезує ренесансні та барокові західноєвропейські традиції.

Під час практичної роботи з творами українського бароко ми дійшли висновку, що сам музичний матеріал у багатьох епізодах спонукає трохи притримати або зрушити темп. Це пов'язано з природою музичного матеріалу, особливостями артикуляції слова, диханням тощо, які фізіологічно потребують лібералізації часового руху. При зміні темпу руху художній результат стає більш «правдивим», використання засобів виразності — більш логічним, а загальне звучання епізоду (з фізіологічного погляду) — природним. Тут сам музичний матеріал, його текст, афект, спосіб фіксації та будова фрази є путівниками у виборі темпу.

Коментуючи свої методи в поєднанні темпів на «стиках» різних епізодів, респонденти О. Холодова, І. Коломієць та Л. Капустіна зазначили, що орієнтиром є варіант трактування метричних контрастів, яким послуговуються їхні західноєвропейські колеги: при поєднанні перфектного й імперфектного метру одна доля дводольного такту стає цілим тактом тридольного. Факт

існування такого підходу до тексту підтверджується інформацією, наведеною в трактаті «Препорція» [52]. Н. Даньшина стверджує, що система пов'язання метрів у партесних творах суголосна західноєвропейській, де існує велика кількість «пропорцій», та наголошує на природності й зручності.

Л. Капустіна пише, що такий підхід для неї є орієнтиром, однак вона послуговується ним не завжди, адже тут немає математичних пропорцій. М. Гобдич зазначає, що при репетиційному прочитанні твору під метроном з сталою пульсацією можна отримати уявлення про вихідний темп твору, а потім додати темпову агогіку, штрихи тощо⁴⁶. Дійсно, розуміння саме такої пропорції в поєднанні темпів може допомогти досягнути вихідний темп твору. Л. Капустіна зазначає, що багато годин проводить перед фортепіано для того, щоб знайти гармонічний варіант звучання всіх епізодів при такій пропорції для перфектних і неперфектних епізодів.

Отже, путівниками у встановленні темпу партесного твору стають такі його характеристики:

1. Зміст твору, образ, що в ньому передається в цілому, і текстове наповнення в конкретному епізоді.
2. Афект, якому твір відповідає.
3. Особливості використання тривалостей (довгі чи короткі) і тактового розміру.
4. Фактурний виклад музичного матеріалу.
5. Сам текст, його внутрішній темп, словесна інтонація (оскільки українська барокова музика базується на риторському мистецтві, вже просто виразне промовляння словесного тексту формує відчуття правильного темпу), характер слова.
6. Відповідність кожної фрази дихальному циклу (кожна фраза розрахована на один дихальний цикл, ланцюгове дихання не використовувалось), акцентуація в рамках однієї текстової синтаксичної структури.

⁴⁶ Див. додаток А, інтерв'ю авторки дисертації з М. Гобдичем і Л. Капустіною

7. Природність організації диригентського жесту (в цей період тактування відбувалось на два або три жести для всіх імперфектних і перфектних розмірів відповідно).

Українська старовинна музика часто відтворюється в контексті сучасного світобачення і традицій виконання, яких не існувало в XVII столітті, а головне — в контексті сучасного способу мислення. Ми б хотіли звернути увагу на той факт, що достовірність мистецького результату завжди є відносною, але її хоча б часткове досягнення залежить від вміння митця працювати в межах відповідної обраному твору текстуальної стратегії.

Звуковий образ партесного твору, його хорова вертикаль і засоби її побудови

Усі виконавці, респонденти інтерв'ю зійшлися на стилетворчій ролі вокальної манери в партесному стилі. Названий елемент інтерпретації є базовим компонентом інтерпретаційної моделі.

Вокальна манера — один з найменш об'єктивних аспектів історично поінформованого виконавства. Глибоке вивчення всіх теоретичних матеріалів може допомогти нам зрозуміти й уявити звучання давнього ансамблю, однак все-таки це питання є найбільш інтуїтивним, у цьому напрямку можуть існувати лише гіпотези. Однак наближення до автентичної співацької манери ми вважаємо першочерговим завданням. Виконання старовинного твору в сучасній вокальній традиції, з сучасними формуванням голосних і приголосних звуків, тембровим забарвленням знівелює всі зусилля хормейстера щодо правильної інтерпретації інших засобів виразності.

Партесна творчість синтезує набутки православного культового співу, народної творчості з вокальними набутками західноєвропейського бароко і Ренесансу, отже питання співацької манери ускладнюється його «еклектичною основою».

В контексті порушеного питання ми будемо розглядати такі аспекти старовинної вокальної манери:

- специфіку тембрового забарвлення;
- особливості формування голосних і приголосних звуків;
- техніку дихання та особливості звуковидобування.

Наше завдання — виявити інтерпретаційний орієнтир вокальної манери й технологію його досягнення, узагальнивши досвід вітчизняних хормейстерів-практиків та спираючись на інші джерела інформації.

«Имя мое есть тенор, содержу бо в себе путь. Выпоешь ли мя, будет в тебе истинный путь. А выпевай мя сладким преблагим гласом. А не кривляйся дурно кулезмяцким басом. Подобаает бо пети, мало же кричати. И во всяком пении нотам меру знати», — таку цитату було знайдено Т. Владишевською на рукописах перших зразків партесних гармонізацій (екземпляр зберігається в архівах ДІМ у Москві). [19, с. 106]. Наведений текст спонукає до таких висновків: з початком «епохи партесів» у музичному мистецтві тогочасної України почало змінюватись і розуміння вокалу, тембру як головного засобу виразності у вокальній музиці. Автор говорить про важливість тембрового забарвлення: голос має звучати м'яко, тембр — бути «солодким», відтворювати стан умиротворення, благості. Стає очевидним, що попри слов'янську вокальну природу й любов до повнозвучного співу, що і зараз є відмітною рисою вітчизняного виконавства, вокальна естетика спиралась не на міцність, силу голосу, а на красу тембру.

У XVII–XVIII століттях матеріал писався саме для дитячого голосу (жінки почали співати в православних храмах після реформи А. Архангельського), для виконання хлопчиками домутаційного періоду. Тому при виконанні партій дисканта й альту слід враховувати, що дитячому тембру притаманна безвібратність, рівність, чистота, простота подання звуку. Для дитячого голосу характерна, з одного боку, м'якість, з іншого — дзвінкість. Орієнтація саме на такий звук є доцільною для виконавців партій альту та дисканта. Важливим джерелом інформації з цього питання для нас стали коментарі М. Дилецького: «Что возможно въ дишкантах Алтахъ и тенорахъ, за не же есть гласы мягкій» [89, с. 130]. З цих слів зрозуміло, що три партії — тенор, альт і дискант —

складали єдину темброву палітру, мали створювати єдиний темброво-акустичний пласт, що протиставлявся басовому. Вокальну сторону тенорового співу можна ототожнити з рівним, м'яким, але дуже пластичним співом у тогочасній Західній Європі.

«На становлення українського хорового концерту вплинув активний розвиток західноєвропейської інструментальної музики. Партесний спів приніс із собою також нову західну манеру співу, що відрізнялася рівністю звучання голосу, гнучкістю вокалізації, турботою про правильно поставлений подих. Естетичне значення багатохорових творів полягало в масовій звучності, що охоплює всю теситуру вокальної музики», — так пише В. О. Снитіна про звуковий образ українського барокового твору [152, с. 56]. Музикознавиця привертає нашу увагу до своєрідної контамінації, злиття стилістики західноєвропейської інструментальної та вокальної музики в бароковому мистецтві східних слов'ян, що є очевидною і під час виконавського прочитання.

Основні складники у створенні вокального звукового образу партесного твору:

- помірне вібрато (природне);
- чітке промовляння літер, природна подача тексту, не змазана йотованою манерою;
- камерність, легкість;
- варіативність інтонування кожної фрази;
- «інструментальність» тембру;
- філігранність у виконанні штрихів та відтінків;
- рельєфне виконання риторичних фігур;
- опора на басова лінію, кантовість;
- емоційність виконання;
- дихання ротом, як під час ораторської промови;
- використання прийому «піднятих вилиць» для верхнього регістру;
- тверде промовляння приголосних.

Незважаючи на камерність складу партесного ансамблю, на нашу думку, не можна охарактеризувати барокову музику як камерну за характером. З огляду на афектацію, емоційне перебільшення кожного фрагменту, необхідні для вірного виконання музики бароко, видається, що кожен співак повинен був володіти досить потужною динамічною палітрою, а отже — міцним голосом, який би дозволяв йому передавати експресію твору не натяками, а наочно та зрозуміло. У книзі «Музика як мова звуків» [164] Н. Арнонкур зазначає, що для барокового мистецтва логіка динамічного розвитку є релятивною: між епізодами *piano* і *forte* можна зробити «рокірування»: який саме епізод виконується тихо, а який голосно — не має значення, важливо втілити контраст. Однак той факт, що автори партесів часто фіксували динамічні нюанси (за допомогою букв «т» — тихо і «г» — голосно), засвідчує, що особливості нюансування — частина авторського задуму.

Отже, динаміка є частиною єдиної змістової концепції, працює як і інші засоби виразності, на створення афекту твору, її використання має бути відповідним тексту. Тут потрібно зазначити, що, на нашу думку, виконавці використовували як контрастну, так і рухливу динаміку. Наявність динамічного контрасту як основного драматургічного прийому є очевидною, оскільки мистецтво бароко орієнтоване на слухача, мета — не просто заволодіти увагою, а вразити, викликати особливий емоційний стан. Тому динамічний контраст стає одним з улюблених прийомів барокових виконавців.

На наш погляд, для партесів часто є характерним поєднання фактурного й динамічного контрасту. Якщо головне завдання виконавця — відтворити зміст, зробити це найбільш емоційно, яскраво, виразно, то абсолютно переконливим видається об'єднання всіх засобів для досягнення поставленої мети. Отже, часто зміна фактури буде означати зміну нюансу. Ця концепція базується і на об'єктивних особливостях саме вокального виконавства: технічні поліфонічні епізоди, зі складною орнаментикою, що часто супроводжується активною підтекстовкою, імпровізаційні розспіви, рух дрібними тривалостями у швидкому темпі — все це фізіологічно зручніше виконувати в помірній динаміці, що

сприяє технічній зручності, легкості у виконанні епізодів такого типу. Ритмічно синхронна гармонічна вертикаль, навпаки, найчастіше використовувалась для виокремлення ідейно важливих слів або фраз, затвердження риторичного центру, а отже тут гучна динаміка є абсолютно природною. Для кантових епізодів була характерна пластична динаміка, притаманна народному мистецтву, вона повністю підкорювалась потребам штрихової артикуляції, особливостям розгортання фрази.

У партесному музикуванні конкретна динамічна логіка була частиною традиції, її інтерпретація — частиною музичного мислення кожного виконавця. Закони динамічної інтерпретації зумовлені природою самого музичного матеріалу.

Звернемося також до питання динамічного нюансування. У вищезгаданій книзі Н. Арнонкур зазначає, що не слід вважати виконавців старовинної музики менш музикально розвиненими за сучасних. Автор хоче звернути нашу увагу на те, що музиканти мислили досить гнучко. Матеріал, котрий у наш час грають машинально, одноманітно, вбачаючи його красу в технічній точності й рівності, давні митці «розцвічували» завдяки рафінованій, різноманітній, інвенційній артикуляції. І саме це було головним критерієм естетики бароко. Динамічна агогіка — важливий аспект партесного стилю, адже є частиною барокової артикуляції. Якщо ми посилюємо динаміку на затриманому дисонансі й послаблюємо її при розв'язанні, неправильно, на нашу думку, називати цей процес *crescendo* або *diminuendo* — це процес природної музичної артикуляції слова. Після напруження має бути послаблення, як після вдиху — видих. Такі самі закономірності «природності» стосовно динамічного розвитку будуть діяти в багатьох епізодах (приклад 2.8).

Партесний мотет «Страшна и преславна тайна»

А
Ис-пи-ту-й серд-ца, ис-пи-ту-й серд-ца, ис-пи-ту-й серд-ца и у-тро-бы.

Т
Ис-пи-ту-й серд-ца, ис-пи-ту-й серд-ца, ис-пи-ту-й серд-ца и у-тро-бы.

Б
Ис-пи-ту-й серд-ца, ис-пи-ту-й серд-ца, ис-пи-ту-й серд-ца и у-тро-бы.

В даному фрагменті доречним динамічне нагнітання з кожною імітацією, оскільки спрацьовує логіка мистецтва красномовства — повторення текстового звороту спрямоване на акцентуацію уваги на змісті конкретної фрази через підсилення його емоційного наповнення.

Отже, ми маємо підстави для висновку, що головними рушійними силами у вибудовуванні динамічної драматургії повинні стати:

- прагнення динамічного контрасту;
- особливості фактурного викладу;
- специфіка артикуляції слова.

Застосування цих аспектів продиктоване змістом поетичного тексту, вони працюють саме на результат найбільш рельєфного його відтворення.

Досить суттєвим, є питання загальної звучності партесного ансамблю, динамічних можливостей самих співаків. Багатолітній керівник муніципального хору «Київ» М. Гобдич висуває гіпотезу, що в контексті слов'янської інтерпретації рафінованого мистецтва бароко створювався більш масштабний, повнозвучний ефект, відповідно до слов'янської природи голосу.

Отже, якщо в першому розділі було окреслено структуру моделі інтерпретації партесних творів, то в другому нашою метою стало визначення підходу до компонентів пропонованої моделі. Паралельно з пошуком інформації в різних джерелах ми досліджували погляди сучасних хормейстерів-автентистів щодо кожного компоненту.

Розділивши художній текст на нотний, вербальний і звуковий⁴⁷, ми розглянули ланки моделі з позиції виконавського дискурсу.

Рукописи партесних творів збереглись у вигляді зошитів-збірників, складених із поголосників, що фіксували матеріал однієї хорової партії, або монолітних збірників. Система фіксації музичного матеріалу, яка сформувалась в Україні в кінці XVI століття, отримала назву «київська квадратна нотація» та поширилась на всі східнослов'янські території. Системна організація графом цього типу нотації є достатньо подібною до сучасної. Виконавці не бачили всієї фактури, не усвідомлювали поняття «хорової вертикалі», мислили лінійно, «горизонтально». Помітки в старовинних рукописах стосуються трьох аспектів виконання: характеру звучання, динаміки, метру.

Вся інформація, необхідна виконавцеві, наявна в межах кожної окремої партії. Зазначено, що поліфонічний принцип є загальнокомпозиційним принципом мислення, при якому зіставляються та взаємодіють у часі всі засоби виразності. Кожна партія відбиває загальні художні ідеї цілого, а принцип їх з'єднання передбачає суму досконалих одноголосних ліній. Визначено основні відмінності редакторських версій від оригіналів (рукописів): відмінна нотна графіка, інший спосіб фіксації метроритмічних засад тексту, інший простір фіксації багатоголосної фактури та звуковисотного значення нот (музичні ключі).

Специфіка роботи з вербальним текстом української барокової музики полягає в двох аспектах: мові виконання та відтворенні тексту за риторичним принципом. У виборі мови виконання, релевантними є два підходи: за

⁴⁷ Розподіл художнього тексту на нотний, вербальний та звуковий запропонувала Н. Даньшина [49].

походженням партитури й за місцем виконання. Сама староукраїнська церковнослов'янська мова є достатньо еклектичною, про що свідчать відмінності в її варіантах, зафіксованих М. Смотрицьким, Л. Зизанієм та ін. Питання транслітерації поєднує два аспекти: прочитання окремих графем і прочитання наголосів, що суттєво відрізняються від сучасних, звичних для нас, однак є важливими для вокальної артикуляції з погляду трактування слова як експресеми.

Підхід до слова в контексті створення інтерпретаційної моделі існує на декількох рівнях: рівень локальний, що скеровує музичний синтаксис та базується на риторичному принципі; універсальний рівень, що визначається смислом конкретної поезії та визначає афект твору; рівень парауніверсальний, зумовлений опорою на духовну сутність і молитовність текстових першоджерел фігуральної музики.

Важливим є усвідомлення моноафекту твору за змістом словесного тексту і трактування конкретних мовно-звукових лексем у межах визначеного афекту. Саме звучання твору в контексті риторичного принципу є актом дієвої та виразної комунікації, діалогу, де основною метою є донесення змісту слова.

Окремо було розглянуто питання виконавського складу, реалізації композиційної цілісності й характеру звукового образу.

На основі низки джерел ми дійшли висновку, що найбільш розповсюдженим для партесної практики був виконавський склад від восьми до п'ятнадцяти співаків. На думку більшості хормейстерів з-поміж опитаних нами, відповідним для виконання музики бароко є склад, де кожен виконавець співає свою партію сольо.

Одним із вагомих компонентів виконавського тексту, що визначається афектом, є темпоритм. Найбільш доцільним видається вибір темпу відповідно до афекту твору та збереження пульсу при зміні метру, оскільки важливо формувати концепцію твору в рамках одного афекту. Контрастні фактура й метр можуть помірно впливати на рівність пульсації або темп епізоду.

У другому розділі було перелічено вихідні положення стосовно особливостей вокальної манери при виконанні партесів. Це питання досліджено в двох ракурсах: з погляду тембру й типу вокалізації.

Бароковий тип вокалізації є декламаційним, суголосним ораторській промові, тому важливим у виконанні музики досліджуваної епохи є знаходження балансу між кантиленою та декламацією завдяки відмові від ланцюгового дихання, твердому виголошенню приголосних звуків і реалізації внутрішньої динаміки слова.

Література до другого розділу

49, 57, 52, 179, 51, 164, 23.

127, 85, 84, 171, 11, 85, 122, 170, 124, 135, 86, 18, 72, 128, 165, 8, 172, 161, 9, 26, 139, 45, 56, 44, 58, 31, 49.

148, 18, 89, 142, 164, 83, 191, 180, 190, 131, 156, 52, 19, 152.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ПАРТЕСНОГО ТВОРУ У ПРОЄКЦІЇ НА СУЧАСНУ ВИКОНАВСЬКУ КУЛЬТУРУ

У цьому розділі ми здійснюємо апробацію стильових орієнтирів, визначених нами у другому розділі в межах дослідження інтерпретаційної моделі партесного твору в контексті сучасного виконавського дискурсу. Мета третього розділу дисертації — вироблення методичного комплексу для практичної роботи вокалістів і хормейстерів з українською вокальною багатоголосною музикою другої половини XVII — першої половини XVIII ст.

Нашою метою стає відтворення художнього тексту з урахуванням критеріїв і канонів, проаналізованих та виокремлених нами як таких, що допомагають втілити стилістично коректний звуковий образ. Деякі елементи художнього тексту партесних творів є достатньо об'єктивними. Деякі висновки щодо особливостей їх інтерпретації ми змогли зробити на основі інформації, що міститься в музично-теоретичних та філологічних трактатах кінця XVI — першої третини XVIII століть і досліджень композиторського тексту музикознавцями, інші — завдяки узагальненню практичного досвіду виконавців, визнаних міжнародною академічною спільнотою, деякі стали очевидними в процесі роботи з нотним текстом (адже сам музичний текст є путівником інтерпретації), інші об'єктивуються завдяки розумінню специфіки роботи голосового апарату людини, її фізіологічних особливостей. Індикатором доречності принципів відтворення художнього тексту, міри їх застосування та можливості реалізації в сучасних виконавських реаліях стає практична робота з вокальним ансамблем. Крім того, ті елементи й стильові канони, які ми не змогли виявити та проаналізувати в наведених нами вище джерелах, відкрились під час практичної роботи.

3.1 Воскресенський канон Миколи Дилецького в контексті різних виконавських версій

Воскресенський канон М. Дилецького — один із найвідоміших і найпопулярніших партесних творів в Україні та Росії. Твір можна знайти у відкритому доступі в різних виконаннях вітчизняних і російських колективів, він є частиною освітньої програми профільних вишів, часто звучить у концертних програмах, особливо в Великодній період, традиційно — на Міжнародній Пасхальній асамблеї⁴⁸ в Києві. Так, у відкритому доступі знаходимо виконання Воскресенського канону хором «Київ», Ансамблем класичної музики імені Б. Лятошинського (здійснену ще В. Іконником), капелою «Дзвіночок» (керівник — Р. Толмачов), Московським державним академічним камерним хором під керівництвом В. Мініна, хором Академії хорового мистецтва (диригент — В. Попов, Москва), ансамблем «Херсонес», камерним хором «Ренесанс» (м. Тернопіль) та іншими колективами.

Цей твір походить із київської колекції партесних рукописів, першу публікацію було здійснено Н. О. Герасимовою-Персидською 1976 року, пізніше, 1981-го, твір був перевиданий також за редакцією Н. О. Герасимової-Персидської, з реконструйованою Я. Якубяком партією другого дисканта, остання публікація Воскресенського канону М. Дилецького була здійснена у 2000-х роках за редакцією М. Гобдича. Твір було знайдено в київській колекції без поголосника другого дисканта, повний комплект партій Воскресенського канону був віднайдений у зібранні Придворної співацької капели в Петербурзі (зараз зберігається в Російській державній бібліотеці).

Воскресенський канон М. Дилецького є прикладом зрілого партесного стилю, віртуозним, складним багаточастинним твором.

Дослідженням цього твору з точки зору теоретичних аспектів композиторського тексту займалися Н. Герасимова-Персидська, І. Герасимова, О. Шуміліна, ми ж здійснюємо аналіз виконавських версій окремих колективів,

⁴⁸ Масштабний музичний форум, що проводиться в Києві щороку у Великодній період.

спрямований на виявлення специфіки втілення компонентів інтерпретаційної моделі в кожній з них і динаміки підходу до інтерпретації цих компонентів у виконавській практиці.

Варто зауважити, що всі виконавські версії дуже різняться як за художньою концепцією, так і за рівнем технічної майстерності. Загальна тривалість звучання твору варіюється від 14 (ансамбль «Херсонес») до 24 хвилин (Київський камерний хор імені Б. Лятошинського).

У фокусі нашого дослідження — три виконавські версії означеного твору М. Дилецького:

1. Перший студійний запис твору (у виконанні Київського камерного хору імені Б. Лятошинського під керівництвом В. Іконника), що був здійснений в УРСР 1989 року. Цей запис увійшов до другого диску серії «Антологія руської духовної музики»⁴⁹ та у 2020 році потрапив у відкритий доступ через платформу *Spotify*.
2. Виконавська версія камерного хору «Київ» 2003 року (керівник М. Гобдич), здійснена в рамках масштабного проекту записів творів українського бароко (М. Дилецького, С. Пекалицького, Г. Левицького та І. Домарацького).
3. Найновіший доступний нам студійний запис виконання Воскресенського канону хоровою капелою хлопчиків і юнаків «Дзвіночок» під керівництвом Р. Толмачова, що був реалізований 2009 року та увійшов до диску «Музичні зустрічі»⁵⁰. Капела «Дзвіночок» є єдиним колективом, який поєднує чоловічі голоси і голоси хлопчиків домотаційного віку.

Об'єктом аналізу стали саме студійні версії твору, оскільки такий варіант дає змогу розглянути художні трактовки виконавців із максимальним

⁴⁹ Антология русской духовной музыки : музыкальный альбом (годы записи: 1966–2008; год выпуска: 2009) / И. Козловский, В. Румянцев, В. Маторин и др. // Spotify : веб-сайт. URL: <https://open.spotify.com/album/5ADPhyfTzzZ3csg2Dm6xMS?highlight=spotify:track:0iaSfso2eWqceB1mecmRwI> (дата обращения: 10.12.2020).

⁵⁰ Хорова капела «Дзвіночок» була заснована 1967 року професором Київської консерваторії Е. О. Виноградовою. Колектив виконує функцію «хорової школи» та є єдиною в Києві капелою для хлопчиків та юнаків.

нівелюванням технічних неточностей (строю, інтонації, синхронності тощо) і дозволяють ідентифікувати виконавську візію колективу.

Воскресенський канон М. Дилецького справедливо вважається вершиною творчості М. Дилецького. Датування цього твору до сьогодні залишається предметом наукових дискусій: О. Цалай-Якименко припускає, що твір був написаний у 90-х роках XVII століття до відкриття Богоявленського собору при Києво-Печерській лаврі, О. Шуміліна, посилаючись на факт дореформеного варіанту словесного тексту канону (йдеться про реформу патріарха Никона), говорить про більш ранню появу твору, Н. Герасимова-Персидська пропонує орієнтовне датування — 1682 рік.

Автором словесного тексту канону на Великдень вважають преп. Іоанна Дамаскіна, твір М. Дилецького складається з дев'яти ірмосів (традиційно для богослужбової практики — без другого ірмосу), завершується тропарем Великодня «Христос воскрес из мертвых», після дев'ятої пісні звучить експостиларій Великодня «Плотию уснув».

Ірмос 1

Воскресения день, просветимся людие:
Пасха, Господня Пасха!
От смерти убо ко жизни, и от земли на небо
Христос Бог нас Приведе победную Поюще

Ірмос 3

Приидите, пиво пием новое
не от камене неплодна чудодеемое,
но нетленна источника, из гроба одождивша Христа,
О немже утверждаемся.

Ірмос 4

На божии стражи
Богोगлаголивый Авакум до станет с нами
И явит нам светоносна ангела велегласно глаголюща
Днесь спасения миру
Яко воскресе Христос, Яко всесилен

Тропар

Богоотец убо Давид пред санным ковчегом скакаше играя
Людии же божии и святии
Образов событияи зряще, веселимся божественне.

Яко Воскресе Христос, яко всесилен

Ірмос 5

Утренюем утреннюю глубоко,
и вместо мира песнь принесем владыце,
и Христа узрим, Праведное Солнце,
всем жизнь возсияюща

Ірмос 6

Сниде в преисподняя земли и сокруши верей вечных,
и тридневен, яко от кита Иона, воскрес
еси от гроба.

Стихира

Воскрес Иисус от гроба
Яко же прорече и дарова нам живот вечный и велию милость

Ірмос 7

Отроки от печи избавивый
Быв человек страждет яко смертен
И страстию смертное ущемлениево нетление облачит благолепие
Господь благословен отцев Боже и препрославлен

Ірмос 8

Сей убо нареченный святой день
Един субота цари и господь
Празднетство праздников и торжетсов есть торжеством
В онь же благословим Христа во веки

Ірмос 9

Светися светися новый Иерусалиме
Слава бо Господняна тебе возсия
Ликуй ныне и веселися Сионе
Ты же чистая красуйся богородице
О востании сына твоего

Ексапостиларій

Плотию усну в яко мертв царь и господь и тридневно воскрес и Адама
воздвиг от тли и упразднив смерть.
Пасха нетление миру спасение

Тропар Пасхи

Христос воскрес из мертвых смертию смерть поправый и сущим во гробех
живот дарова.

Цей текст наведено за редакцією рукопису, яку опублікувала 1981 року
Н. Герасимова-Персидська, оскільки всі наявні версії нотного тексту
Воскресенського канону створені на основі саме цього видання. Незважаючи на

віднайдення в Петербурзі автентичної партії другого дисканту (що досить відмінна від реконструйованої) [176], публікацію новознайденого тексту ще не було здійснено. Наявні у відкритому доступі електронні редакторські версії загалом дублюють матеріал і форму викладу партитури 1981 року, іноді пропонуючи більш зручну форму викладу (шрифти, візуальна розбірливість тексту), тому очевидно, що саме з цим матеріалом працювали перелічені колективи.

Н. О. Герасимова-Персидська видала партитуру, що враховує важливі компоненти історично поінформованого виконавства: у цій редакції збережені наявні в рукописі метри й тривалості; знаки альтерації, що були б логічними з точки зору редактора, але не виписані переписувачем, взяті в дужки; твір виданий без будь-яких вказівок щодо виконання, виняток — фермати на «стиках» епізодів.

Особливості рукописного тексту, які, на нашу думку, можна було б зберегти в редакторській версії:

- безтактова структура (адже формат викладу з поділом партитури на такти ускладнює процес орієнтації на текст і детермінує орієнтацію на тактовий метр);
- київська квадратна нотація, що є дуже схожою на сучасну; збереження матеріалу в системі знаків XVII століття є мотивацією поглянути на матеріал під новим кутом зору;
- оригінальний вербальний текст (текст, наведений у редакції, візуально сприймається як сучасна церковнослов'янська мова московського варіанту).

Аналіз здійснено з погляду відповідності художніх версій твору критеріям підходу до компонентів моделі інтерпретації.

Очевидно, що основний афект Воскресенського канону — радість, що відповідає суті символу Великодня — перемозі вічного життя над смертю.

Виконання Київського камерного хору імені Б. Лятошинського⁵¹ відзначається монументальним підходом до втілення нотного тексту канону, створюючи патетичний, масштабний, масивний звуковий образ.

Кількість виконавців наразі неможливо з'ясувати точно, але з щільності хорової звучності очевидно, що виконавський склад налічує приблизно 35 співаків.

У такому варіанті концерт не сприймається як бароковий, ідентифікувати його як партесний при слуховому сприйнятті видається складним завданням. Основна причина певної стилістичної некоректності виконання, на нашу думку, полягає в нівелюванні принципу моноафектності. Так, у цій інтерпретації кожен епізод має свій характер. Таке патетичне прочитання художнього тексту асоціюється з різними афектами: радістю, відвагою, гнівом тощо. Сам афект диктує вибір основних засобів виразності: тембральна характеристика, баланс між кантиленою та декламацією при вокалізації, темпоритм тощо. У наведеному записі характер виконання змінюється як між частинами, так і в межах одного епізоду. Перший епізод «Воскресення день, просвітимся людіє» звучить у темпі, де рахункова доля дорівнює орієнтовно 85, наступний епізод звучить у темпі приблизно 75, а епізод «Не от камене неплодна» (т. 17 третього ірмосу) звучить у темпі, де рахункова доля змінюється з половинної на четвертну, $\text{♩} = 60$. Отже, змінений і метричний концепт зазначеного епізоду — він звучить не в *alla breve*, а в розмірі 4/4. У такому темпі запропоновану автором кантову фактуру неможливо озвучити в кантиленно-декламаційній манері, що є відповідною фігуральній музиці.

Згадане нами монументальне й масивне звучання виникає також за рахунок частого сповільнення темпу в кадансових зворотах і тривалих пауз перед більшістю контрастних епізодів (зміна фактури, метру, введення сольних фрагментів). Така контрастність є типовою для партесних творів, однак

⁵¹ Віктор Иконник // Spotify : веб-сайт. URL: <https://open.spotify.com/artist/5L8T8PPoDebYD9PsKUWu0L> (дата звернення: 10.12.2020).

впродовж такого масштабного твору, як Воскресенський канон, контраст здійснюється понад п'ятдесят разів.

Показовою є інтерпретація досліджуваного твору камерним хором «Київ». Звучання музики більше відповідає визначеному афекту, твір звучить легко, більш витончено: очевидно, що склад ансамблю камерний (орієнтовно 15 співаків), виконавці обирають достатньо рухливі темпи. М. Гобдич не послуговується у виконанні конкретною математичною пропорцією, втілюючи художній образ, зокрема, через темпову контрастність (пульсація в межах твору змінюється декілька разів). Так, третій ірмос «Придіте пиво пієм нове» звучить у темпі, де половинна тривалість дорівнює 90, а в епізоді «не от камене неплодна» — 70. Однак це суттєво швидше, ніж у інтерпретації В. Іконника.

Вокальна манера тут є менш академізованою, ніж у попередній виконавській версії, проте йотованість голосних (наближення всіх голосних до «о», традиційна для вітчизняної хорової школи) і недостатня рельєфність приголосних нівелюють інструментальну природу партесного стилю.

Обидва вищезгадані виконання звучать з українським варіантом тексту канону, хоча з певними відмінностями у вимові.

Аудіозапис твору, здійснений хором «Дзвіночок», тембрально є найбільш наближеним до стилістично коректного звучання, оскільки в ньому поряд з чоловічими задіяні дитячі голоси. Дитячий голос сприймається більш м'яко, рівно та «інструментально», оскільки фізіологічно голосовий апарат ще не сформований, темброва індивідуальність виявлена менш яскраво.

Окрім тембрової сторони, беззаперечною чеснотою цього виконання є відкритість подачі тексту, його незаакадемізованість, відмова від нівелювання приголосних звуків (що також притаманне сучасній академічній хоровій школі). Керівник колективу обирає початковий пульс — приблизно 64 удари на хвилину, надалі не дотримується єдиної пульсації, однак і не використовує значних темпових контрастів.

На нашу думку, останнє виконання має два суттєві недоліки: по-перше, твір записаний церковнослов'янською мовою московського варіанту, по-друге, і

це більш суттєво, словесний текст проголошується не за риторичним принципом, де експресія слова/словосполучення/фрази вибудовує драматургію твору. Саме внутрішня динаміка тексту зрештою перетворює спів на «мову звуку». У зазначеному виконанні матеріал вибудовується довгими фразами або навіть цілими епізодами, без урахування внутрішньої динаміки слова (таблиця 3.1).

Таблиця 3.1

Компоненти моделі в контексті окремих виконавських версій

	Моноафект	Основний темп	Збереження єдиної пульсації	Мова виконання	Виконавський склад	Вокальна манера
Ансамбль ім. Б. Лятошинського	Відтворюється декілька афектів	Повільний, поважний, часто змінюється	Пульсація змінюється суттєво, змінюється рахункова доля	Варіант староукраїнської вимови	35 співаків	Академічна
Камерний хор «Київ»	Моноафект «радість»	Рухливий, контрастний	Контрастна зміна пульсації	Варіант староукраїнської вимови	16 співаків	Академізована
Хорова капела «Дзвіночок»	Моноафект «радість»	Помірний, 60–80 ударів на хвилину	Коливання пульсації в межах помірного темпу	Московський варіант вимови	40 співаків	Наближена до автентичної, наявні дитячі голоси

Порівнявши кілька виконавських версій одного партесного твору, можна зробити певні висновки.

Інтерпретаційний аспект виконавської практики української барокової музики, на наш погляд, має позитивну динаміку. Опрацювавши великий масив виконавських версій партесних творів різних колективів (аудіозаписи ансамблів «Благовість», «*A cappella Leopoldis*», хору «Київ», хорової капели «Дзвіночок», проекту «*Musica sacra Ukraine*», ансамблю «Мусикія», Київського камерного хору імені Б. Лятошинського, ансамблю «Конкорд» та ін.), ми дійшли висновку, що в межах сучасної виконавської практики найбільш позитивну динаміку мають такі елементи інтерпретаційної моделі: звернення до староукраїнської вимови, осмислення звукового образу як відкритого, емоційного, яскравого, питання темпоритму.

Найбільш проблемними на сучасному етапі нам видаються питання вокальної манери та втілення риторичного принципу у виконанні.

3.2 Концерт «Сіде Адам прямо Рая» у виконанні ансамблю «*A cappella Leopoldis*» як приклад зразкового прочитання згідно з інтерпретаційною моделлю партесного твору

Дванадцятиголосний анонімний партесний концерт «Сіде Адам прямо Рая» походить із київської колекції партесних рукописів. Цей твір є прикладом зрілого партесного стилю, датується початком XVIII століття.

Текст твору — це духовний вірш покаяльної тематики, що є одним із багатьох варіантів текстів «Плачів Адама». Вірш є інтерпретацією біблійного сюжету про вигнання людей з Раю. Як зазначає В. Сергєєв, «“Плач” має книжкове джерело, що стало безпосередньою основою при його створенні. Це тексти “Пісної Тріоди”, послідування утрєні, сирного або сиропусного тижня, тобто “прощеної неділі”, останньої перед Великим постом, коли згадується “Вигнання Адамово” і його покаяльний плач» [149, с. 283].

Однією з особливостей духовних віршів покаяльної тематики є наявність звернення від першої особи, хоча в Біблії факт висвітлення почуттів Адама після вигнання з Раю не присутній. Звернення від першої особи в текстах партесних концертів покаяльної тематики (йдеться саме про тексти відомих нам покаяльних концертів, оскільки варіантів духовних віршів існує безліч) ми спостерігаємо у вигляді прямої мови у межах наративного тексту (як «Сіде Адам прямо Рая»), іноді ж весь текст духовного твору промовляється від першої особи (як, наприклад, текст концерту «Се лежу», «О, Оле окаянная душе», «Вік мой скончавається»).

Проаналізуємо текст партесного концерту «Сіде Адам Прямо Рая», порівнявши його поділ на строфи та рядки в оригінальному та композиторському варіантах. Розділення на рядки наведено за дослідженням В. Сергєєва [149], який порівняв тексти «Плачу Адама» в низці старовинних рукописів (починаючи з XV століття); поділ на строфи — відповідно до

побудови партесної композиції та логіки тексту. Тут наводимо обидва варіанти (диференціація рядків та строф), оскільки вони є відображеними в музичному тексті на різних синтаксичних рівнях — на рівні будови фраз та поділу на епізоди. Композитор дотримується саме порядкової структури вірша, при цьому ділить форму на п'ять епізодів, що відповідають строфічній логіці словесного тексту (таблиця 3.2).

Таблиця 3.2

Строфічна та рядкова структура концерту «Сіде Адам прямо рая»

Рядкова структура	Строфічна структура
1. Сіде Адам прямо рая, 2. і свою наготу ридая, плакаше 3. уви мні. 4. Мене ради создан бих, 5. Еви ради затворен бих, 6. уви мні, раю мой. 7. Прелестію лукаваго увещанну бившу і окраденну, 8. і слави удаленну, 9. уви мні, 10. к тому твоєє сладості не насищуся. Но о раю, 11. к тому не узрю господа і бога моего і создателя. 12. В землю бо пойду, от нея же взят бих, 13. милостиве, щедре вопію ті, 14. помилуй мя падшаго.	1. Сіде Адам прямо рая, и свою наготу ридая, плакаше, уви мні. 2. Мене ради создан бих, Еви ради затворен бих, уви мні, раю мой. 3. Прелестію лукаваго увещанну бившу і окраденну, і слави удаленну, уви мні 4. К тому твоєє сладості не насищуся, Но о раю 5. к тому не узрю господа і бога моего і создателя. 6. В землю бо пойду, от нея же взят бих, милостиве, щедре вопію ті, помилуй мя падшаго.

З погляду риторичної диспозиції, текст духовного вірша можна розділити на чотири сегменти, що мають такі функції:

- вступ — опис місця дії та сюжету від третьої особи;
- розповідь — Адам розповідає історію свого гріхопадіння й вигнання з Раю;
- твердження — твердження Адама про те, що він навечно вигнаний з Раю та більше не побачить Господа;
- завершення — Адам говорить про минущість свого життя й просить Господа про помилування та прощення («помилуй мя падшаго»), відбувається покаяння.

Весь твір пронизаний покаяльними вигуками «Уви мні». Відповідно до різних трактувань біблійної першооснови «Плачу Адама», Господь наказав Адаму жити «прямо Рая» (недалеко від Раю або, за єврейськими перекладами, на

схід від Раю), щоб Адам бачив Рай та усвідомлював яких благ він був позбавлений. Тому на стиках епізодів звучить вигук «Уви мні» — вигук, що означає жалкування, скорботу Адама за Раєм та набуває значення лейтмотиву страждання в межах твору (таблиця 3.3).

Таблиця 3.3

Структура композиторського тексту концерту «Сіде Адам прямо Рая»

Епізоди	Такти епізодів у редакторській версії	Рядки	Тип викладу	<i>Tutti / solo</i>	Тональний план	Розмір
I	тт. 1–21	13	Перемінний + постійний на «вигуках» і в кадансі	<i>Solo + tutti</i>	<i>a-moll;</i> <i>d-moll</i>	C
II	тт. 26–32	4–6	Перемінний	<i>Solo + tutti</i>	<i>a-moll;</i> <i>d-moll</i>	C
III	тт. 33–55	7–9	Перемінний + постійний	<i>Tutti</i>	<i>d; C; F</i>	$\frac{3}{4}$ C
IV	тт. 55–62	10	Перемінний	<i>Solo</i>	<i>G; C; H; e</i>	C
V	тт. 63–87	11	Перемінний + постійний у кадансі	<i>Solo + tutti</i>	<i>a; d; E</i>	$\frac{3}{4}$ C
VI	тт. 87–110	12–14	Перемінний	<i>Solo + tutti</i>	<i>d; E; a</i>	C

Особливості композиторського тексту концерту «Сіде Адам прямо Рая»:

- багаточастинність (досить невеликий за обсягом концерт складається з шести епізодів); принцип поділу нотного тексту на епізоди на основі двох параметрів — закінчення текстової строфи, зміна музичного матеріалу (центру тонального тяжіння, фактури, тактового розміру або типу викладу — перемінне / постійне багатоголосся);
- тяжіння до імперфектного метру (імперфектний зустрічається лише в двох епізодах і триває не більше десяти тактів);
- перемінне багатоголосся з домінуванням сольних епізодів над *tutti* (довготривалий епізод *tutti* зустрічаємо лише раз протягом твору — на словах «Прелестію лукавого увещанню бывшу и окраденну»);
- переважання імітаційного типу фактури;
- розмежування епізодів вигуком «Уви мні» — своєрідним лейтмотивом концерту;

- застосування прийому «концертування» — діалогу чоловічих і жіночих голосів — у сольних епізодах;
- постійне зміщення тонального центру ($a-d-C$).

Ми розглядаємо інтерпретаційну модель як інструмент вивчення та осмислення виконавського тексту партесного твору. Проаналізуємо виконавську версію «Сіде Адам прямо Рая» та інтерпретацію елементів моделі у виконанні цього твору ансамблем «*A cappella Leopoldis*».

Якщо говорити про роботу з моделлю партесного твору, вихідною позицією тут стає вербальний текст, оскільки відповідно до сенсу словесного тексту ми й виявляємо афект.

Вчення про афекти, їх види та різні способи класифікації пропонується багатьма теоретиками бароко: Р. Декартом, А. Кірхером, Й. Маттезоном, Й. Кванцем та ін.

Важливо розуміти, що поняття афекту лежить у площині як композиторського, так і виконавського тексту: відтворюючи визначений словесним текстом афект, композитор послуговується специфічною для обраного афекту музичною лексикою, складовими якої є певні риторичні фігури («постійні епітети»), гармонічні звороти, ритмічні та метричні рішення, фактурні й теситурні принципи. У виконавському тексті цей афект своєю чергою реалізується через вокальну манеру (баланс між кантиленою та псалмодуванням), артикуляцію, динамічні нюанси, фразування, темп і темпову агогіку всередині фігур тощо.

Звернемо увагу на відмінність між емоцією та афектом: афект є відправною точкою, концептуальним ядром усього твору, що формує його цілісність і прагне викликати «моностан» у слухача, при цьому в межах одного афекту можуть відтворюватись диференційовані емоції, що відповідають конкретному тексту всередині епізоду. Тобто **художній текст партесного твору не є моноемоційним, але є моноафектним**. П. Луцкер та І. Сусідко розкривають різницю понять «афект» і «емоція»: «...Якість, властива афекту, на відміну від

емоції, — масштабність висловлювання, що вимагала сольного номеру достатньої довжини, не афористичного, а повноцінного вираження» [97, с. 290].

Для ідентифікації афекту твору «Сіде Адам прямо Рая» ми скористаємось класифікацією А. Кірхера, викладеною в трактаті «*Musurgia Universalis*» як однією з найбільш відомих і широко використовуваних в часи бароко [186]. Ми обрали саме цю класифікацію, адже вона є достатньо простою та чіткою. Автор виділяє вісім афектів: гнів, співчуття, подив, відвага, любов, страждання, радість, страх. А. Кірхер зазначає, що вісім афектів можна звузити до трьох основних емоційних станів людини: радості, спокою, печалі.

Словесному тексту композиції «Сіде Адам» відповідає афект страждання, виявлений через яскраво емоційні словесні звороти: «рыдая, плакаше», «увы мне», «вопію ті» тощо.

Наведемо особливості виконання, за допомогою яких ансамбль «*A cappella Leopoldis*» передає афект «страждання»:

1. Драматургія подання словесного тексту. Виконавці чітко вимовляють весь словесний текст, однак специфіка його промовляння відповідає характеру слів, що проспівуються. Виконання нагадує ораторську промову, де саме спосіб промовляння голосних і приголосних звуків формує драматургію тексту, поряд із динамікою та темпом мовлення. Так, у версії зазначеного твору «*A cappella Leopoldis*» весь текст відтворений із дуже рельєфною, дещо пафосною подачею, найбільш емоційні вигуки й епізоди виконані з утрируванням вимовлянням приголосних (наприклад, на словах «Уви мні», «Прелестію лукавого», «ридая, плакаше»), однак контрастними є епізоди «К тому твоєму сладості не насищуся» та «Не узрю Господа і Бога мого» — вони виконані з м'якою артикуляцією та з м'якими атаками звуку і зняттями.

2. Весь твір виконаний в одному темпі, де рахункова доля дорівнює 40. Повільний темп виконання, що асоціюється з важкою, траурною ходою, відтворює завмирання часу й передає стан споглядання, такий темп на початку твору передбачає тезу, що звучатиме у фінальному епізоді — «в землю бо пойду

от нея же взят бих». Темп є досить повільним для партесного концерту (зазвичай рахункова доля орієнтована на людський пульс — 60–70 ударів), однак це дозволяє рельєфно проспівати весь текст, твір не звучить «метушливо», навпаки — усі складні пасажі й фігури виспівуються дуже точно, з можливістю відтворити внутрішню динаміку кожного слова.

3. У виконанні твору «Сіде Адам прямо Рая» ансамблем «*A cappella Leopoldis*» динамічні нюанси реалізуються в контексті внутрішньої динаміки текстової фрази або звороту. Найбільш емоційні фрагменти тексту або вигуки виконуються зі значною динамізацією до наголошуваного складу або слова, менш емоційні — навпаки. Окремо звернемо увагу на два перфектні епізоди, виділені виконавцями динамічно. Варто зазначити, що питання динаміки також знаходиться в площині як композиторського, так і виконавського тексту: у композиторському тексті динамічна драматургія реалізується через фактурну щільність або розрідження, теситурний виклад голосів, у виконавському — через силу подання звуку та артикуляції. У такому ракурсі доцільним видається введення терміну «динамічне інтонування». Динаміка у виконанні ансамблю «*A cappella Leopoldis*» стає частиною вокального інтонування фрази, застосування контрастної динаміки в третьому епізоді створює ефект драматизму, пафосу та спрямовує увагу на епізод як на кульмінаційний.

У межах моделі йшлося про вербальний текст у двох його ракурсах: мови/вимови виконання та риторичного принципу як основного принципу формування виконавської версії партесного твору.

Ансамбль «*A cappella Leopoldis*» виконує твір зі староукраїнською вимовою та з використанням відповідних тому часу наголосів.

У виконанні ансамблю вимова слів твору звучить природно, немає відчуття «перекладу з однієї мови на іншу». Так, ансамбль співає «сіде», «уви мні», «мене ради», «прелестію лукавого» тощо. Усі наголоси, озвучені виконавцями, відповідають автентичному підходу до виголошення дієприкметників у староукраїнському варіанті церковнослов'янської мови: «украде́нну», «удале́нну», «не насищ́уся».

Вокальну манеру в межах моделі також розглянемо у двох аспектах: як спосіб подачі звука та його тембральну характеристику і як тип вокалізації (баланс між кантиленою та псалмодуванням).

Співаки ансамблю, на нашу думку, є одними з найкращих у звукотворенні партесного стилю: виконавці співають рівним звуком, з природним *vibrato* голосу, ніби наслідуючи старовинні духові інструменти. Тембральні якості звука тотожні звуковому підходу західноєвропейських ансамблів автентичного спрямування, голос звучить у високій позиції резонування, є монолітним та однопозиційним у всіх партіях. При цьому низькі чоловічі голоси звучать глибоко та м'яко.

Балансу між кантиленою та псалмодуванням вокалісти досягають завдяки опорі на риторичний принцип: рельєфному виголошенню тексту при кантиленному співі, підкресленню дискретності словесного тексту (через тверду чітку атаку звуку), використанню бездиханних цезур, роботі в межах лише одного дихального циклу для однієї фрази, твердій атаці всіх голосних звуків на початку словесних фраз або словосполучень, «випуклому» інтонуванню синтаксичних структур, підкресленню закритих складів у кадансах. Видається, що виконавці воліють співати увесь музичний текст кантиленно, однак внутрішня структура тексту створює відчуття ораторської промови, сценічного читання.

Виконавський склад. Обраний партесний концерт написаний для дванадцятиголосного складу, тобто трихорний (три сопрано, три альти, три баси, три тенори). Камерність звучання є однією зі стилетворчих рис старовинної музики. «*A cappella Leopoldis*» обирають варіант виконання кожного голосу одним солістом.

Варто зауважити, що саме виконання твору камерним складом, камерність звукового потоку відповідають концепції особистого страждання, звернення від першої особи, індивідуалізованої емоції. При цьому аудіального ефекту антифонного звучання, «звукооб'ємного» діалогу між трьома хорами в цьому виконанні не виникає.

3.3 Методика застосування інтерпретаційної моделі партесного твору в роботі з вокальним ансамблем над анонімним партесним концертом «Бисть брань на небеси»

Для апробації моделі інтерпретації партесного твору був започаткований проєкт «Лабораторія української барокової музики», художнім керівником і хормейстером якого стала авторка пропонованого дослідження. Марія Марченко (авторка дисертації) є професійною хоровою диригенткою що має досвід роботи над різними програмами як з професійним хоровим колективом, так і з аматорським. Працюючи з хоровими колективами «*A Tempo*» та «*Kamerton*», авторка дослідження провела велику кількість концертів сучасної та старовинної музики.

Мета проєкту «Лабораторія української барокової музики» — у процесі практичної роботи провести апробацію інтерпретаційної моделі партесного твору та створити власну інтонаційну версію окремої партесної композиції, сформулювати орієнтири методики роботи з твором, що раніше не публікувався у вигляді партитури та не виконувався жодним із колективів, підготувати його до запису та записати його студійну версію (запис зазначеного твору буде прикріплений до роботи як додаток).

Проєкт «Лабораторія української барокової музики» протягом усього репетиційного процесу працював у максимально достовірно відтворених акустичних умовах, що були характерні для досліджуваної епохи. Для роботи в межах проєкту «Лабораторія української барокової музики» з професійним складом виконавців ми обрали твір, що походить з київської колекції партесних рукописів — «Бисть брань на небеси»⁵².

Загальний обсяг репетиційного часу проєкту — 10 годин, тривалість запису — дві години, загальна тривалість концерту — 6,5 хвилин.

Було обрано саме згаданий твір, оскільки він є прикладом зрілого партесного стилю⁵³ (період написання — кінець XVII – початок XVIII століття): у художньому тексті твору виявлені специфічні риси українського бароко;

⁵² ИР НБУВ Ф. 312 № 122 (118). «Бысть брань на небеси велія» (№ 61).

⁵³ Датування Б. Дем'яненка.

сформована музична мова національного інваріанту партесного стилю, що суттєво відмежовується від впливів музики руської (від слова «Русь») церковної культури початку XVII століття; локалізуються та затверджуються прийняті та відторгнені риси західноєвропейського барокового, а також ренесансного музичного мистецтва зазначеного століття, однак зберігаються жанрові риси високого стилю партесів.

Обраний твір не був опублікований і не виконувався, він не розучувався раніше хоровими колективами або ансамблями. Для нас цей показник мав принципове значення, оскільки в роботі над твором не будуть проявлятися інтроєкти від попереднього прослуховування або виконання.

Партесний концерт із київської колекції «Бисть брань на небеси» можна назвати одним із найбільш оригінальних прикладів партесного письма за переліченими критеріями.

Далі ми проаналізуємо художній текст обраного партесного концерту та опишемо свій досвід роботи з професійним вокальним ансамблем над реалізацією компонентів виконавського тексту твору.

Рукопис восьмиголосного партесного концерту «Бисть брань на небеси» походить з бібліотеки Києво-Печерської лаври, нині знаходиться в рукописних архівах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Над розшифруванням і зведенням партій твору в партитуру працював Б. Дем'яненко, остаточна редакція, з якою працював проєкт «Лабораторія української барокової музики» була здійснена І. Коломійцем.

Для роботи над концертом ми обрали версію, зафіксовану в сучасній п'ятилінійній нотації, а не факсиміле, виходячи з виконавських реалій проєктної роботи: для базового засвоєння нової нотації, що є досить подібною до сучасної, необхідно чотири години, загальна тривалість проєкту — десять годин репетиційного часу.

Партитура, яку отримав художній керівник проєкту «Лабораторія української барокової музики», після розшифрування та зведення партій не містила підказок щодо виконання: в нотному тексті були відсутні динамічні,

штрихові, фразувальні, агогічні та ін. позначення, в епізодах, де є вірогідність залучення нот *ficta*, але вони не виставлені, знаки альтерації виносились за дужки. Отже, в рамках проєкту «Лабораторія української барокової музики» було прийнято рішення працювати з редакторською версією, але з деякими поправками.

У проєкті взяли участь вісім професійних співаків, випускників диригентсько-хорового факультету, що постійно практикують хоровий та ансамблевий спів. Кожен з виконавців мав лише свою партію і не бачив партитуру повністю до кінця проєкту (всі виконавці працювали за поголосниками).

Такий експеримент вперше було проведено на матеріалі партесних творів українського походження, що є доцільним для звукової реконструкції барокового хорового твору, оскільки при роботі кожного виконавця лише з партією свого голосу виникає ряд суттєвих інтерпретаційних нюансів (особливостей), неможливих за інших обставин:

- виконавець створює повноцінну художню версію всього твору в межах однієї партії, реалізуючи в такий спосіб поліфонічний принцип не на рівні окремого епізоду, а на рівні архітекτονіки твору, вибудовуючи новий тип драматургії;
- робота з ритмом стає більш гнучкою та точною завдяки більш інтенсивній роботі уваги;
- синтаксичні фігури (мотиви, фрази) твору виконуються більш гнучко, з'являється варіативність й інвенційність в імітаційних епізодах;
- виконавець починає мислити лінійно, проявляючи специфічні риси мелодики твору, спираючись на власні можливості вокального дихання й відчуття фразування.

У цій версії музичного матеріалу ми відмовились від тактових рис, залишивши лише тактовий розмір на початку нотного стану. Такий підхід дозволяє відійти від звичної для сучасного виконавця системи розподілу акцентів і метричних опор відповідно до положення долі в такті, бути більш

вільними, гнучкими та мобільними у слідуванні тексту, більш випукло та інвенційно виконувати риторичні фігури.

Третім важливим елементом традиційного підходу до виконання, реалізованим у межах практичної роботи з «Лабораторією», став вербальний текст твору. Особливостям текстового прочитання та вимови партесного твору українського походження було присвячено підрозділ 2.2 «Особливості інтерпретації вербального тексту партесних творів», тому нижче наведемо лише порівняння тексту редакційної версії та тексту староукраїнського прочитання церковного твору та опишемо методику роботи над реалізацією вербального тексту.

Текстовим джерелом досліджуваного концерту стала дванадцята глава останньої книги Нового Завіту — Апокаліпсису (Одкровення Іоанна Богослова). Її текст такий: «И бысть брань на небеси: Михаил и ангели его брань сотвориша со змием, и змий брся и аггели его, И не возмогоша, и места не обретеса им ктому на небеси. И вложен бысть змий великий, змий древний, нарицаемый диавол и сатана, лъстйй вселенную всю, и вложен бысть на землю, и аггели его с ним низвержени быша. И слышах глас велий на небеси, глаголющъ: ныне бысть спасение и сила и царство Бога нашего и область Христа его, яко низложен бысть клеветник братии нашея, оклеветающа их пред Богом нашим день и ночь»⁵⁴.

Фрагмент Одкровення Іоанна Богослова описує сцену битви Архангела Михаїла та Змія (Сатани), він запозичений із тексту дванадцятої глави, однак автор автономізує його, осмислює як повноцінний завершений сюжет. Дванадцята глава Одкровення починається з такого тексту:

«І з’явилась на небі велика ознака: Жінка, зодягнена в сонце, під ногами її місяць, а на її голові вінок із дванадцяти зір. І вона мала в утробі, і кричала від болю, та муки народження.

І з’явилася інша ознака на небі, ось, великий червоний дракон з сімома головами і десятьма рогами, і на головах його сім діадем.

⁵⁴ Откровение святого Иоанна Богослова (Апокалипсис), 12 глава // Елизаветинская Библия на русском. URL: <https://bible.by/elzm/66/12/#12> (дата обращения: 10.12.2020)

Його хвіст захопив з неба третю частину зірок і кинув їх на землю. І змії стояв перед жінкою, що мала вродити, щоб, коли вона народить, пожерти її немовля. І дитину вродила вона чоловічої статі, що має пасти всі народи жезлом залізним; і дитина її була взята до Бога, і до престолу Його. А жінка втекла в пустелю, де приготовлено було для неї місце від Бога, щоб там годували її тисячу двісті шістдесят днів»⁵⁵.

Вчені-богослови, герменевти на сучасному етапі не дійшли згоди стосовно семантики й символіки цього тексту. Нам відомо декілька семіотичних трактувань образу «жінки, зодягненої в сонце» — її ототожнюють з Богородицею; з церквою, що «вбрана в слово Боже»; у тексті Старого Заповіту відносини між Богом та ізраїльтянами порівнюються з подружніми, а жінка, зодягнена в сонце, постає як сакральний образ Ізраїлю. Відповідно до сюжету глави, після народження немовляти жінка тікає до пустелі, а немовля ангели відносять до престолу Божого, відбувається битва на небесах між Архангелом Михаїлом та Сатаною — сьома, восьма і дев'ята строфи стають текстовою основою для концерту, відкриваючи біблійний епізод першого скинення Сатани з небес на землю. Одна з найпоширеніших екзегетичних теорій — ототожнення перемоги Небесних сил над Дияволом із перемогою церкви над язичництвом.

В тексті концерту звертає на себе увагу абстрагування композитора від кількох строф дванадцятої глави: «Сего ради веселитесь, небеса и живущии на них. Горе живущим на земли и мори»⁵⁶. Очевидно, що наведені строфи розповідають про встановлення та перемогу царства Божого на небі та передвіщають вічну боротьбу добра і зла на землі, серед людей, після скинення Сатани на землю. Тому запозичення текстового фрагменту в фіналі концерту «Людіє, людіє веселіться» є дещо «анархічним» прочитанням композитором символіки канонічного тексту. Наведені рядки ми фіксуємо у святковому Пасхальному каноні Іоанна Дамаскіна та інших великодніх піснеспівах:

⁵⁵ Об'явлення св. Івана Богослова / пер. Митрополита Іларіона (І. Огієнка) // Християнський портал : вебсайт. URL: https://www.truechristianity.info/ua/bible/rev_ua.php (дата звернення: 10.12.2020).

⁵⁶ Откровение святого Иоанна Богослова (Апокалипсис), 12 глава // Елизаветинская Библия на русском. URL: <https://bible.by/elzm/66/12/#12> (дата обращения: 10.12.2020).

«Христос воскрес, смерть поправый, и мертвые воздвигнувый, людие веселитесь»⁵⁷ тощо. Видається, що автор прагне створення завершеної за сюжетом, цілної композиції, яка ретранслює єдиний життєствердний, віватний образ. Факт нівелювання ортодоксальних канонів і правил у використанні релігійного тексту заради втілення художньої ідеї свідчить про наявність тут ренесансного підтексту послаблення церковного впливу на музичні процеси.

У такому разі музика та слово є своєрідним монотекстом. Композитор відтворює текст не тільки на рівні кожної окремої синтаксичної структури (склад — інтонація, слово — мотив, фраза), що є традиційним для української барокової музики, він пише батальне полотно, осмислене й рельєфне, з різнохарактерними образами, сюжетними сценами, відкритою для слухача фабулою. Образи не складні, без підтекстів, рельєфні, зрозумілі, достатньо контрастні, виконавець і слухач поринають у батальний сюжет одразу, стають його частиною. Досить часто виникають зображальні епізоди (використання риторичної фігури *hypotyposis* — «зображення»).

Отже, наша практика в контексті «Лабораторії української барокової музики» почалась із роботи над текстовим джерелом та осмислення ідеї твору.

Вище вже зазначалося, що записаний нами твір не був раніше опублікований та ніким не виконувався. Тож знайомство з твором кожного з виконавців почалось із самостійного опрацювання, в межах домашньої роботи, поголосника — своєї одноголосної партії окремо. У запропонованій нами партії для кожного музиканта не було жодних вказівок щодо виконання, до того ж ця робота проводилась до початку репетиційного процесу, тому більшість учасників не знала навіть, як прирівнювати за ритмом кожний окремий епізод. Здавалося б, досить складно зробити якісь висновки з приводу базового характеру виконання.

⁵⁷ Пасхальный цикл // Православие : в 2 т. / Митрополит Иларион (Алфеев). 5-е изд. Т. 2 : Храм и икона, Таинства и обряды, богослужение и церковная музыка. Москва : Изд-во Сретенского монастыря, 2016. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Illarion/Alfeev/pravoslavie-tom-2/5_5 (дата обращения: 10.12.2020).

Є кілька елементів художньої мови, що зазвичай є орієнтирами виконавця в осмисленні афекту твору: окрім словесного тексту, це специфіка фактурного й гармонічного викладу, метроритмічна основа. Вельми показовим став той факт, що виконавці, навіть у межах роботи за партіями, не уявляючи який матеріал має звучати в інших семи голосів, не маючи уявлення про гармонію та фактурний виклад, правильно визначали характер твору та вибудовували одноголосну інтерпретацію відповідно. Основним фактором були фонічні характеристики слів та їхній ритм, наприклад, перших двох складів «бисть брань» (атака через приголосну «б» та поєднання приголосних «бр», їхня алітераційна природа, односкладовість, ритмічність, а також пунктирність і ритмічна репетиція на складах «велія милость») (приклад 3.1).

Приклад 3.1

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я

Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я

Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я

Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я

Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я

Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я

Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я

Як керівник, так і всі учасники визначили характер твору як життєствердний, віватний, піднесений, урочистий, рішучий, енергійний, величний

і, спочатку на підсвідомому рівні, а потім свідомо, почали його втілювати в контексті всього твору. Згідно з класифікацією семи афектів за А. Кірхером, досліджуваному твору відповідає афект «відваги». Таке бачення звукового образу твору детермінувало й вибір темпу та штрихових рішень, специфіку артикуляції та інтонування кожного музично-синтаксичного елемента.

Факторами монолітного та єдинохарактерного сприйняття твору стали зміст словесного тексту й вибір автором текстового фрагменту з великою кількістю «агресивних» за звучанням словосполучень і літеросполучень: односкладових слів із твердим закінченням («бисть брань»; «ізвержен бисть»); слів з жорстким слуховим ядром; дублюванням дзвінких приголосних в одному слові або словосполученні; сонорних дзвінких приголосних («бисть брань», «змій брася», «ізвержен бисть»); повторенням в одному слові фонем переднього ряду («е», «и», «і»), що звучать більш дзвінко, відкрито, «терпко», прямолінійно («велія на небеси», «ізвержен бисть», «Михаїл і ангели єго», «брань сотвориша со змієм» тощо); а також метроритмічних формул, задіяних у творі (пунктири, репетиції, димінущі в імітаційній фактурі тощо).

Учасники ансамблю, будучи професійними хоровими співаками, що мають інтерпретаційний підхід до прочитання своєї партії (це був основний критерій у відборі співаків до проєкту), під час роботи з хором упродовж перших трьох репетицій (а їх було п'ять) не могли відійти від досить прямолінійного трактування визначеного афекту. Твір звучав досить антимузикально й дещо «істерично», грубо, вирівняти ситуацію вдалось лише після тривалої роботи над кожним епізодом окремо за партіями, під час якої визначались різні грані ідентифікованого афекту.

У даному разі, важливо було спрямувати увагу виконавців на **основний критерій виконання української барокової музики — «високий стиль»**, що є парадигмою формування художньої версії будь-якого партесного твору.

У структурі концерту «Бисть брань на небеси» — дев'ять епізодів, що контрастують один з одним за фактурою, метром, складом виконавців:

1. Бисть, Бисть брань на небеси велія на небеси.

2. Михаїл і ангели єго брань сотвориша со змієм.
3. І змій брася и аггели єго і не возмогша.
4. І місто їх к тому не обрітєся на небеси.
5. Извержен бисть змій, змій великий, змій древній.
6. Вержен бисть на землю.
7. І аггели єго с ним.
8. Людїє, людїє веселїтєся. Яко бисть спасенїє і сила и Царство Бога нашего.
9. І Царство Бога нашего.

Композиційна цілісність починає вибудовуватись тоді, коли виконавці відштовхуються як від загального контексту, змісту твору, його основної ідеї як такої, так і від словесного й музичного наповнення кожного окремого епізоду, враховуючи загальний контекст. Тому одним з орієнтирів у вибудовуванні драматургії партесного твору є принцип контрасту.

Важливим для вокального ансамблю до початку роботи над твором є формування свого бачення «звукового полотна» на основі контрастної палітри фарб — відтворення різних граней афекту, особливо в контексті партесного матеріалу, що на перший погляд здається монолітним. Іntenція Звичка виконувати весь матеріал однаково дуже легко набувається в процесі проєктної роботи з вокальним ансамблем і дуже складно викорінюється (тільки завдяки роботі над кожним окремим мотивом).

У практичній роботі з «Лабораторією» було помічено, що у виконавців виникає ілюзія, ніби контрастність реалізується за рахунок самого музичного матеріалу: нового тексту, фактури, метру, тембрального «рокірування» тощо. Таке хибне уявлення суттєво впливає на їхню креативність і навик виконувати свою партію інвенційно. Контраст у виконавському тексті може бути реалізованим завдяки зміні атаки звука; новому штриховому вирішенню епізоду; контрастній динаміці; більш або менш відкритій артикуляції тексту; мисленню іншими синтаксичними структурами (мотивами, інтонаціями, фразами); зміні конфігурації у вибудовуванні штучного ансамблю.

Усі епізоди ми позначали цифрами (адже в поголосниках немає тактів, за якими зазвичай орієнтуються виконавці).

Підсумуємо, що роботу над партесним твором доцільно починати з усвідомлення ідеї тексту й моноафекту твору, після чого визначити характер звукового образу для кожного окремого епізоду на основі загального контексту твору.

Драматургія фактури в концерті «Бисть брань на небеси» традиційна для жанру партесного концерту: поєднання акордової та поліфонічної фактури з кантовим триголоссям.

Описуючи практику роботи з фактурою різних типів, ми спиратимемось на принцип типології фактури, запропонованій у статті Б. Дем'яненка [53] (молодий учений, що займався розшифруванням цього концерту).

У концерті присутні як однопластові та одноблокові, так і багатопластові й багатоблокові фактурні типи в межах однієї завершеної звукової побудови (що закінчується кадансом). Автор концерту випробовує максимальну кількість варіантів фактурних конфігурацій і тембрових комбінацій, віддаючи сольні епізоди кожній окремій партії (дисканти, альти, тенори) та створюючи сталі фактурно-темброві пласти. Окреслимо та прокоментуємо алгоритми роботи з різними типами фактурного викладу матеріалу (приклад 3.2).

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Монопластовий матеріал у межах акордової фактури

The image displays a musical score for a five-part setting. It consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics, written in Ukrainian, are: "Бисть, бисть брань на не - бе-си ве-ли-я, ве-ли-я, ве-ли-я, ве - ли-я, ве - ли-я". The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The overall texture is monophonic, with all parts sharing the same melodic and rhythmic material.

Цей фрагмент є прикладом монопластового фактурного типу всередині акордової фактури: спостерігається синхронність у розміщенні вербального тексту, ритмічна синхронність, стрибкоподібність різної інтенсивності в нотному матеріалі кожної з партій, наявність незначних інвенційних елементів (використання довгих і коротких пунктирів — чверть з крапкою або вісімка з крапкою, ситуативних розспівів).

Незважаючи на візуальну спрощеність описаного типу фактури, у практичній роботі з ансамблем виникли виконавські задачі, котрі було досить складно вирішити. Такий тип фактури — синхронне озвучення текстового фрагменту ансамблем — підкреслює конкретний словесний фрагмент, виділяючи якусь ідею з фону іншого текстового матеріалу. Однак, майже завжди

виникає зворотній ефект — епізод звучить з інтенцією до сповільнення темпу, з «боротьбою» партій (часто несвідомою) за динамічне домінування.

Звуковий образ цього фрагменту характеризують три параметри: **монолітність, компактність, динамізм**. Ці характеристики можуть бути «патерном» для виконання **фактури подібного типу** для досягнення коректного художнього результату старовинного вокального багатоголосного твору.

1. Монолітність досягається завдяки однотембровості та одноманерності в вокальній роботі, усвідомленню динамічного ансамблю.

2. Компактність досягається через ідеальну синхронність виконання, єдину манеру артикуляції, розставлення загальних для всіх партій дикційних акцентів.

3. Динамізм. Динамізм досягається залученням двох попередніх критеріїв (монолітності й компактності), іншими факторами, що детермінують динамічність звучання такого типу фактури, є колективне відчуття метричної пульсації та навичка «слухового співу», тобто постійної концентрації на звучанні всіх учасників ансамблю, континуальної ідентифікації свого місця в інтонаційному, штриховому, динамічному ансамблях.

Інший тип викладу, що трапляється в концерті (двопластовий тип фактури в контексті імітаційної поліфонії), є одним з найбільш стандартних для партесного багатоголосся і часто вживаних саме для восьмиголосних творів (приклад 3.3). У музичному тексті концерту «Бисть брань на небеси» наявні чотири поліфонічні епізоди, два з яких відтворено у фактурі такого типу.

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»
Двопластовий тип фактури в контексті імітаційної поліфонії

105

The musical score is written for five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Ukrainian and are repeated across the systems, illustrating a two-layered texture (двопластовий тип фактури) where the same melodic line is repeated in different voices.

и ан - ге - ли е - го сним, и ан - ге - ли е - го сним, и ан - ге - ли е - го
и ан - ге - ли е - го сним, и ан - ге - ли е - го сним,
и ан - ге - ли е - го сним, и ан - ге - ли е - го сним,
и ан - ге - ли е - го сним, и ан - ге - ли е - го сним,
и ан - ге - ли е - го сним, и ан - ге - ли е - го сним,

Тут спостерігається «похорний виклад» — вводиться безкінечний канон першого розряду (ріспоста наслідує пропосту через такт). Епізод вибудовується з двох блоків, п'яти імітаційних ланок (2+3).

Очевидно, що такий фактурний виклад розрахований на антифонне виконання й буде найкраще звучати при розведенні хорів, тобто дислокації вокалістів на різних хорах (кліросах) у храмі.

Основними «патернами» у відтворенні такої фактури є уніфікованість інтонування синтаксичних структур всередині одного фактурного пласту, інвенційність, уніфікованість алгоритму розгортання. Розглянемо кожен із перелічених складників окремо.

Кожен з виконавців працює з поголосником, мислить лінійно і вибудовує власну художню версію епізоду. У контексті імітаційної фактури з двома

чіткими пластами значення набувають спільні акценти в інтонуванні мелодичних структур. Наприклад структуру «І аггели его с ним» можна інтонувати в двох варіантах тексту: «І а́ггели его с ним» чи «І аггели его с нѐм». Цей момент є елементом осмисленої інтерпретації, а не інтуїтивним для кожного співака, адже практична робота зі згаданим епізодом показала, що єдиний імпульс у побудові словосполучення, детермінує зрозумілість тексту. Такого роду підхід до імітаційної фактури запобігає виникненню «ефекта метушні» або акцентуванню всього матеріалу виконавцями.

Під уніфікованістю алгоритму розгортання ми розуміємо єдине відчуття інерції розвитку музичного епізоду — з наміром до нагнітання, динамізації або, навпаки, звукового розчинення, завмирання чи свідомої статичності. Слід уточнити, що цей критерій позбавлений підтексту пристрасної емоційності широкої фрази романтичного типу. Він має бути реалізований відповідно до концепції природності музичного звучання, де повторність є стимулом посилення емоційності висловлювання.

Розглянемо фрагмент фактури, в якому присутнє кантове триголосся. У нотному тексті твору наявні три сольні епізоди, звукову «паралель» утворює кожна з партій із басом: спочатку дисканти/альти, потім тенори/дисканти, у фіналі — дисканти/альти. Виконавськими характеристиками, що ми визначаємо як основні для такого типу фактури, є пластичність і гнучкість у взаємодії між солістами, дотримання штучного тембрового й динамічного ансамблю між басом і терцієвими голосами, одноманерність в артикуляції слів, контрастність у протиставленні басового пласту з терцієвим.

Робота над поліфонічною багатопластовою фактурою. У партесному концерті «Бисть брань на небеси» наявні два епізоди зі складною фактурою, де поєднується імітаційна та контрастна поліфонія. Б. Дем'яненко пише про цей епізод так: «...по-справжньому поодинокі, мабуть, приклади з рівноправним з'єднанням імітаційного та неімітаційного принципів. Один з блискучих зразків такої фактури знаходимо в анонімному концерті “Бисть брань на небеси” (тт. 28–40), де поліпластовість із вільним обміном між голосами невеликими

мелодичними побудовами, що часто розпадаються при повторі на окремі ритмоінтонації та димінуції, змальовує яскраву й живу картину поля битви, сповненого хаосу та невпорядкованості. Схоже, автор переносив у своє музичне зображення церковного сюжету про битву Архангела Михаїла зі змієм власні цілком світські враження від участі в реальній битві» [53, с. 15] (приклад 3.4).

Приклад 3.4

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Поліфонічна багатопластова фактура

The musical score is a polyphonic setting of a church text, featuring multiple voices and instruments. The notation is in 16th-century style, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is divided into four systems, each with two staves. The first staff of each system is for a vocal part (soprano or alto), and the second staff is for a lute or keyboard part. The lyrics are in Church Slavonic, and the music is characterized by its complex, overlapping lines and frequent use of rests, creating a dense, chaotic texture.

Lyrics (Church Slavonic):

зміи бра - ся и ан - ге - ли е - го, и зміи,
ли е - го, и зміи бра - ся, и зміи бра - ся, и зміи
и зміи бра - ся, и зміи бра - ся, и зміи бра - ся,
го, и зміи бра - ся, и зміи бра - ся, и зміи бра - ся, и зміи,
ся, и зміи бра - ся, и зміи бра - ся
ге - ли е - го, и зміи, бра - ся,
и зміи бра - ся, и зміи бра - ся, бра - ся,
бра - ся и ан - ге - ли е - го, и зміи бра - ся,

Музыкальный фрагмент из песни «Земля, земля» В. Герасимов. Состоит из 12 тактов, разделенных на 4 группы по 3 такта. В каждой группе есть две партии: 1 и 2. Партия 1 в основном использует высокие ноты и аккорды, партия 2 — более низкие ноты и аккорды. В 5-м такте партия 1 имеет паузу, а партия 2 продолжает мелодию. В 10-м такте партия 1 также имеет паузу, а партия 2 продолжает мелодию. В 12-м такте партия 1 имеет паузу, а партия 2 продолжает мелодию.

Литературный текст (русский):

и змий бра - ся, и змий бра - ся, и змий бра-ся, и змий
бра - ся, и змий бра - ся, и змий бра - ся, и змий бра-ся, и змий
и змий бра - ся, и змий, и змий бра - ся, и змий бра - ся, и змий
и змий бра-ся, и змий бра - ся, и змий бра-ся, и змий бра - ся
и змий бра-ся, и змий бра-ся, и змий бра-ся, и змий бра - ся
и змий, и змий бра - ся, и змий, и змий бра-ся, и змий
и змий, и змий бра - ся, и змий бра-ся, и змий бра -

Наведений епізод є унікальним з погляду фактури в контексті восьмиголосних концертів XVII століття: тут досить складно викристалізовується конструктивне ядро; ритмомелодичні фігури й інтонації відносно хаотично передаються від партії до партії; усі партії знаходяться в «паритетному діалозі»; розвиток кожної партії є повністю лінійним, перша акордова вертикаль з'являється на словах «і аггели его» перед кадансом.

Зазначимо, що робота над наведеним епізодом виявилася більш складною, ніж очікувалося: виконавці, повністю скуті текстом, не відчували легку, інвенційну його природу, втілювали поліфонічне «змагання» через динамічне домінування, скандування тексту. Показово, що повністю ігнорувався принцип «слухового співу», було відсутнє ансамблювання.

Основними виконавськими принципами для втілення описаного типу фактури є:

- штрихова інвенційність прочитання тексту в межах цілого епізоду;
- штрихова тотожність відтворення окремих словесних структур всім ансамблем;

- ритмічна синхронність у проспівуванні димінущій і пунктирних ритмічних формул;
- випукле емоційне відтворення слова;
- **рельєфність** лінійної динамічної драматургії та загальної.

Випробувавши кілька підходів до матеріалу зі складною поліфонічною фактурою, ми дійшли висновку, що штрихові та словесні акценти мають бути уніфіковані для всього ансамблю. Інакше прагнення виконавців до звукописання картини хаосу, яку, ймовірно, хотів візуалізувати композитор, перетворюється на істеричний, несинхронний, інтонаційно нестабільний спів, що є джерелом дискомфорту під час його прослуховування. Отже, для всіх було виставлено однакові орієнтири стосовно штрихової реалізації тексту, виходячи з його інтонаційної природи: усі репетиції (тобто повторення) вісімок мали виконуватися з акцентом; чвертки з подальшим розспівом димінущій пом'якшувалися та будувалися хвилеподібно в межах кожного словосполучення; максимально стишувалися закінчення фраз із достатньо активною артикуляцією приголосних; пунктир виконувався пружно, але без акцентуації, з максимально відточеним словесним центром. На перший погляд, обраний епізод побудований повністю на «імпровізаційній поліфонії», однак при більш детальному вивченні фактури стає очевидним, що голоси конструктивно взаємодіють всередині однієї партії: тут присутні унісони, терцієві паралелізми; наявні повноцінні імітації, де чітко ідентифікуються пропоста й ріспоста; часто зустрічається прийом, при якому один голос співає чвертку, а той самий голос з іншого хору розспіває її шістнадцятими. У процесі такої взаємодії проблемними стають унісони при всіх видах атак у верхньому регістрі з подальшим низхідним рухом, також взаємодія при стрибкоподібному русі, твердій атаці голосних звуків, несинхронне промовляння шістнадцятих у ритмічній формулі восьма з крапкою та шістнадцята ()

Основну роботу над наведеним епізодом ми сконцентрували спочатку в межах одного голосу, повністю розставивши акценти в усіх синтаксичних структурах. У кожній партії було виокремлено від 10 до 15 синтаксичних

структур: деякі з них є мотивами (на словах «і змій брася», де склад «бра» є наголошеним, промовляється дуже випукло, або просто інтонація «і змій»), деякі — складаються з двох словосполучень і являють собою фразу («і змій брася і аггели его») — тут виникають два складові акценти.

Отже, важливим принципом виконавської роботи з епізодом такого типу є свідомий для художнього керівника й уніфікований для всіх ансамблів інвенційний формат реалізації синтаксичних структур художнього тексту.

Перейдемо до поняття «лінеарна динамічна драматургія». Тут ідеться про те, що від початку епізоду й до моменту «передкадансової фази» кожний голос знаходиться у своєрідному динамічному вакуумі, адже музичний текст поголосника побудований без драматургічної синхронізації з іншими голосами (за винятком голосу тотожної партії іншого хору). Приміром, упродовж кульмінаційної зони в партії дискантів партія першого тенора витримує паузу на три такти. Кульмінаційну зону в контексті лінеарного розвитку партії ми визначаємо за трьома параметрами: теситурою, наявністю більш розгорнутих димінуцій та насиченої орнаментики, ніж у попередньому матеріалі, введення випуклих риторичних фігур або «синхронів», яких автор уникав до того.

Від середини епізоду лінеарна динамічна драматургія поступово трансформується у вертикальну. Другий тенор починає широку розгорнуту димінуцію, що у вигляді тотожної ритмоформули і подібної мелодичної конструкції проходить у кожному голосі: другий дискант, потім перший дискант, перший бас, далі другий бас. Цей імітаційний комплекс завершується точною імітацією в приму в альтовій партії, приводить до часткового «синхрону» між басами й дискантами, що готують коду — перший синхронний блок епізоду, котрий завдяки зміні щільності фактури стає кульмінаційним.

При осмисленій роботі з фактурою специфіка використання таких засобів виразності, як штрих, динаміка, фразування об'єктивується, виходить з області припущень.

У першому розділі дисертації зазначалося, що сам нотний текст є джерелом інформації з приводу специфіки інтерпретації української барокової музики, на прикладі роботи з фактурою ми пояснили алгоритм роботи цього принципу.

Для проекту «Лабораторія української барокової музики» було свідомо обрано чотирьох співаків, що мають світлий, гнучкий, дещо «пастельний» тембр, і чотирьох виконавців, що співають академічно, з явним *vibrato*, відповідно до традиції сучасної вітчизняної хорової школи. Нашою метою було дізнатись, якою мірою можливо працювати з тембровою специфікою голосу при сформованій, «укоріненій» манері співу, що практикувалась упродовж років професійної діяльності. Для всього складу першого хору ми обрали виконавців зі світлим, чистим, м'яким тембром, а для другого — з академічним, оксамитовим, глибоким тембровим забарвленням.

Вокальна манера — сторона виконавства, що найбільш складно піддається об'єктивізації в контексті дослідження текстових джерел, що дійшли до нас, рукописні нотні манускрипти також дають досить мало інформації з приводу вокальної манери. Однак достатньо інформативним джерелом щодо згаданої виконавської проблеми стала, власне, практична робота зі складним матеріалом для восьмиголосного складу, з різноманітним фактурним викладом, специфічними композиторськими прийомами.

У другому розділі пропонованого дослідження було окреслено наші орієнтири стосовно вокальної манери: рівний звук, що не виключає природне *vibrato* голосу; чітке промовляння літер, природна подача тексту, не змазана йотованою манерою; камерність, легкість; варіативність інтонування кожної фрази; «інструментальність» тембру; філігранність у виконанні штрихів і відтінків; рельєфне виконання риторичних фігур; емоційність виконання; дихання ротом, як під час ораторської промови; використання прийому «піднятих вилиць» для верхнього регістру; тверде вимовляння приголосних.

Тембральна рівність з мінімальним природнім *vibrato*, що притаманне високопозиційному співу, є найбільш складним для досягнення параметром, адже, відповідно до сучасних вимог академічних вокальних шкіл, *vibrato* є

природною складовою академічного вокалу. Регулювання цієї характеристики голосу можливе при поступовому й системному заглибленні в сегмент історично поінформованого виконавства. У процесі проєктної роботи над концертом «Бисть брань на небеси» з першого епізоду стало очевидно, що неможливо реалізувати складну поліфонічну фактуру барокового типу з наявністю коливань у голосі виконавців: при такій формі звуковидобування одразу порушувався інтонаційний стрій та руйнувався інтонаційний ансамбль, фактура звучала дуже масивно, важко, невідповідно стильовим характеристикам бароко. Практична робота над партесним концертом показала, що неможливо відтворити акордову фактуру без «уніфікації» тембрів усіх виконавців і осмислення свого голосу як інструменту. Однак при роботі з антифонними блоками темброва відмінність звучала цікаво й живо, імітаційний матеріал сприймався не технологічно, а індивідуалізовано, інвенційно.

Отже, всю партитуру було поділено на уніфіковані з погляду тембру та контрастні блоки. Така контрастність реалізується в умовах рівного співу з природним *vibrato*. У поняття інструментальності ми закладаємо такий сенс — прагнення до тембральної тотожності всіх голосів (єдиної позиції звукоформування), на зразок струнного оркестру.

Тембр і вокальна манера є основними засобами реалізації звукового тексту й інструментами створення звукового образу. Тембральна варіативність досить рідко присутня в сучасних вітчизняних інтерпретаційних концепціях, однак у контексті барокового вислову вона є одним із важливих засобів втілення афектів. У процесі практичної роботи стало зрозуміло, що тембральна варіативність — ще один інструмент реалізації драматургії партесного матеріалу, що складається з багатьох контрастних фактурних блоків. Тому для художнього керівника проєктів, пов'язаних з українським бароко, є сенс створити тембральний план партитури, відштовхуючись від типу фактури кожного епізоду та його словесного тексту.

Під час практичної роботи «лабораторії» для нас стало відкриттям, що темброва контрастність всередині одного блоку фактури може залучатись у

межах імітаційної або контрастної поліфонії — у фактурі, що складається з декількох пластів (приклад 3.5).

Приклад 3.5

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

The image displays a musical score for a six-part vocal polyphony. It consists of six staves, each with a vocal line and the lyrics 'бисть брань на не - бе - си ве - ли - я.' written below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The lyrics are written in Cyrillic script. The score illustrates the staggered entrances of each voice part, creating a rich, layered texture characteristic of imitative polyphony.

32

зми́й бра - ся и ан - ге - ли е - го, и зми́й,
 ли е - го, и зми́й бра - ся, и зми́й бра - ся, и зми́й
 и зми́й бра - ся, и зми́й бра - ся, и зми́й бра - ся,
 го, и зми́й бра - ся, и зми́й бра - ся, и зми́й бра - ся, и зми́й,
 ся, и зми́й бра - ся, и зми́й бра - ся
 ге - ли е - го, и зми́й, бра - ся,
 и зми́й бра - ся, и зми́й бра - ся, бра - ся,
 бра - ся и ан - ге - ли е - го, и зми́й бра - ся,

Уніфікований тембр звучить доцільно в епізодах однопластової фактури, всередині одного хору в межах антифонної фактури, у контексті контрастної поліфонії, але з одночасним промовлянням тексту, побудованим на тотожній ритмічній формулі (приклад 3.6).

вер - жен бисть, вер - жен бисть на зем - лю, вер - жен бисть,
вер - жен бисть, вер - жен бисть на зем - лю, вер - жен бисть,
лю, вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть,
вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть на зем - лю,
лю, вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть,
лю, вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть,
вер - жен бисть, вер - жен бисть, вер - жен бисть на зем - лю,
вер - жен бисть, вер - жен бисть на зем - лю, вер - жен бисть,

Наведений тридольний фрагмент є одним з найбільш цікавих епізодів концерту: тут музичний матеріал розвивається через нетрадиційну для партесів зміну гармонічних конструкцій кожного такту й розширення теситури кожної партії. При цьому використовується стала для 35 тактів, протягом яких розвивається епізод, ритмічна та мелодична формула. Під час практичного опрацювання епізоду стало зрозуміло, що тембральна контрастність тут не може бути використана, хоча після перегляду нотного тексту було заплановано її застосування. Причинами є теситурна широта епізоду; остинатна ритмічна формула (пунктир в межах тридольного такту — половинна з крапкою та восьма), що не змінюється та провокує до постійної акцентуації; а також протяжність епізоду в контексті всього концерту (найбільш масштабний за тривалістю епізод). Наведений епізод звучав у темпі *Grave*, з постійною тенденцією до сповільнення, а проявлена наскрізна драматургія постійно провокувала виконавців співати гранично голосно.

Після перепрочитання зазначеного епізоду з уніфікованим тембральним підходом, при універсальній, зокрема штриховій, артикуляції, звучання вирівнялось.

Методика досягнення стилістично переконливої вокальної манери базується на специфічній технології звуковидобування.

Партесні твори традиційно виконували хлопчики домотаційного віку. Дитячий вокал є достатньо універсалізованим з погляду тембру, тому тембральний ансамбль легше досягається під час роботи з дитячим хором або ансамблем при наявності важливої складової ансамблевого виконавства — **єдиної вокальної позиції.**

Процес звуковидобування ми розділяємо на два етапи:

- 1) звукоутворення;
- 2) звукоформування.

Вокаліст набирає повітря в легені, далі повітря через бронхи та трахею піднімається до голосових зв'язок, що спричиняє їх коливання та змикання. Такий процес ми називаємо **звукоутворенням**. Після того, як звук утворився в зоні гортані через зімкнення голосових зв'язок, вокаліст спрямовує звук в одну з груп резонаторів, де формується тембр голосу. Такий процес ми називаємо **звукоформуванням**. Від вибору вокалістом групи резонаторів для формування звуку буде залежати його **вокальна манера**.

Вокальну манеру виконавця можна типізувати за такими параметрами:

- за мірою академічності — оперна / хорова / старовинна манера;
- за стилістичною приналежністю — академічна, джазова, естрадна тощо;
- за типом звукоформування — грудна, головна, мікстова.

Основними критеріями старовинної вокальної манери є: формування звуку в головних резонаторах під час звукоутворення на щільно й довготривало зімкнених голосових зв'язках (саме така робота голосових м'язів мінімізує *vibrato*), відхід від розмовного рівня звукової позиції та формування всіх голосних звуків у тотожній звуковій позиції для кожного регістру.

Старовинна вокальна манера має декілька специфічних характеристик, що відрізняють її від оперної та хорової: безвібратність і помірна темброва індивідуалізованість; ігнорування йотованої подачі голосних звуків та висока позиція голосу; більша «близькість» звукової подачі, ніж у хоровій вокальній манері.

Редукція *vibrato* досягається шляхом фіксації зімкнення голосових складок на всю довжину. Надмірне *vibrato* утворюється тоді, коли голосові складки втрачають тонус, тому в межах одного звуку відбувається їх часткове розмикання. Однією з вправ, що дозволяє відновити тонус змикання голосових складок, є подовження, проспівування розмовних голосних на різній висоті.

Йотована манера є однією з суттєвих характеристик сучасної практики хорового виконавства. Академічне звучання ідентифікується насамперед за округлою манерою промовляння літер, їх уніфікацією, наближенням голосних «е», «у», «а», «і» до голосної «о». Йотована манера формування приголосних здебільшого є причиною нерозбірливості звучання словесного тексту в академічному виконавстві. Під час роботи в проєкті «Лабораторія української барокової музики» саме цей параметр досить складно піддався корекції, адже «патерн» округлення звуків є частиною академічної постановки голосу. Найбільш складно йотована манера викорінювалась у співаків з глибоким тембром і низькою позицією локалізації звуку. Проблему з йотованістю артикуляції приголосних вдалось у практичній роботі вирішити завдяки:

- розмовному опрацюванню вербального тексту (початкове проговорювання кожної синтаксичної структури, а потім проспівування);
- співу у високій позиції голосу (під даним терміном маємо на увазі локалізацію звуку у верхній групі головних резонаторів (а саме у фронтальних пазухах) із частковим залученням середньої групи головних резонаторів (гайморових пазух і носа), з підняттям вилиць («на посмішці»). Прийом «посмішки», або підняття вилиць підвищує місце локалізації звуку в головних резонаторах і детермінує одноманерність промовляння літер.

Для досягнення стабільного звукового результату важливими є три складові процесу звуковидобування:

- 1) всіх м'язів голосового апарату при високому рівні тону діaphragми та голосових;
- 2) фіксація голосового апарату при мобільності м'язів обличчя (особливо вилиць);
- 3) розтягування, безперервне звучання голосу впродовж одного вокального циклу (щільність голосу і вокальна позиція залишаються незмінними в межах однієї фрази).

Для досягнення тембрової уніфікованості основним критерієм є слуховий спів: виконавець знаходиться в слуховому контакті з учасниками ансамблю, прагнучи створити тембровий моноліт, розуміючи ансамбль як єдиний інструмент, а багатоголосну фактуру — як монопласт. В умовах прицільного слухового контакту вокаліст вибудовує єдину вокальну позицію, оскільки людський голосовий апарат фізіологічно працює рефлексивно: під час прослуховування вокальної музики голосові складки людини, що мовчить, працюють дзеркально, змикаються та розмикаються одночасно з голосовими складками того, хто співає.

Вербальний текст диктує характер музики в цілому, є рушійною силою музичної мови твору, інтонаційної побудови його мелодики, основою для формотворення. У випадку з твором українського бароко робота з текстом має свою специфіку. Для всіх церков Московського патріархату в Україні прийнятий лише один варіант вимови церковнослов'янського тексту — московський. У храмах українського патріархату або Київського патріархату, або Православної церкви України та греко-католицьких храмах використовується здебільшого переклад тексту на сучасну українську мову. Московське прочитання старослов'янських текстів є традиційним не лише в умовах церковного дійства в самих храмах, воно є традиційним усталеним для православної академічної музики, що знаходиться в постійному обігу постійно присутня в репертуарі професійних хорових виконавців. У процесі освоєння фаху вокаліста чи

диригента виконавці постійно працюють із партитурами С. Рахманінова, О. Кастальського та О. Архангельського, піснеспівами Г. Свиридова та ін. Традиційними є такі тексти і для музики українських композиторів В. Польової, В. Степурка, виконуються твори М. Березовського, Д. Бортнянського та інших композиторів, що створювали та створюють музику на канонічний православний текст. Отже, нова транслітерація будь-якого партесного твору для сучасного виконавця буде здаватись дещо неприродною, навіть карикатурною, гротескною, оскільки з таким інваріантом прочитання церковнослов'янського тексту він буде взаємодіяти вперше. Учасники ансамблю, повністю погоджуючись із концепцією такого підходу та розуміючи його доречність, проявляли скепсис і підсвідомий супротив, адже фінальне звучання їм здавалось неприродним. У контексті роботи над проектом «Лабораторія української барокової музики», для того, щоб пройти подолати етап підсвідомого супротиву та скепсису стосовно староукраїнської вимови, було прийнято рішення в одній частині поголосників в межах першої та другої пісень канону залишити оригінальні графеми рукопису та, створивши таблицю їх розшифрування (за матеріалами, наведеними в другому розділі дисертації), запропонувати разом, в режимі онлайн, зробити правильну транскрипцію та підписати текст. Процес колективного «перепрочитання» тексту не тільки «комфортизував» співаків у контексті нового вербального підходу зробив новий вербальний підхід більш комфортним для співаків, але й став відправною точкою для закладення алгоритму особистісного вкладу в прочитання художнього образу кожним виконавцем.

У контексті сучасних виконавських реалій малоімовірно, що виконавець буде працювати з оригінальними графемами літер у партесних рукописах, тому було одразу запропоновано транслітерацію концерту «Бисть брань на небеси» відповідно до традицій київського ізводу.

У створенні варіанту словесного тексту концерту ми спирались на путівники перекладу графем церковнослов'янської мови московського інваріанту на староукраїнську, запропоновані В. Німчуком [123] та Г. Куземською [85] (проаналізовані нами в підрозділі 2.2 «Особливості

інтерпретації вербального тексту партесних творів»); у трактуванні наголосів — на систему Г. Кобиринки [75] й рукописний матеріал, що походить з бібліотеки Києво-Печерської лаври та рукописного фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (таблиця 3.4).

Таблиця 3.4

Порівняльна таблиця тексту концерту «Бисть брань на небеси»

Варіант з оригінальними графемами рукопису	Варіант із транслітерацією відповідно до київського ізводу
Бисть, Бисть брань на небеси велія на небеси	Бисть, Бисть брань на небеси велія на небеси
Михаил и ангели его брань сотвориша со змиєм	Михаїл і ангели его брань сотвориша со змієм
И змий брася и ангели его и не возмогоша	И змій брася и аггели его і не возмогоша
И мьсто их ктому не обрѣтєся на небеси	І місто їх к тому не обрітєся на небеси
Извержен бисть змий, змий великий, змий древний	Ізвержен бисть змій, змій великий, змій древній
Вержен бисть на землю и ангели его с ним людїе, людїе веселѣтєся	Вержен бисть на землю і аггели его с ним людїє, людїє веселітєся
Яко бисть спасенїе и сила и Царство Бога нашего	Яко бисть спасеніє і сила и Царство Бога нашого

Форма партесного твору побудована на чергуванні епізодів, контрастних за фактурою, метром і складом виконавців. Робота над твором базується на визначенні меж епізодів і опрацюванні кожного епізоду окремо.

У тексті дисертації вже йшлося про слідування звукового тексту змісту кожного речення на рівні епізоду та змісту кожного слова на рівні синтаксичних елементів. Для відтворення риторичної складової звукового тексту, інвенційної реалізації фактури та донесення вербального тексту було свідомо розділено кожне речення концерту «Бисть брань на небеси» на синтаксичні елементи різної довжини. Наведені нижче поняття можуть мати відмінну конотацію в музичному матеріалі іншого стилю, тут ми говоримо про їх диференціацію саме в контексті української барокової музики для досягнення художньої мети виконавцем.

1. Інтонція — найменший синтаксичний елемент, що реалізується в межах одного, двох або трьох звуків, в межах одного складу, часто повторюваний всередині одного слова, може мати один наголос, що поєднується одним або двома ненаголошеними звуками, або бути ненаголошеним.

2. **Мотив** — елемент, що реалізується в межах одного слова, має один наголос, виразну мелодичну лінію. У мотиві закладений імпульс для мелодичного розгортання фрази, мотив являє собою інтонаційно оформлений вислів.

3. **Фраза** — синтаксична структура в межах одного словосполучення, якій властивий мелодично оформлений вислів, виконує предикативну функцію щодо наступної фрази (принцип «запитання — відповідь» у межах одного речення), корелюється з текстовою основою (фраза музична дорівнює текстовій фразі). Фраза формується на основі інтонацій та мотивів.

4. **Речення** — завершений елемент синтаксичної структури музичного тексту, що складається з двох або більше фраз, формується на основі завершеної музичної тези.

У проєкті «Лабораторія української барокової музики» робота починалася з розучування кожної партії сольо та створення виконавцем одноголосної художньої версії твору (приклад 3.6).

Приклад 3.6

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Фрагмент поголосника першого альтя

Альт І

Бисть, бисть брань на не - бе - си ве - лі - я, ве - лі - я, ве - лі - я,

ве - лі - я, ве - лі - я на не-бе - си. Бисть брань на не-бе - си ве - лі - я, ве - лі - я

на не-бе-си, бисть брань на небеси ве - лі - я, ве - лі - я бисть брань на небеси,

бисть брань на не-бе-си, на не-бе-си, на не-бе - си.

Так виглядає фрагмент редакційної версії поголосника, з якою ми працювали протягом проєкту. Під час першого опрацювання (робота починалась із партій першого тенора та першого дисканта) став доцільним алгоритм слідування за текстом, було доведено природність і логічність такого підходу: коли виконавець працює з поголосником без тактових рисок і вертикальної опори на матеріал інших партій, в умовах перемінності метричних параметрів і частоті візуальної зміни рахункової долі, він, переважно починаючи з третього такту епізоду, втрачає метричну опору на першу долю. Втрата метричної опори на першу долю, своєрідної точки відліку, детермінує залучення нового типу мислення та побудови музичної думки — з опорою на слово. Тож наголоси в синтаксичних елементах розставляються не за дислокацією звуку в такті, а відповідно до наголосу в слові, внутрішньої структури речення та комунікації його частин. В нотному тексті зазначався метр на початку кожного епізоду і до його зміни, однак його домінування повністю нівелюється через специфіку роботи з поголосником та особливості сприйняття такого тексту виконавцем.

Для демонстрації роботи з синтаксичною структурою тексту партесного твору та його елементами розглянемо один із найскладніших у фактурному плані епізод (приклад 3.7).

Приклад 3.7

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Фрагмент поголосника другого альтя

26

со - тво-ри - ша со зми-єм, и змий бра - ся

29

и ан-ге - ли є - го, и змий бра - ся, и змий

31
бра - ся и ан-ге - ли є - го, и змий бра - ся, и змий

33
бра - ся, и змий бра-ся, и змий, и змий бра-ся, и змий бра-ся,

35
и змий бра-ся, и змий бра-ся и ан-ге-ли

38
є - го, и не воз-мо - го - ша, и мѣ - сто

У межах епізоду наявні три основні ритмомелодичні формули, що моделюють розвиток музичного матеріалу в кожній партії:

- 1) повторення одного звуку вісімками на тексті «і змій брася» (вокальна репетиція);

и змий бра-ся,

- 2) формула з висхідним квартовим рухом у пунктирному ритмі або репетиція з пунктирним ритмом;

и змий бра-ся, и змий бра - ся,

- 3) поєднання чвертки з димінуцією та низхідним пунктирним рухом.

и змий бра - ся

Наведені формули є «патернами», що розгортаються інвенційно, розробляються, варіюються в подальшому матеріалі цього епізоду та приводять до синхронної вертикалі на основі перелічених трьох ритмомелодичних формул: пунктир перетворюється на остинатний ритм у партії другого тенора, коротка димінучія стає пасажем, що передається з партії в партію.

Перша і друга формули являють собою короткі мотиви на слова «і змій брася», третій елемент є предикатом мотиву «і аггели єго», і являє собою фразу.

Отже, ми свідомо розділили горизонталь кожної партії на короткі синтаксичні одиниці на основі згаданих трьох ритмомелодичних формул, що відповідають природі текстового повтору в епізоді. Кожну формулу ми запропонували артикулювати по-різному, виходячи з її ритмічного та мелодичного ядра, але тотожно для всіх партій.

Матеріал вісімкового повторення (перша формула) виконувався з акцентуванням усіх чотирьох звуків, оскільки такий мотив використовувався в кожній партії лише один раз, у високій теситурі та на початку речення як імпульс, що «запускає» наступне розгортання матеріалу.

Друга формула артикулювалася з твердою атакою голосної «і» та стрімким нагнітанням, тяжінням до складу «бра», що є наголошеним у словосполученні «і змій брася». Склад «бра» виконавці промовляли нарочито широко, через тверду виразну приголосну «р», а склад «ся» умисно стишували, нівелювали.

Третю формулу, музиканти пом'якшували, «ліризували»: почавши з контрастно м'якої атаки голосної «і», через її подовження, створювали пластичний мотив із ледь відчутним відтягуванням наголошеного складу «бра», що виконувався з натиском, *tenuto*, та скороченням «ся». У відтворенні мотиву «і аггели єго» при низхідному русі принциповим було «тенутне» виконання складу «ге» та збереження активності, тону пунктирної ритмічної формули в низькому регістрі на *diminuendo*.

Відсутність навичок «згортання» фраз у низькому регістрі, їх доспівування на активних м'язах діафрагми, доведення фраз до кінця з уважністю при стишуванні (зазвичай виконавці їх акцентували або «кидали» через незручність)

часто ставала причиною втрати відчуття єдиної пульсації в ансамблі та початкового темпу епізоду.

Для виконання димінукцій було використано метод «підштриховування» кожної першої шістнадцятки, оскільки без такого виконавського прийому неможливо досягти синхронності. Однак важливо було розділити «метод підштриховування», що означав м'який звуковий натиск через більш активну хвилеподібну подачу повітря вокалістом на конкретному складі та акцент, що досягається більш твердою артикуляцією, різкою активною подачею повітря, та більш жорстким зімкненням голосових зв'язок.

Освоєння цієї методики прочитання вербального тексту починалось із промовляння тексту з ораторською інтонацією, у характері твору — досить патетичного, динамічного, активного, — тобто з реалізації характеру, динаміки й драматургії епізоду без звуковисотної складової.

Запорукою досягнення «риторичності» звучання, випуклості, рельєфності подання вербального тексту є насамперед активне, свідоме стишення кінцевих складів кожного слова. Вокалісти легко йшли на визвучування та промовляння з ораторською інтонацією наголошеного складу, але стишувати ненаголошений або відкритий склади до останньої репетиції було проблематично.

Підсумуємо, що неможливо реалізувати складну, багатоформульну поліфонічну фактуру без свідомого, можливо утраваного полегшення ненаголошених складів, слів і словосполучень різних синтаксичних елементів.

Отже, увагу було зосереджено на чотирьох параметрах:

- 1) свідомій для всіх виконавців структуризації музичного матеріалу — поділу на синтаксичні елементи відповідно до природи вербального тексту;
- 2) контрастному з погляду артикуляції виконанні цих елементів;
- 3) рельєфному підкресленні та свідомому стишуванні наголошених і ненаголошених складів
- 4) початковій роботі з текстом без мелодичної складової.

Методика роботи над артикуляцією та дикцією

Під артикуляцією ми розуміємо специфіку роботи органів артикуляційного апарату під час озвучення слів, а під дикцією — результат цієї роботи — більш чи менш чітку їх вимову, тобто дикція в цьому разі розглядається як результат артикуляції.

Співацька й розмовна дикція різняться: розмовна дикція передбачає рівноцінність в озвученні голосних і приголосних звуків, а співацька дикція базується на подовженому промовлянні голосних звуків та максимальному скороченні, редукції приголосних. В академічному виконавстві обирається однаковий спосіб артикуляції для всіх голосних звуків. У партесному виконавстві нашою метою є відтворення природного способу подачі тексту, нейтралізація академічності звучання, для чого необхідно поєднати принципи розмовної та співацької дикції:

1. Важливим є збереження єдиної високої вокальної позиції при використанні природного об'єму артикуляції кожного голосного звуку, використання як вертикальної, так і горизонтальної подачі голосних відповідно до їхньої артикуляційної природи (зазвичай використовується лише вертикальна):

- широкий звук «а» з розслабленим підборіддям та опущеною гортанню (положення верхньої частини голосового апарату нагадує коло);
- горизонтальна артикуляція звуку «е», з трохи піднятими вилицями та фіксація звуку по горизонталі в гайморових пазухах;
- вузький, але горизонтальний звук «і», з локалізацією в переніссі або переніссі й нижній частині фронтальних пазух — після сонорної приголосної;
- вузька голосна «у», що формується вертикально, що формується активними губними м'язами;
- голосна «о», що утворюється вертикально, має обриси овалу, формується завдяки природньому куполу, притаманному цій голосній;
- звук «я» утворюється подібно до «а», «ї» — тотожно до «і», «є» — тотожно до «е», але з їх незначним пом'якшенням, нейтралізуючи притаманну

йотованим голосним різкість на кінцях слів або якщо вони не є наголошеними.

2. При відтворенні приголосних звуків найважливішими принципами є винесення тексту «вперед», на губи, активна робота губних м'язів, високий тонус м'язів дикційного апарату — губ та язика.

Дієвим засобом реалізації ораторської інтонації в поданні тексту, доречним у кульмінаційних епізодах партесних творів, є свідоме подовжування сонорних, дзвінких і шиплячих приголосних («м», «ш», «с», найчастіше — «р»). Такий прийом також може бути застосований для відтворення «буремного», схвильованого характеру музики, батальних сцен, в умовах поліфонічної фактури — для підкреслення окремого слова або тези. Проте постійне подовжування таких приголосних протягом всієї композиції є помилкою, оскільки позбавляє синтаксичні елементи тексту внутрішньої кантилени, вільного звукового плину та звучить штучно.

Ефективними методами роботи для досягнення зазначеного орієнтиру артикуляції та дикції є:

1. Повільне промовляння тексту із вказаним у нотному тексті ритмом і розставлянням синтаксичних опор. Завдання — відчутти природний об'єм артикуляції кожного голосного та міру редукції кожного приголосного звуку.

2. Промовляння тексту пошепки. Завдання — активізувати дикційний апарат (м'язи губ, язика тощо).

3. Промовляння тексту з нарочитою ораторською подачею, патетично, дещо театралью. Завдання — осмислити міру відкритості й редукції кожного складу, визначити кульмінаційні зони для артикуляції сонорних і шиплячих приголосних, досягти комфортного промовляння подовжених та скорочених звуків і складів.

Останнім важливим аспектом артикуляції в партесному творі є специфіка закінчення слів — відкритим або закритим складом:

— У разі закінчення слова відкритим складом («не возмоґоша», «на небеси») важливо дозволити складу «дозвучати», завершивши його виконання переведенням у вдих перед наступним епізодом або «знявши» за допомогою

активізації м'язів діафрагми (досить часто виконавці відкритий склад завершують, закриваючи рот, це позбавляє його природного «дозвучення» та стишення в кадансі, що є важливою складовою фіналізації вокальної музики в акустичному приміщенні).

– При закінченні слова закритим складом необхідне подвоєння голосної останнього складу внутрішнім слухом (часто виконавці закінчують закриті склади з акцентуацією останньої приголосної, що створює зайвий акцент у слові, подовжує останню приголосну та блокує інерцію вільного переходу, «перетікання» кожного епізоду в наступний). У наведеному далі прикладі загальнохоровий двотакт закінчується на слові «древній». Отже виконавець має повторити останню літеру «і» (виходить «древнійі») на четверту долю такту й скоротити йотовану «й». Інакше або такт виявляється скороченим, або літера «й» звучить як «йі», що суперечить нотному тексту двотакту.

Інша ситуація виникає в коротких та акцентованих (наголошених) закритих складах «бисть», «брань», де акцентуація закінчень корелює зі змістом і самим фонічним забарвленням слова (приклад 3.8).

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Закриті склади в кінці слів

The image displays two staves of musical notation for a piece titled «Бисть брань на небеси». The left staff contains eight lines of music, each with a vocal line and a corresponding Ukrainian lyric line. The lyrics are: «Змий ве-ли-кий, змий дре-в-ний,». The right staff contains four lines of music, each with a vocal line and a corresponding Ukrainian lyric line. The lyrics are: «На не-бе-си,», «Бисть брань», «Бисть брань», «Бисть брань». The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, illustrating the structure of the piece and the placement of closed syllables at the end of words.

Під час практичної роботи з «Лабораторією української барокової музики» став очевидним специфічний інтроєкт, притаманний ансамблістам цього проєкту, що більшу частину професійного життя співали в хорових колективах: виконавці бачили лише свою партію, тому підсвідомо динамічну концепцію виконання будували як сольну. Варто зауважити, що виконавці воліли весь матеріал виконувати досить голосно й ваговито.

Складним завданням для художнього керівника було спонукати виконавців бути варіативними в **динамічному вирішенні музичного тексту**, співати *sotto voce*, визначити динамічний план твору й дотримуватися його (створення

динамічного плану концерту як у межах кожної партії, так і на рівні звучання всієї вертикалі є важливим для забезпечення достатнього ступеня контрастності звукового тексту). До того ж тут спрацювала притаманна великій кількості вітчизняних професійних виконавців установка щодо коректності відтворення православної культової музики повнозвучно, громіздким щільним звуком; виконавці посилялись на те, що їм незручно стишувати звук у складних теситурних умовах (що наявні в кожній із партій).

Серед основних орієнтирів у побудові **динамічної концепції** твору ми можемо виділити такі:

- природність вибору динамічного нюансу для кожного типу фактури відповідно до ідеї текстового джерела;
- тембральний і динамічний ансамбль у межах кожної партії (дисканти, альти, тенори, баси);
- штучний динамічний ансамбль із басовою партією, постійна увага до басової лінії та вибудовування динамічної зони кожної з партій відповідно до басової партії в епізодах із монопластовою, акордовою фактурою, у кантових епізодах;
- штучний динамічний ансамбль в епізодах із розвинутою мелодичною лінією однієї з партій, динамічна пріоритетність затриманих дисонансів, предйомів, димінуцій, розгорнутих пасажів, імітацій у двопластовій фактурі перед затриманими звуками фактури;
- у поліфонічних епізодах — ідентифікація кульмінаційних тактів, їх динамічне підкреслення та стишення, полегшення іншого матеріалу епізоду.

Партесний концерт «Бисть брань на небеси» вміщує десять епізодів, що різняться за метром і тривалістю рахункової долі: метр у нотному тексті концерту змінюється з перфектного на дводольний або чотиридольний сім разів: $\text{C} \text{ — } 3/4 \text{ — } \text{C} \text{ — } 3/2 \text{ — } \text{C} \text{ — } 3/2 \text{ — } 3/4 \text{ — } \text{C}$. Як бачимо, кожен метричний розмір використовується двічі й лише розмір *alla breve* використовується чотири рази.

Темп визначався через прирівнювання фрази до одного дихального циклу вокаліста й залежно від його вокальних можливостей у незручній для його партії теситурі (приклад 3.9).

Приклад 3.9

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Кантовий епізод (партії першого та другого дисканта)



У цьому фрагменті бачимо дві фрази, які логічно розділити на два дихальні цикли. Також зауважимо, що партія дисканта виписана у високій теситурі. Для відтворення нотного матеріалу в високій теситурі голосу вокаліст потребує більше повітря, а отже дихальний цикл фізіологічно скорочується (приклад 3.10).

Приклад 3.10

Анонімний партесний концерт «Бисть брань на небеси»

Фрагмент епізоду з тридольним метром



У наведеному нотному прикладі наявна риторична фігура *climax* («драбина»): речення побудовано на основі висхідного секвенційного руху до слів «на землю». Секвенція вміщує три ланки, загальний обсяг речення — п'ять тактів. Якщо брати дихання перед кожною ланкою секвенції, утворюється акцент на першій і третій долях такту, що зумовлює вповільнення темпу. Крім того, враховуючи, що в кожному голосі фраза «Вержен бисть» звучить щонайменше 25 разів, постійні цезури в кожній партії не дозволяють вибудувати драматургію епізоду. Тому було вирішено послідовність із трьох ланок секвенції виконувати на

один дихальний цикл. Цей прийом дозволив прибрати постійну акцентуацію складів, що починаються на дзвінку приголосну (спочатку співаки акцентували склад «ве» і слово «бисть»), реалізуючи природну інерцію фрази та редукцію непотрібних акцентів.

З'ясування темпу може здійснюватися завдяки прийому ораторського прочитання акордової фактури з синхронною для всіх партій підтекстовкою. Щільна монопластова фактура в обраному концерті використовується тричі: на початку (найперше речення), після першої частини (для підкреслення фрази «і місто їх к тому не обрітеся на небеси»), а також у фінальних шести тактах. Очевидно, що автор прагнув підкреслити найбільш значимі фрагменти тексту й формотворчі елементи композиції. Акордова фактура на початку — репрезентація стислого прологу зачину, а фінальне восьмиголосся з синхронно вибудованим словесним текстом — епілог, висновок. Цей прийом на початку анонсує епічний, дещо патетичний характер твору, а потім фіналізує та закріплює його в коді. Тут, на нашу думку, прийом ораторського прочитання тексту й визначення темпу завдяки такому методу є доречним та ефективним.

Ще один спосіб встановлення основного темпу — через характер вербального тексту. Партесний концерт починається зі слів «Бисть брань на небеси, велія на небеси». У повільному темпі ці слова не створювали стрімкого, енергійного, дещо войовничого характеру, втрачався результат відтворення звукового образу через фоніку слова, втрачався імпульс, котрий перша фраза задає звучанню всього твору. При виконанні в темпі, де чвертка прирівнюється більш ніж до 90 ударів на хвилину, навпаки, неможливо було досягнути дикційної ясності. До того ж саме цей текст (з великою кількістю дзвінких приголосних звуків) у швидкому темпі звучав грубо й навіть дещо істерично.

Отже, ми обирали темп, що дозволяв виконавцям бути варіативними у відтворенні художнього тексту.

Основним критерієм встановлення темпу твору є відповідність вербального та звукового текстів окремому афекту. Музичний текст обраного концерту візуалізує сцену боріння Архангела Михаїла з силами зла: динамізм, енергійність

на не-бе-си, бисть брань на не-бе-си ве-ли-я, ве-ли-я на не-бе-си, бисть

на не-бе-си, бисть брань на не-бе-си ве-ли-я, ве-ли-я на не-бе-

на не-бе-си, бисть брань на не-бе-си ве-ли-я, ве-ли-я на не-бе-си, бисть

на не-бе-си, бисть брань на не-бе-си ве-ли-я, ве-ли-я на не-бе-

на не-бе-си, бисть брань на не-бе-си ве-ли-я, ве-ли-я на не-бе-си, бисть

на не-бе-си, бисть брань на не-бе-си ве-ли-я, ве-ли-я на не-бе-

на не-бе-си, бисть брань на не-бе-си ве-ли-я, ве-ли-я на не-бе-

Перший епізод концерту, втілений у тактовому розмірі *alla breve* (приклад 3.11), переходить в імітаційний епізод на $\frac{3}{4}$. У процесі практичної роботи «Лабораторії» стало очевидно, що виконувати перше речення в дводольному форматі неможливо, оскільки неможливо подовжити рахункову долю в наступному фактурному блоці цього епізоду: темп імітації виявляється занадто швидким. Тому у виборі темпу ми орієнтувались на темпові можливості наступного епізоду.

Весь твір складається з досить коротких епізодів, тому на початку роботи з виконавцями ми мали інтенцію виконувати твір в єдиному темпі: до цього спонукало не лише бажання досягти композиційної цілісності при реалізації художнього тексту, але й сам характер текстових образів кожного епізоду: «Бисть брань на небеси», «Михаїл і ангели єго брань сотвориша со змієм», «Ізвержен бисть змій». Однак сам музичний текст та специфіка практичної роботи встановили орієнтири щодо темпової статичності або варіативності. Деякі епізоди виконавці фізично (через втрату уваги або високу теситуру) не могли озвучувати

в задуманому спочатку темпі, інші епізоди доводилось уповільнювати для можливості втілити ясно, рельєфно, відчутно риторичну складову виконання.

Ансамблісти досить часто сповільнювали загальний темп і втрачали темп внутрішньодольової пульсації. Вирішити таку проблему вдавалось завдяки проговоренню тексту в ритмі та роботі малими групами.

Отже, метою останнього розділу було дослідження властивостей ланок моделі в конкретних виконавських версіях і динаміки підходів до цих компонентів протягом останніх тридцяти років. Для проведення такого дослідження з порівняння підходу до ланок моделі в конкретних інтерпретаціях ми обрали одну з найбільш популярних і часто виконуваних композицій М. Дилецького — Воскресенський канон, а також спирались на аудіо- та відеозаписи партесних творів великої кількості вітчизняних колективів. На основі виконавських версій різних партесних творів було прослідковано динаміку роботи з конкретними компонентами моделі в контексті сучасного виконавського дискурсу та підсумовано, що найбільш проблематичними залишаються питання роботи в межах єдиного афекту, втілення риторичного принципу — «співу за словом» — та, особливо, вокальної манери. Натомість питання переходу на староукраїнську транслітерацію церковнослов'янського тексту, прагнення камерності, виконання окремим співаком кожної партії стають більш узвичаєними.

Для підтвердження коректності змісту компонентів моделі та напрацювання методів роботи з нею було створено проєкт «Лабораторія української барокової музики». У межах створеного проєкту ми запропонували підходи до виконавського тексту й методи роботи над окремими його аспектами.

Ці методи й принципи повинен усвідомлювати насамперед керівник проєкту — хормейстер, котрий є джерелом втілення такого підходу до хорового виконавства. Наведена концепція роботи є нетрадиційною для сучасної виконавської культури, але вкрай важливою для відродження інвенційності та «високого стилю» партесної музики.

У межах практичного розділу було створено своєрідну схему, методику ефективної роботи з багатоголосним вокальним твором другої половини XVII — початку XVIII ст. на прикладі партесного концерту «Бисть брань на небеси», яка містить:

- формування системного підходу до встановлення етапів роботи з партесним твором в умовах цейтноту, особливу форму планування, що базується на принципі нашарування хорової фактури;
- концепцію осмислення художнього тексту партесного твору — етап осягнення домінантного характеру звукового образу;
- методику досягнення стилістичної коректності у вокальній манері;
- методику забезпечення коректності відтворення вербального тексту;
- підходи до практичної роботи з часовою складовою звукового тексту.

Література до третього розділу

176.

149, 97, 186.

53, 123, 85, 75.

ВИСНОВКИ

Зародження української барокової музики було зумовлене насамперед соціальними та політичними змінами, що свідчили про ментальну трансформацію української нації саме в XVII–XVIII століттях. Відродження національної гідності, прагнення до затвердження людських прав, свобод і боротьба за них призвела до проникнення гуманістичних ідей у свідомість тогочасної інтелектуальної еліти та, як наслідок, реформування музичної складової церковних ритуалів. Мистецтво партесного співу є результатом духовної еволюції української нації, відображенням якої стало зародження нового неповторного музичного мистецтва.

Вибір теми дисертаційної роботи викликаний її актуальністю для сучасної вітчизняної хорової та вокальної практики. Наукова розробка обраної теми у виконавському ракурсі, ідентифікація стилістичних орієнтирів в інтерпретації партесної музики сприяють розвитку та популяризації такого напрямку, як історично поінформоване виконавство у вітчизняній хоровій та ансамблевій практиці.

Українська барокова музика є унікальним пластом барокової спадщини, що потребує осмисленого підходу до інтерпретації та формування вузькоспрямованої методики роботи. Національну специфічність української барокової музики детермінувала її синкретичність — поєднання стилістичних елементів чотирьох епох: середньовіччя, Ренесансу, бароко та Просвітництва; виникнення на межі світської та релігійної традицій; синтез західноєвропейських стильових канонів з елементами українського фольклору та міської пісні (канту); локальна система нотації; особливості вимови, що підкорялись локальній церковній мовній традиції (відповідно до київського ізводу); камерність; специфічний алгоритм темпоритмічної організації, яка полягає в чергуванні фрагментів, викладених у перфектних та імперфектних розмірах; формування системи синтаксису на основі синтезу музичного та риторичного мистецтва; контрфактура (для барокових творів цілком природною є «міграція» хорових партій).

Перехід від анонімності до авторства свідчив про трансформацію функції партесного мистецтва з прикладної в самостійну — стилістичні канони української барокової музики еволюціонували, змінювались. Партесна творчість не є монолітною, адже відбиває різні історичні етапи, ментальність інтелектуальної еліти певного регіону, традиції різних релігійних конфесій, світогляд різних композиторів і митців.

Дослідження інтерпретаційної моделі партесного твору в українській виконавській культурі на межі XX–XXI століть дозволило дійти наступних висновків:

1. Партесний спів — вид храмового багатоголосного співу без супроводу, що побутував на території України, Росії та Білорусії в сімнадцятому — першій половині вісімнадцятого століття та виконувався за «партесами» або партіями. В основі дослідження сучасного виконавського дискурсу партесного співу лежить декілька концептів: партесний спадок є частиною цілісної барокової традиції; партесні твори мають виражені національно специфічні риси, що детермінує створення окремої моделі їх інтерпретації; партесна музика не є монолітною — українська гілка партесів потребує диференційованого підходу відносно творів, що походять з Росії та Білорусії; партесний спадок є частиною неоднорідної та специфічної *духовної* культури України зазначеного періоду.

2. Вітчизняна практика партесного співу на межі XX–XXI століть є досить строкатою: представлена декількома колективами, які диференційовано за формою організації виконавського процесу (проектні та сталі колективи) та концепцією підходу до втілення художнього тексту (історичний та творчо-інтуїтивний). Суттєве просування в царині партесного виконавства відбулось протягом останніх п'яти років, що пов'язано з популяризацією «музичних проєктів» як доступного в сучасних реаліях способу реалізації творчих ідей та задумів. **Музичний проєкт — сукупність людей і ресурсів, які об'єднуються на певний час, щоб втілити конкретну художню ідею та створити художню цінність.** Втілення музичного проєкту виступає як мета проєктної роботи та її результат, проєктний колектив — інструмент втілення музичного проєкту.

Визначено, що формат проектної роботи — один найперспективніших в сучасній виконавській культурі: такий, що дає можливість не лише втілити велику кількість концертних програм з різними музикантами, але виводить сучасне академічне середовище з внутрішнього вакууму, замкненості, детермінує створення більш сучасних форм художнього вислову. Робота проектного музичного колективу є відмінною від сталої за параметрами часу, простору та людського «фактору».

3. Інструменти напряму «історично поінформоване виконавство» довели свою дієвість та влучність відносно роботи з творами минулих епох, тому логічним видається застосування даних інструментів для виконавського осмислення партесної музики. Варто визначити, що основним постулатом історично поінформованого виконавства є «декодування принципу мислення» творців тієї чи іншої епохи, що уможлиблюється завдяки осмисленню відповідної епосі «системи координат» — мови запису, що є носієм стильової інформації; роботі з музичними артефактами або їх прототипами відповідними стилю епохи, що детермінують тембр та стрій у виконанні та специфіку звукової артикуляції; роботі у просторі природньому для звучання обраної музики, адже акустичні умови формують три параметри: темп твору, тембр звучання, динаміку та специфіку звуковидобування; опорі на, старовинні «гідди», трактати та коментарі, що вербально описують звуковий образ творів епохи; осмисленню музичного тексту твору з точки зору відповідної йому текстуальної стратегії.

4. Під терміном «модель інтерпретації» партесного твору запропоновано розуміти комплекс принципів декодування художнього тексту виконавцем, що може бути базисом для створення індивідуальної інтонаційної версії партесного твору в рамках старовинної текстуальної стратегії. Визначення комплексу принципів побудови моделі інтерпретації партесного твору відбувається завдяки ідентифікації стилетворчих компонентів виконавського тексту (параметри музичного тексту, що мають акустичне вираження та знаходяться в зоні компетенції виконавця) та визначенню підходів до їх звукового втілення. У рамках роботи ідентифікація стилетворчих компонентів виконавського тексту

реалізується завдяки аналізу орієнтирів у виконанні барокових творів, що викладені в наукових роботах музикантів — представників напряду історично поінформованого виконавства; аналізу інформації, що стосується виконавської практики партесного стилю в трактатах, що походять з східнослов'янських територій; виконавського досвіду сучасних хормейстерів, що працюючи протягом довгого часу з партесами створили власні виконавські підходи. Дане узагальнення здійснюється завдяки методу інтерв'ювання та аналізу інтонаційних версій різних партесних творів. Хормейстерами що мають досвід професійної роботи з великим об'ємом української барокової музики, відповідно, можна говорити про створення власної візії в інтерпретаційній роботі з партесним твором: О. Холодової керівниці ансамблю «*Artes Liberales*», диригента хору «Київ» М. Гобдича, керівниці ансамблю «*A cappella Leopoldis*» Л. Капустіної, І. Коломійця — ансамбль «Мусикія», Н. Даньшиної «*Musica sacra Ukraina: Партесний вимір*».

Графічне вирішення інтерпретаційної моделі партесного твору — циклічна матриця, що визначає стилетворчі компоненти виконавського: вербальний текст, моноафект, вокальна манера та виконавський склад. Найважливішою естетикою — стильовою установкою моделі є приналежність партесного твору до стилю бароко: звукове втілення компонентів моделі має зміст лише в контексті естетики «високого стилю».

5. Основні елементи художнього тексту, що детермінують функціонування виконавського процесу: форма фіксації музичного матеріалу (є джерелом уявлень про партесний стиль); вербальний текст (мова та вимова при вербалізації тексту, залучення синтаксичної системи та виразових засобів риторики), звуковий текст (архітектоніка композиції, темпоритмічна основа, вокальна манера та ансамбль, характер виконання, динамічна та агогіка).

Основні орієнтири в нотному тексті стосувались характеру звучання, динаміки, метру. Виконавці не бачили всієї фактури, не усвідомлювали поняття «хорова вертикаль», мислили лінійно, «горизонтально», спирались на подібну до сучасної ритмічну систему, однак з відмінним від сучасного принципом метричної акцентуації. Нотний текст барокової музики дійшов до нас у вигляді

рукописних поголосників. Отже, вся інформація, що була необхідна виконавцю, зосереджена в рамках окремої партії. На нашу думку, очевидним стає факт повноцінного втілення всього художнього задуму кожним голосом.

Специфіка роботи з вербальним текстом української барокової музики полягає в двох аспектах: мова виконання та відтворення тексту за риторичним принципом.

У виборі мови виконання релевантними є два підходи: за походженням партитури та за місцем виконання. Сама староукраїнська церковнослов'янська мова є достатньо еклектичною, про, що говорять відмінності у її зафіксованих варіантах М. Смотрицького, Л. Зизанія тощо. Питання транслітерації поєднує два аспекти: прочитання окремих графем та прочитання наголосів, що суттєво відрізняються від сучасних, звичних для нас, однак є важливим для вокальної артикуляції з точки зору трактування слова як експресії.

Робота з компонентами звукового тексту спирається на принцип моноафектності (що визначається змістом словесного тексту).

Відповідно до різних джерел найбільш розповсюдженим для партесної практики був виконавський склад від восьми до п'ятнадцяти співаків. На думку хормейстерів (респондентів інтерв'ю) відповідним для виконання музики бароко є склад, де кожен виконавець співає свою партію сольо.

Основні показники темпоритму визначаються основним афектом твору, що також детермінує часткове або повне утримання пульсу при зміні метру. Контрастна фактура або метр можуть помірно впливати на рівність пульсації або темп епізоду.

Важливо також згадати вихідні положення для роботи з вокальною манерою під час виконання партесів. Доведено, що цей компонент звукового тексту влучно розглядати в двох ракурсах: з точки зору тембру та типу вокалізації.

6. Для проведення емпіричної апробації стильових орієнтирів інтерпретаційної моделі партесного твору, було створено проект «Лабораторія української барокової музики», на базі якого здійснено експеримент: підготовлено до запису та записано анонімний восьмиголосний концерт з київської колекції

«Бисть брань на небеси», що був нещодавно розшифрований, ніколи не публікувався та не виконувався. Така робота була проведена в автентичних виконавських умовах. Невідомий раніше складний музичний текст професійні співаки виконували по партіям (поголосникам) та без тактових рисок. Не маючи жодних «підказок» до виконання, виконавці реалізовували свою одноголосну версію, інтерпретацію всього твору.

У рамках практичного розділу було створено своєрідну схему, методику ефективної роботи з багатоголосним вокальним твором другої половини XVII — початку XVIII ст. українського походження яка містить:

- Узагальнення основної концепції для роботи з партесними творами, що базується на свідомому підході до роботи в рамках ансамблю та подоланні принципу інертності хорового мислення (термін О. Приходько); створенні одноголосної версії всього твору, лінійної форми інтерпретації; роботі в максимально достовірно відтворених виконавських умовах.
- Формування системного підходу до «етапізації» роботи зі складним партесним твором в контексті часового цейтноту, особливу форму планування, що базується на принципі нашарування хорової фактури.
- Концепцію осмислення художнього тексту партесного твору: осмислення семантики тексту, ідеї твору та ідентифікація моноафекту; аналіз семіотики, невербальної основи музичного тексту, що дає досить вичерпну інформацію про характер твору; ідентифікація засобів виразності, що дозволять відтворити звуковий образ твору.
- Методику практичної роботи з різними типами та модифікаціями хорових багатоголосних фактур.
- Методику досягнення автентичності у вокальній манері, що базується на освоєнні технології звуковидобування: правильному звукоутворенні та звукоформуванні кожним співаком; створенні вокальної драматургії твору в рамках загальноансамблевої роботи.
- Методику досягнення коректності у відтворенні вербального тексту, що базується на: відповідній українському сегменту партесної музики мові та

вимові виконання; осмисленні партесного твору як монотексту: де слово і музика складають музично-поетичну цілісність, опорі на «риторичну» синтаксичну систему у відтворенні музичних елементів; свідомому виборі засобів виразності для інтонування кожного синтаксичного елементу, що є єдиним шляхом трансформації музики у «мову звуків».

7. Основні підходи до практичної роботи з часовою складовою звукового тексту, що базується на ототожненні рахункової долі для контрастних епізодів; темповій гнучкості, що формується завдяки специфіці фактурного викладу, специфіці вербального тексту тощо; принципі «динамізації» повільного темпу та стримуванні швидкого темпу.

Так, у першому розділі було реалізовано завдання створити «модель інтерпретації» партесного твору, виокремивши стилетворчі риси виконавського тексту, в другому — визначено, яке саме трактування компонентів моделі є стилістично коректним, в третьому — проведено апробацію моделі на основі вже існуючих виконавських версій та запропоновано методику роботи з моделлю інтерпретації партесного твору в контексті сучасних виконавських реалій (врахувавши таку сторону виконавської практики як проектність).

Українське старовинне багатоголосся є унікальною формою музикування, відмінною від будь-яких попередніх або сучасних йому форм музикування Західної Європи. Партеси є «реципієнтами» західноєвропейських композиційних технік, традицій виконання, елементів музичного мислення, що трансформуються під впливом слов'янської ментальності, поєднуються з міцними стародавніми церковними канонами, мелосом української пісні та рисами українського канту. У контексті такого симбіозу суперечливих творчих впливів народжується новий, унікальний тип музичного мислення. Висвітлення стилістичних особливостей партесного мистецтва є нагальним завданням сучасної науки, усвідомлення моделі його інтерпретації — потребою сучасного виконавства. Партесна музика — частина духовної спадщини української нації, а розуміння її сутності та наближення до її стилістично коректного відтворення є принциповим завданням сучасної вітчизняної музичної практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анализ вокальных произведений : учебное пособие / Л. Иванова, Е. Ручьевская, В. Широкова и др. ; под ред. О. Коловского. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
2. Аннушкин В. История русской риторики : хрестоматия : учебное пособие. 4-е изд. Москва : Флинта, 2016. 415 с.
3. Антонович М. *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики / ред.- упоряд. Ю. Ясиновський. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с. (Історія української музики ; Вип. 1 : Дослідження).
4. Антонович М. Партесна музика в українських церквах доби Козаччини // *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 144–164.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / ред., вступ. статья и коммент. Е. Орловой. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
6. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века) / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1997. 571 с.
7. Белоброва О. К изучению «Книги избраной вкратце о девятих мусах и о седмех свободных художествах» Николая Спафария // Труды Отдела древнерусской литературы. Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. Т. XXX. С. 307–317.
8. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема // Українське музикознавство : наук.- метод. зб. Вип. 10. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 202–219.
9. Білодід І. К. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; — К.: Наукова думка, 1970—1980. — Т. 7. — С. 544.
10. Большая Российская энциклопедия : в 35 т. Т. 28 : Пустырник — Румчерод / науч.-ред. совет: Ю. Осипов (пред.) и др. ; отв. ред. С. Кравец. Москва : Большая Российская энциклопедия, 2015. 766 с. URL: <https://bigenc.ru/music/text/3510850> (дата обращения: 12.08.2020)
11. Борисов В. Давні граматики та їхня наукова роль у формуванні українського мовознавчого знання // Вивчаємо українську мову та літературу. 2014. № 31–32 (395–396), листопад 2014 р. С. 2–5. URL: <http://journal.osnova.com.ua/download/4-395-46132.pdf> (дата звернення: 01.02.2020).
12. Бражников М. Древнерусская теория музыки : По рукопис. материалам XV–XVIII вв. / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. 423 с.

13. Браудо И. Артикуляция : (О произношении мелодии) / под ред. Х. Кушнарева. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. 198 с.
14. Булик-Верхола С. Зародження наукової музичної термінології української мови в XVI–XVIII ст. // Вісник Національного університету «Львівська політехніка» : Проблеми української термінології. 2014. № 791. С. 98–101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPUT_2014_791_21 (дата звернення: 08.04.2019).
15. Буцкая С. К проблеме народных первоисточков в партесном многоголосии // Методы музыкально-фольклористического исследования : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; сост. Т. Старостина. Москва : МГК, 1989. С. 88–96.
16. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко : исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Лундберга ; под ред. Е. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 288 с.
17. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. Москва : Музыка, 1967. 103 с. (В помощь педагогу-музыканту).
18. Вишенський І. Твори / пер. з книжної укр. мови В. Шевчука. Київ, 1986. 247 с. URL: http://ukrlit.org/vyshenskyi_ivan/tvory (дата звернення: 20.06.2019)
19. Владышевская Т. Русская музыкальная культура XVII века Древней Руси. Москва : Знак, 2006. 468 с.
20. Власов В. Стили в искусстве : архитектура, графика, декор, прикладное искусство, живопись, скульптура : словарь. Т. 1. Санкт-Петербург : Лита, 1998. 672 с.
21. Воронова Н. Деятельностная модель интерпретации художественного текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2000. 157 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/deyatelnostnaya-model-interpretatsii-khudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 02.02.2021).
22. Воронцова Т. Элементарная стилистика : учеб.-метод. пособие / УдГУ. Ижевск : Удмуртский университет, 2008. 130 с.
23. Гатовская Е., Плотникова Н. Партесный концерт XVIII века (на примере рукописных памятников г. Ярославля) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Музыкальное искусство христианского мира. 2009. Вып. 1 (4). С. 90–106.
24. Герасимова И. Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2010. 394 с.

25. Герасимова И. Профессиональная церковно-певческая среда Вильны XVII века и творчество композитора Николая Дилецкого // Вестник РАМ имени Гнесиных. 2008. № 2. С. 31–42.

26. Герасимова-Персидская Н. «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII — первой половины XVIII веков // Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83 : Русская хоровая музыка XVI–XVIII ст. Москва, 1986. С. 136–152.

27. Герасимова-Персидская Н. ... и слово в музыку вернись // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Київ, 2004. С. 3–8.

28. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. / сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 27–33.

29. Герасимова-Персидская Н. Место музыки в отечественной культуре XVII века // Музыка. Культура. Человек : сб. ст. / отв. ред. М. Мугинштейн. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 83–96.

30. Герасимова-Персидская Н. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003. С. 3–11.

31. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев : Дух і літера. 408 с.

32. Герасимова-Персидская Н. Народные истоки партесного концерта // *Musica antiqua III : Acta scientifica : materiały naukowe z III Międzynarodowej sesji muzykologicznej Musica antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz, 1972. P. 669–794.

33. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ, 2006. С. 3–8.

34. Герасимова-Персидская Н. От элементарной частицы до большой формы: к вопросу о становлении композиции партесного концерта (стат. сфера) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 88. Ч. 1 : Старовинна музика — сучасний погляд / упоряд. Н. Герасимова-Персидська. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 38–57.

35. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1983. 288 с.

36. Герасимова-Персидская Н. Роль слова в знаменном распеве и партесном многоголосии // *Musica antiqua IV : Acta scientifica : materiały naukowe z*

IV Międzynarodowej sesji muzykologicznej *Musica antiqua Europae Orientalis* / ed. J. Morawski. Bydgoszcz, 1975. P. 439–454.

37. Герасимова-Персидська Н. О. «Граматика» М. Дилецького як джерело атрибуції його невідомих творів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2003. С. 34–45.

38. Герасимова-Персидська Н. Деякі питання текстологічного аналізу // Питання методології радянського теоретичного музикознавства : зб. ст. / упоряд. Н. О. Горюхіна. Київ, 1982. С. 37–54.

39. Герасимова-Персидська Н. О. Діалог з минулим // Музика. 1979. № 6. С. 8.

40. Герасимова-Персидська Н. О. Італійські впливи в українській музиці ХVІІ ст. // Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського ; ред.-упоряд. : М. Черкашина, Г. Куколь. Київ, 1991. С. 17–25.

41. Герасимова-Персидська Н. О. Концерти і мотети покаянні — проблеми пов'язання тексту і музики // Духовний світ бароко : зб. ст. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ : Курс, 1997. С. 12–33.

42. Герасимова-Персидська Н. О. Сорок років *Musicae antiquae Ukraine* // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2009. № 1 (2). С. 26–33.

43. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в ХVІІ–ХVІІІ ст. Київ : Музична Україна, 1978. 182 с.

44. Голлербах Т. Музыкальная риторика в исполнении кантат И. С. Баха // Царскосельские чтения. Санкт-Петербург : Ленингр. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2010. Т. IV. С. 296–298.

45. Гольдберг А., Аввакумов Ю., Белоненко А., Карцовник В. Трактат о музыке Юрия Крижанича // Труды Отдела древнерусской литературы. Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. Т. XXXVIII. С. 356–410.

46. Горюхина Н. Музыкальная форма и стиль : автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1974. 62 с.

47. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. / сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. Киев : Музична Україна, 1988. С. 61–70.

48. Грушко Г. Музыкальный стиль в истории европейской культуры: эволюционно-синергетический подход : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. 197 с.

49. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 299 с.

50. Дем'яненко Б. Голосоведення у партесному восьмиголосі як статистично стійка властивість індивідуального композиторського стилю // Українське музикознавство. 2015. № 41. С. 196–221.

51. Дем'яненко Б. Партесна музика — дослідження українських рукописів // Блог Богдана Дем'яненка. 1 серпня 2013 р. URL: <http://partesy-kyiv.blogspot.com/2013/08/blog-post.html> (дата звернення: 10.01.2020).

52. Дем'яненко Б. Трактат «Препорцыя» з київського рукопису XVIII століття: критична публікація тексту / ред. Ю. Ясіновський. Львів : Вид. Тарас Тетюк, 2018. 44 с. (Історія української музики. Вип. 24 : Джерела).

53. Демьяненко Б. Фактура в восьмиголосных партесных концертах второй половины XVII — первой половины XVIII века (к вопросу типологии) // Journal of the International Society for Orthodox Church Music. 2018. Vol. 3, Section I : Peer-reviewed Articles / ed. I. Moody, M. Takala-Roszczenko. P. 1–21. URL: https://issuu.com/isocm/docs/demianenko_jisocm_vol.3 (дата обращения: 08.06.2020).

54. Дешиця М. Найдавніша пам'ятка партесних творів // KALOFWNIA : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Число 1 : До 70-ліття О. Цалай-Якименко / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський. С. 112–123.

55. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова ; ред. и авт. предисл. А. Зорина ; редкол. : Ю. Келдыш, А. Зорина, В. Киселев и др. Москва : Музыка, 1979. 639 с.

56. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого / посмерт. труд по опубликованию и предисл. С. Смоленского, изд. на средства пред. О-ва гр. С. Шереметева. Санкт-Петербург : тип. М. А. Александрова, 1910. XII, 174 с. (Общество любителей древней письменности. Издания : ОЛДП; 128).

57. Дилецкий М. Граматика музикальна : Фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. ХСІІІ + 109 с.

58. Дилецкий М. Хорові твори / упор., ред., вступ. ст. та коментарі Н. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 1981. 251 с.

59. Дмитриев Л. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / сост. А. Яковлева. Вып. 7. Москва : Музыка, 1984. С. 135–155. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/voproxy_pedagogiki/vvp9_4.htm (дата обращения: 19.02.2020).

60. Елинер Н. Процессы стилиобразования в пространственных искусствах : опыт применения системно-культурологического подхода. Санкт-Петербург : Петрополис, 2005. 127 с.

61. Жукова О. Appoggiatura як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 45. Київ, 2019. С. 7–18.

62. Заболотна Н. Конволюти почаївських кириличних стародруків з виданнями інших друкарень у світлі книжкової культури України XVIII ст.: формування й побутування (на прикладі примірників з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського) // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : зб. наук. пр. Вип. 44. Київ : НБУ ім. В. І. Вернадського, 2016. С. 224–238.

63. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с. (Вопр. истории, теории, методики).

64. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Советская музыка. 1975. № 3. С. 99–103.

65. Зизаній Л. Граматика словенська / підгот. факсимільного вид. та дослідж. пам'ятки В. Німчука. Київ : Наук. думка, 1980. 92 с.

66. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 328 с.

67. Ивонина Л. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «Живого» исполнения // Universum: филология и искусствоведение. 2019. №1 (58). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskaya-interpretatsiya-v-usloviyah-deystvitelnogo-vremeni-smyslovoe-pole-zhivogo-ispolneniya> (дата обращения: 09.11.2020).

68. Ионов В. Стиль в музыке как предмет культурологического исследования // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 7. Кн. 1. Одеса, 2006. С. 115–125.

69. Іваньо І. Естетичні погляди Ф. Прокоповича // Прокопович Ф. Філософські твори : у 3 т. Т. 1 : Про риторичне мистецтво... Різні сентенції / пер. з лат. Київ : Наукова думка, 1979. URL: <http://litopys.org.ua/procop/proc104.htm> (дата звернення: 06.08.2019).

70. Ігнатенко Є. «Високий стиль» хорового концерту кінця XVII–XVIII ст.: до проблеми музично-поетичної цілісності : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 22 с.

71. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII століть // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 6 : Українська музична культура XVI–XVIII сторіч. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 48–57.

72. Історія української культури : збірник матеріалів і документів / упор. Б. Білик та ін. ; за ред. С. Клапчука, В. Остафійчука. Київ : Вища школа, 2000. 607 с.

73. Карась С. Інтерпретація творів епохи бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 255 с.

74. Кильдюшова Л. Феномен музикальної інтерпретації в практиці фортепіанного виконання : автореф. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 / Нац. исследов. Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва. Саранск, 2017. 25 с.

75. Кобиринка Г. Джерела дослідження динаміки акцентуації в українських діалектах // Українська мова : наук.-теорет. журн. 2017. № 1. С. 55–65.

76. Ковалик П. Виконавські проєкції як ефективна форма підготовки диригентів-хормейстерів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 47 : Виконавське музикознавство. Київ, 2005. С. 153–161.

77. Коренев И. Мусикия дьякона Иоанникия Коренева : Мусикийская грамматика Николая Дилецкого : рукопись. последняя четверть XVII в. (не ранее 1671 г.). 126 л. // Российская государственная библиотека : официальный сайт. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005115716#?page=1> (дата обращения: 02.02.2021).

78. Корній Л. Історія української музики : підруч. для вищ. муз. навч. закл. Ч. 1 : Від найдавніших часів до XVIII ст. Київ ; Харків : Вид-во М. П. Коць ; Нью-Йорк, 1998. 402 с.

79. Корноухов М. Інтерпретація музикального произведения — от теории к практике // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 3 (15). С. 81–96.

80. Корыхалова Н. Інтерпретація музики : Теорет. пробл. муз. виконання і критич. аналіз їх розроб. в сучасн. буржуаз. естетиці. Ленінград : Музика, 1979. 208 с.

81. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины : Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 272 с.

82. Кралюк П. Мелетій Смотрицький і українське духовно-культурне відродження кінця XVI — початку XVII ст. Острогозьк : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2007. 208 с.

83. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя : дис. ... канд.

искусствоведения : 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2007. 288 с.

84. Куземська Г. Нездоланна Україна : Хроніка нищення української Церкви, мови, культури, народу. Київ : Фенікс, 2014. 132 с.

85. Куземська Г. Якою мовою молилася давня Україна. Правила української транслітерації церковнослов'янських текстів. Вид. 2-ге, доопрац. і значно допов. Київ : Софія, 2012. 111 с.

86. Кузьмінський І. Доба становлення партесного багатоголосся // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 23. Київ : Міленіум, 2013. С. 10–22.

87. Кузьмінський І. Класифікація авторизованих списків «Музикійська Граматика» Миколи Дилецького та питання походження так званого Львівського рукопису // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 40. Київ, 2011. С. 10–22.

88. Кузьмінський І. Львівський рукопис «Граматика Музикальна»: джерело пізнання теорії та практики партесної творчості М. Дилецького // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 88. Ч. 1 : Старовинна музика — сучасний погляд / упоряд. Н. Герасимова-Персидська. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 200–209.

89. Кузьмінській І. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 171 с.

90. Лановик Б., Лазарович М. Історія України : навч. посіб. для студ. вищ. закл. освіти / наук. ред. П. Михайлина. Київ : Знання-Прес, 2001. 698 с.

91. Лашенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 18 : Музичне виконавство. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 8–25

92. Лексикон словенороський Памви Беринди / підгот. тексту і вступ. ст. В. Німчука ; відп. ред. К. Цілуйко ; АН УРСР ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 272 с. (Пам'ятки укр. мови XVII ст. Серія наук. л-ри).

93. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Москва : Музыка, 1977. 528 с.

94. Лихачев Д. Избранные труды по русской и мировой культуре / сост. и науч. ред. А. Запесоцкий. 2-е изд., перераб. и доп. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2015. 538 с. (Почетные доктора университета / Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов).

95. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. Москва : Наука, 1979. 360 с.

96. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики : монография. Москва : Музыка, 1994. 322 с.
97. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Часть 1. Под знаком Аркадии. Москва. 1998. 440 с.
98. Лымарева Т. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2009. 192 с.
99. Мадисева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві: (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 175 с.
100. Макарушка Е. Граматика Мелетія Смотрицького : критич.-іст. студія. У Львові : Друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1908 (Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2018). URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10328> (дата звернення: 02.02.2021).
101. Мальцева А. Арнольд Шеринг и музыкальная риторика эпохи Барокко // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1 (23). С. 13–19.
102. 6. Марченко М. О. Інтерпретаційна модель партесного твору як інструмент відтворення партесної спадщини в реаліях сучасної виконавської культури // Innovative Solutions In Modern Science. 2020. № 6 (42). Р. 188–203.
103. Марченко М. Музичні, лінгвістичні та риторичні трактати XV–XVIII ст. та інші джерела інформації щодо виконання української барокової музики // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Мистецтвознавство : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 28. Рівне : РДГУ, 2018. С. 239–246.
104. Марченко М. Осмислення звукового образу партесного твору через зв'язок музичного та риторичного мистецтв у XVII столітті // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 58. Київ, 2019. С. 149–161.
105. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 224–231.
106. Марченко М. Принципи роботи диригента-хормейстера з українським партесним твором в контексті сучасної вітчизняної виконавської культури // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 35. Київ : Міленіум, 2019. С. 330–336.
107. Марченко М. Проблема достовірної реалізації вербального тексту партесних творів (XVII — перша половина XVIII ст.) // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 53. Київ, 2016. С. 98–108.

108. Маслова А., Шинтяпіна І. Текстуальні стратегії як інструмент виконавської інтерпретації вокальної музики // Таврический научный обозреватель. 2017. № 5 (22). URL: <http://tavr.science/stat/2017/05/03-SHintyapina-Maslova.pdf> (дата звернення: 09.01.2018).

109. Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей БАН. Вып. 6 / отв. ред. И. Беляева, науч. ред. Н. Бубнов. Санкт-Петербург, 2013. 344 с.

110. Медведик Ю. Українська духовно-пісенна творчість XVII–XVIII ст.: джерела, текстологія, жанрова стилістика: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 44 с.

111. Мединський Є. Братські школи України і Білорусії в XVI–XVII століттях: монографія. Київ: Рад. школа, 1958. 210 с.

112. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.

113. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.

114. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев: Клякса, 2012. 272 с.

115. Москаленко В. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.02 / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.

116. Мосягина Н. «Ключ разумения» монаха Тихона Макарьевского — музыкально-теоретический трактат: второй половины XVII века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2014. 375 с.

117. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост. текстов, пер. и общ. вступ. ст. А. Рогова. Москва: Музыка, 1973. 244 с.

118. Музыкально-теоретические системы: учеб. для ист.-теор. и композиторских фак. муз. вузов / Ю. Холопов и др.; ред.: Т. Кюрегян, В. Ценова (отв. ред.); Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: Композитор, 2006. 631 с.

119. Мятнева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Москва, 2010. 186 с.

120. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

121. Насонов Р. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. ст. по материалам Междунар. науч.

конференции, посвященной 40-летию Астраханской гос. консерватории / гл. ред. Л. Саввина ; ред.-сост. В. Петров. Астрахань : Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 115–121.

122. Німчук В. Граматика Мелетія Смотрицького // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол. В. Смолій та ін. ; Ін-т історії України НАН України. Т. 2 : Г–Д. Київ : Наук. думка, 2004. С. 185.

123. Німчук В. Мовознавство на Україні в XIV–XVII ст. : монографія / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наук. думка, 1985. 223 с.

124. Нічик В. Петро Могила в духовній історії України. Київ : Український Центр духовної культури, 1997. 328 с.

125. Нічик В., Литвинов В., Стратій Я. Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні (XVI — початок XVII ст.) / АН УРСР, Ін-т філософії. Київ : Наукова думка, 1990. 382 с.

126. О субъективном и объективном в исполнительском искусстве : хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству : в 2 ч / сост. Л. Ивонина. Ч. 1. Пермь : Пермский гос. ин-т искусства и культуры, 2007. 194 с.

127. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Українська церква : Нариси з історії Української православної церкви : у 2 т. Київ : Україна, 1993. 284 с.

128. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Український літературний наголос : мовознавча монографія. Вінніпег, 1952. 304 с. (Видавництво «Наша культура» ; ч. 15).

129. Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским : по рукописи Московского главного архива М-ва иностранных дел / пер. с араб. Г. Муркоса. В 5 вып. Вып. 2 : От Днестра до Москвы. Москва : О-во истории и древностей российских при Московском ун-те, 1897. 202 с.

130. Памятники, изданные Киевской комиссией для разбора древних актов : в 3 т. 2-е изд., с доп. Т. 1. Киев : тип. Имп. ун-та св. Владимира, 1898. VI, 377 с.

131. Панов А., Розанов И. Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. №4. С. 3–58.

132. Партесні концерти XVII–XVIII ст. з київської колекції / упоряд., розшифровка, звед. в партитуру, наук. ред., вступ. ст. та комент. Н. О. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 2006. 337 с.

133. Петренко О. Сакральные символы в литургических песнопениях украинской традиции XVII–XVIII веков // Церковь и искусство : Материалы XI Международных научно-образовательных Знаменских чтений «Русская цивилизация в свете исторического выбора святого князя Владимира» / под ред. М. Космовской. Курск : Изд. Курск. гос. ун-та, 2015. С. 49–59.

134. Петров Н. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве / соч. Н. Петрова. Вып. 3 : Библиотека Киево-Софийского собора. Москва : Университетск. тип., 1904. IV, 308, LVIII с.

135. Підгорбунський М. Соціально-історичні чинники появи партесного співу в українській православній церкві // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 34. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 119–125.

136. Плотникова Н. Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория / Гос. ин-т искусствознания. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2015. 339 с.

137. Предвечнова Е. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. 258 с.

138. Преображенский А. Вопрос о единогласном пении в русской церкви XVII-го века : Ист. сведения и письменные памятники. Санкт-Петербург : О-во любителей древней письменности, 1904. 79 с. (Памятники древней письменности и искусства; 155).

139. Приходько И. Нина Герасимова-Персидская «Музыка. Время. Пространство» // Opera musicologica. № 3 [13], 2012. С. 80–92.

140. Приходько О. Хорова музика а саррелла другої половини XX — початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.

141. Протопопов В. Про хорову багатоголосну композицію XVII — початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 6 : Українська музична культура XVI–XVIII сторіч. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 73–100.

142. Протопопов Вл. Русская мысль о музыке в XVII веке. Москва : Музыка, 1989. 96 с. URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.00> (дата обращения 13.09.2020)

143. Пылаева Л. Барочная риторика музыки в оценке современных зарубежных музыковедов (к вопросу о взаимодействии традиций Франции и Германии) // Музыкальное искусство и музыкальное образование : сб. науч. трудов. Вип. 6. Пермь : Пермский гос. пед. ун-т, 2009. С. 3–10.

144. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.

145. Реуцкая Е. Модели интерпретации художественного текста // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modeli-interpretatsii-hudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 06.02.2020).

146. Рякина О., Доброскокина Т. Музыкально-дидактическая интерпретация хорового письма композиторов XV–XVI веков // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. № 10 (октябрь). С. 116–120.
147. Савчук І. Микола Дилецький «Граматика музикальна». Петербурзький список 1723 року : Від часу відкриття до опублікування // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12. С. 186–205.
148. Свенцицька В. Іван Руткович і становлення реалізму українського малярства XVII століття. Київ : Наук. думка, 1966. 174 с.
149. Сергєєв В. Н. Духовный стих «Плач Адама» на иконе // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 280—286.
150. Сикорская Н. Принципы эдичионных техник второй половины XIX века в особом типе редакций клавирной музыки барокко // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 41–57.
151. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учеб. пособие для музыковед. и дирижерско-хоровых фак. муз. вузов. Москва : Музыка, 1985. 360 с.
152. Снитіна В. Церковна музика в культурі України другої половини XVII–XVIII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури та мистецтв. Київ, 2010. 178 с.
153. Сокол О. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 27 с.
154. Спафарий Н. Эстетические трактаты / подгот. текстов и вступ. ст. О. Белобровой. Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. 160 с.
155. Ставиченко А. Йорг Галубек: «Музика бароко — це завжди вид камерної, поліфонія є в ній основним музичним принципом і характеризує рівність голосів між собою» : інтерв'ю // Український тиждень. 28 вересня 2019 р. URL: <https://tyzhden.ua/publication/235440> (дата звернення: 10.12.2020).
156. Стельмашук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості // Молодь і ринок. 2011. № 10. С. 100–104.
157. Тарасевич Н. Понятие «musica» и «musicus» в трактате А. П. Коклико «Compendium musices» // От Гвидо до Кейджа : полифон. чтения : по материалам науч. конф., 24 февр. 2005 г. / сост. Т. Генова. Москва : НПФ «ТС-ПРИМА», 2006. С. 71–86.
158. Титов В. Ансамбли и хоры : для светской педагогической и концертной практики, исполнения на богослужениях : в 3 вып. Вып. 1 : Для составов из трех, восьми и двенадцати голосов без сопровождения / сост., ред. и вступ. ст. В. Протопопова. Москва : Музыка, 2004. 74 с.

159. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспект (на прикладі національної заслуженої академічної капелі України «Думка») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 20 с.

160. Ужевич І. Граматика слов'янська І. Ужевича / відп. ред. М. Жовтобрюх ; уклад. І. Білодід, Є. Кудрицький ; Акад. наук Української РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1970. 459 с.

161. Українські партесні мотети початку XVIII століття з югославських збірань / ред.-упоряд. Н. Герасимова-Персидська. Київ : Музична Україна, 1991. 454 с.

162. Фомина В. Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века: на примере опер Клаудио Монтеверди : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 197 с.

163. Фомина В. Раннебарочная вокально-интерпретационная модель как необходимый атрибут профессионального образования вокалиста: сущность и структура // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование» / Московский пед. гос. ун-т. 2015. № 4 (12). С. 133–139.

164. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків : шлях до нового розуміння музики / пер. з нім. Г. Куркова. Суми : Собор, 2002. 184 с.

165. Херувимські пісні України та її діаспори : антологія / упоряд.: Г. Куземська, Д. Редчук. Київ : Софія, 2010. 514 с.

166. Цалай-Якименко О. «Повість о пінії мусикійськом» — видатна пам'ятка музично-естетичної думки (середина XVII ст.) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 11. Київ : Музична Україна, 1976. С. 51–71.

167. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття : монографія. Київ — Львів — Полтава : Наук. товариство ім. Т. Шевченка у Львові, 2002. 512 с.

168. Черкашина-Губаренко М. Опера барокко: полифонический тип мышления и место музыки в синтезе искусств // Трансформація музичної освіти і культури в Україні : матеріали наук.-творч. конф. до 90-річчя Одеської консерваторії. Одеса, 2004. С. 8–20.

169. Чесноков П. Хор и управление им : Пособие для хоровых дирижеров / вступ. ст. К. Птицы. 3-е изд. Москва : Музгиз, 1961. 240 с.

170. Шевельов Ю. Історична фонологія української мови / пер. з англ.: С. Вакуленко, А. Даниленко ; Канад. ін-т укр. студій, Схід. ін-т українознав. ім. Ковальських, Харків. іст.-філол. т-во. Харків : Акта, 2002. 1054 с. (Класика Української Науки).

171. Шевчук В. Мова і витворення культурних і духовних цінностей (XVII–XVIII ст.) // Дивослово. № 3. 1996. С. 16–22.
172. Шип С. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском музыкознании // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 37 : Київ — Dusseldorf. Київ, 2011. С. 23–49.
173. Шреер-Ткаченко А. Развитие украинской музыки в XVI–XVIII веках // *Musika Antiqua. Europa orientalis : Acta scientifica congressus I* / ed. Z. Lissa. Warszawa, 1966. Р. 507–517.
174. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XII–XIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк : Браво, 2012. 299 с.
175. Шуміліна О. Українська партесна літургія у контексті мовних традицій духовної музики XVII — першої половини XVIII століть // Українська музика : наук. часоп. / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2012. Число 2. С. 90–98.
176. Шуміліна О. Хорова fuga з Воскресенського канону М. Дилецького: оригінальна версія // Українська музика : наук. часоп. / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2019. Число 3–4. С. 147–150.
177. Шустова Ю. Документы Львовского успенского ставропигийского братства как исторический источник: структура источниковой базы и информативные возможности : автореферат дис. ... канд. ист. наук : 07.00.09 / Рос. гос. гуманитарный ун-т. Москва, 1998. 44 с.
178. Яковлева Е. Современное видение интерпретационной модели текста // *Litera*. 2017. № 1. С. 57–66. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=21657 (дата обращения: 02.09.2020).
179. Ясіновський Ю. Львівський ірмолой кінця XVI — початку XVII століття — найдавніша нотолінійна пам'ятка церковної монодії // Каллофонія : Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Ч. 1. Львів : Видавництво ЛБА, 2002. С. 256–272.
180. Chambers E. *Cyclopaedia, or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences: Containing an Explication of the Terms, and an Account of the Things Signified Thereby, in the Several Arts, Both Liberal and Mechanical, and the Several Sciences, Human and Divine : in 2 vols.* London : Printed for W. Innys et al., 1750. Vol. 1 — 1090 p. Vol. 2 — 999 p.
181. Coorevits E., Moelants D. *Tempo in baroque music and dance* / Department of Musicology, Ghent University. Ghent, [n.d.]. 58 p. URL: https://www.academia.edu/9910214/Tempo_in_Baroque_Music_and_Dance (accessed: 02.02.2021).
182. Doni G. B. *De praestantia musicae veteris libri tres...* Florentiae : typis A. Massae, 1647. 266 p. URL:

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/41/IMSLP163848-PMLP293182-de_praestantia_musicae_veteris.pdf (accessed: 02.02.2021).

183. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.

184. Gable F. K. (1992) *Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato // Performance Practice Review*. Vol. 5 : No. 1. URL: <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol5/iss1/9> (accessed: 02.02.2021).

185. Gorczyn J. A. *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzyczna*. Krakow : PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990. 70 p.

186. Kircher A. *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*. Rome : Francesco Corbelletti, 1650. URL: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) (accessed: 02.02.2021).

187. Kuzminsky I. Joint and divergent elements in Vilnius Treatises of the Second Half of the 17th Century: Musical Grammar by Mykola Diletsky and Praxis Musica by Sigismundus Lauxmin // *Lietuvos muzikologija*. T. 13, 2012. P. 103–117.

188. Lauxmin S. *Praxis oratoria, sive praecepta artis rhetoricae: quae ad componendam orationem scitu necessaria sunt*. Brunsbergae, 1648. 280 p.

189. Liauksminas Ž. *Ars et praxis musica*. Parengė Vytautas Jurkštas. Vilnius : Vaga, 1977. 103 p.

190. Merck D. *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae ...* Augspurg : Johann Christopf Wagner, 1695. 24 p.

191. Mylius W. M. *Rudimenta Musices : Das ist: eine kurtze und grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst ...* 2nd ed. Gotha : Johann Christoph Brückner, 1686. 164 p.

192. Veilhan J.-C. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th — 18th centuries) common to all instruments / transl. by J. Lambert*. Paris : A. Leduc, 1975. 104 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А ІНТЕРВ'Ю

ІНТЕРВ'Ю АВТОРКИ ДИСЕРТАЦІЇ З ЛЮДМИЛОЮ КАПУСТІНОЮ (КЕРІВНИЦЯ АНСАМБЛЮ «*A CARPELLA LEOPOLIS*»)

Назвіть повний перелік партесних творів з якими доводилось працювати та часовий період (в якому році) здійснення аудіозаписів, або здійснення концертних відеозаписів.

Ми почали свою діяльність з дванадцятиголосного репертуару — це анонімні партесні концерти початку XVIII століття у 2002-2003 роках, а диск ми записали у 2007 році. Пізніше записали твори М. Дилецького, які нам І. Герасимова з Білорусії передала: Реквіяльну літургію та інші твори. Крім того у нас є музика греко-католицької церкви, літанія Фоми Шеверовського, а також літургія «Органна» — анонім другої половини XVII століття. Ці твори виконував ансамбль «*Assarella Leopolis*». Окрім того я зараз веду хор барокової капели нашої Львівської Національної Музичної Академії, де ми виконували деякі новознайдені твори М. Дилецького (від І. Герасимової) і анонімні п'яти-шести голосі концерти, що були розшифровані М. Антоновичем.

Які компоненти виконавського тексту, на Вашу думку, є стилетворчими для партесної музики? Що має відрізняти звучання творів партесного стилю від творів інших стилів вокальної музики (назвіть декілька параметрів)?

Насамперед я орієнтуюсь на виконання європейської барокової музики.

Коли ми тільки починали, ми запрошували з закордону, зокрема, Міхаеля Поспішева. Він допомагав з виконанням і записом нашого першого диску. Ми співпрацювали з поляками. Звичайно, я слухала багато партесної музики у різних виконаннях.

Що для мене критерії стилістичної достовірності: правильні темпи, штрихи, обрані відповідно до змісту слова, правильне узгодження метрів, фразування, важливим є підкреслення дисонуючої гармонії та дикція.

Вокальна манера підпорядковується стилю, в якому ми співаємо. Якщо виконуємо літургію Рахманінова — це один стиль, якщо літургію Дилецького — це інший стиль. Не можна сказати, що є один стиль — і це стиль «*A cappella Leopolis*».

Найбільш важливе виконавське запитання для мене: якими виразовими засобами ми маємо відтворити текст? Якщо це є радість — ми відповідно до цього обираємо штрих. Якщо це є смуток, то це інший штрих і темп, може бути іншим тембр голосу. Для нас (йдеться про ансамбль «*A cappella Leopolis*») важливою є відповідність усіх засобів виразності головній емоції твору.

Якою, на Вашу думку, має бути вокальна манера, що відповідає партесному стилю?

Вона повинна відповідати манері барокової музики. Я би не сказала, що манера партесної музики має бути інша ніж манера західноєвропейської барокової музики. Бажано не використовувати таке вібрато, яке використовується в сучасній хоровій вокальній музиці — стримувати його, адже вібрато в епоху бароко було як прикраса.

Якщо люди співають академічно, грузно, що робити? Визначальним є вибір голосів, особливо жіночих. Я не брала в колектив людей, які мають «вокальні голоси» — їм було б важко їх (голоси) стримувати. В мене співають багато саме хорових диригентів. Це допомагає в ансамблевому відношенні, але заважає виразово заспівати сольні місця.

Яку редакцію церковнослов'янського тексту Ви використовували в своїй роботі? На які джерела спирались при транслітерації тексту? Чому саме на такі? Наскільки важливим, на Вашу думку, є це питання?

Коли ми почали співати партесну музику, виникло питання — якою мовою співати: українською чи російською. Складно відповісти, що було визначальним, чому ми вибрали саме українську вимову. Не тому, що ми живемо на Західній Україні. Через те, що в XVII — XVIII столітті українська мова була багато разів заборонена, можливо, партесна музика і співалась з російською вимовою, але, на мою думку, якщо співати українські старовинні твори, то треба співати з українською вимовою. Орієнтувалась на Ганну Куземську — її книгу «Якою мовою молилася давня Україна». Вважаю, що тема вимови дуже важлива. Чому вона має бути церковнослов'янська з російською вимовою, якщо, в принципі, партесна музика пішла з української території на російську, а не навпаки? Не знаю, чи це є стилетворчим. Але, що таке партесна музика? Це українська багатоголосна барокова музика, значить — має бути українська вимова.

З яким складом виконавців ви працювали (в контексті виконання української барокової музики), чому саме такий?

Починали ми зі складу дванадцять чоловік, співали дванадцятиголосні партесні концерти — кожен з учасників ансамблю співав свій голос. Пізніше, коли ми почали співати чотири-восьми голосні концерти, в кожній партії було по двоє-троє виконавців, оскільки ансамбль був сформований, а сольні місця співала одна людина. В гомофонно-гармонічній фактурі співали повністю всі. З хором студентів барокової капели — той самий склад. На мою думку, виконували залежно від кількості співаків в церкві чи братстві.

Чи реалізовували Ви такі прийоми як антифонність та концертування в репетиційній, концертній діяльності або під час запису? Як присутність або відсутність даних прийомів позначається на художньому результаті?

Коли ми беремо восьми-дванадцяти голосні концерти або богослужбові піснеспіви, я дивлюсь на партитуру — якщо там передбачена антифонність, я ставлю два або три хори, щоб вони один одного доповнювали просторово. Це настільки збагачує! Я впевнена, що так і було: композитори чули, як це виконується закордоном — в Венеції і не тільки. Використання простору церкви з різних сторін дуже збагачує звучання твору. Якщо при виконанні, наприклад, восьмиголосного партесного концерту ставити два хори поруч, це не допомагає слухачам і заважає виконавцям.

За яким принципом Ви організовували музичний синтаксис творів?

Як досягали композиційної цілісності (враховуючи, що твір складається з великої кількості різнофактурних та різнометрових епізодів)?

Музичний синтаксис в епоху бароко є дуже важливим. Якщо музичні фрази робити занадто довгими, зміниться стилістика виконання — вона буде більш романтичною. Якщо є повторення слова, однозначно, його потрібно відділяти. Обов'язково має бути дихання або бездихальна цезура. Треба зважати на всі коми та крапки в словесному тексті, на закінчення фрази музичної: каданс. Дисонуючий акорд треба завершити, а потім розпочинати наступну фразу.

Як досягали композиційної цілісності? Це було досить складним питанням інколи. Бувало, що береш фрагмент і здається, що темп відповідний до тієї емоції, до тих слів, які хочеш втілити. А потім, коли був наступний епізод в іншому метрі, і береш ту пропорцію, яка відповідна традиціям епохи бароко, то темп попередній не підходив. Бувало, що сиділа годинами за фортепіано, щоб знайти відповідні темп: переграла початок одного, а потім іншого епізоду, щоб вони з'єднались.

Обов'язково треба визначити про яку емоцію йдеться в конкретному епізоді: злість, радість, прославлення, намагались відтворити саме ту емоцію і поєднати шляхом темпових співвідношень.

За яким принципом Ви визначаєте основний темп партесного твору? Чи змінюєте темп при зміні метру? Чи вважаєте доречною агогіку? Чому?

Я обираю темп залежно від емоції, того, про що йдеться в творі. Дуже часто в фігуральних творах обирається темп спокійного серцебиття. Це буде вимірна тривалість.

Різні метри поєдную так: часто одна доля дводольного розміру потім є цілим тактом тридольного (але не завжди так). Намагаюсь витримувати однакову пульсацію, але залежно від того, про що йдеться. Якщо йдеться, наприклад, про біг або рух — може бути *accelerando*. Сповільнення може бути перед останнім акордом (не протягом такту або двох). Велике сповільнення чи пришвидшення — романтична манера (це підкріплено теоретично).

Історично поінформоване виконавство до наших країн прийшло дуже пізно. На мою думку, важливо вивчати європейський досвід, адже європейські школи мають системний підхід до виконання старовинної музики, спираються на старовинні трактати у виконавських підходах.

Характер виконання (емоційність, відтворення різних афектів, загальна орієнтованість на слухача).

Відтворення афектів, емоцій було важливим в епоху бароко. Від відтворення афектів залежать засоби музичної виразності.

У чому полягає специфіка практичної роботи з основними (базовими) елементами вокально-хорової техніки: інтонування (технічне), дихання, тембр, дикція, артикуляція (штрихи, атака звуку). Чи є відмінності в методиці практичної роботи з партесним матеріалом в порівнянні з вокальними творами інших стилів?

Потрібно зважати на музичні побудови, не робити їх надто великими відштовхуватись від тексту. Важливими є дикція і артикуляція. Наша слов'янська

хорова школа трохи нівелює дикцію, а для епохи бароко дуже важливе слово. Треба закривати склад, не доєднувати його до наступного слова, щоб була чіткість вимови. Дикція додає виразності музиці. Наприклад емоцію злості можна відтворити не тільки через *forte*, а і завдяки конкретній, чіткій дикції. Якщо твір «лагідний» — дикція буде відмінна, оскільки вона є засобом виразності. Артикуляція — це знання форми. Потрібно робити маленькі фрази. Також артикуляція — це засіб виразності.

В партесній музиці ланцюгове дихання не зустрічала, і це би було проти стилю, можливо, є винятки — якщо в композиції йдеться про якусь безкінечність. Композитори в епоху бароко думали про те, щоб композицію було зручно заспівати до коми чи до крапки, а не брати дихання посеред слова. Тим більше, що часто співала одна людина в партії.

Стосовно яких елементів художнього тексту у вас є запитання, відчуття невизначености або сумніви в процесі інтерпретації?

Вибір темпу. Для мене важко визначити кульмінаційний момент фрази. Звичайно я орієнтуюсь на вершину інтонаційну, на гармонію, на довгу ноту, на те, що сам підкреслив композитор. Дуже важливе розуміння тексту. Не весь церковнослов'янський текст є зрозумілим. Тоді доводиться звертатись до священнослужителів або для знавців тексту. Дуже важливим є знання того, про що ти співаєш.

Чи є для Вас історично коректне звучання базовим орієнтиром?

Однозначно.

Що, на вашу думку, є причиною помірної популярності партесних творів серед сучасних професійних виконавців?

Щодо популярності партесної музики, я не хочу сказати, що вона є менш виразна ніж музика Березовського, Бортнянського, Веделя, але, можливо, музичний матеріал не є настільки яскравий і запам'ятовуваний. Я давно ставлю собі це питання, адже хочу якомога більше популяризувати партесну музику, та не знайшла на нього відповіді. Знаю, що співати весь концерт партесної музики — дуже важко. Коли ми співали європейську барокову музику — не було такого відчуття. Можливо, це тому, що підтримують інструменти, можна передихнути. Коли співаки виконують партесну музику, особливо перші голоси, кажуть, «що зорали поле», бо постійно постійно потрібно співати у високій теситурі. Це важко і не залежить від висоти голосу. Крім того, ти співаєш майже сольо.

Важливо, щоб, коли хормейстери навчаються в навчальних закладах, їх ознайомлювали з фігуральною музикою, хоч це нелегко — люди хочуть ходити по протореним дорогам, нову музику не дуже прагнуть виконувати. На державні іспити старовинну музику рідко беруть, бо викладачі хочуть, щоб студент міг себе показати з різних сторін — різні емоції, штрихи. Коли я хотіла диригувати Баха в консерваторії мені сказали, що я не зможу себе показати в достатній мірі. Багато хто вважає, що це не яскравий матеріал.

ІНТЕРВ'Ю АВТОРКИ ДИСЕРТАЦІЇ З НАТАЛІЄЮ ДАНЬШИНОЮ

Назвіть повний перелік партесних творів з якими доводилось працювати та часовий період (в якому році) відбулось здійснення аудіозаписів, або здійснення концертних відеозаписів.

Ми почали роботу над партесами в травні–червні 2019 року. Це були дванадцять творів Миколи Дилецького з польського видання за редактурою Ірини Герасимової 2018 року, але на концерт винесли тільки одинадцять. Додали ще три твори анонімних композиторів різних періодів (початок XVII ст., середина XVII ст. і середина XVIII ст.).

Загалом, я опрацювала близько п'ятнадцяти творів, якщо не враховувати досвід під час роботи в консерваторії і з ансамблем. Але тоді звернення до партесів були епізодичними: деякі з них ми включали до програми західноєвропейської музики, а також в концертну програму на виступах в консерваторії за запрошенням кафедри української музики. Тобто загальновідомі твори, такі як «Єдинородний Сине», «Святий Боже» та інші фрагменти з Реквівальної літургії М. Дилецького, звісно, ми виконували, але детально працювали саме над згаданими п'ятнадцятьма творами.

Що, на Вашу думку, є стилетворчим у виконанні української барокової музики? Що має відрізняти звучання творів партесного стилю від творів інших стилів вокальної музики (назвіть декілька параметрів)?

Я вважаю, що принципи композиції партесних творів здебільшого спільний з західноєвропейською бароковою музикою. Але українське бароко відрізняється своїм особливим мелосом. Тут можна відмітити мелодичні структури, які нагадують народні поспівки, відсилання до кантових традицій чи навіть візантійського знаменного розспіву, особливо в ранніх творах. Дуже характерним для партесів є принцип контрастів: чергування дуольного і триольного ритмів, tutti і solo, високого і низького регістрів.

Це певний комплекс орієнтирів. Перший — виконавський склад. В більшості партесних творів кожную партію потрібно виконувати сольо — це один з головних висновків, який ми зробили. Інакше набагато важче передати афект, виразність і віртуозність, що були закладені в цій музиці. Особливо ця теза стосується верхніх партій, бо вони — найбільш віртуозні. Якщо басову партію ще можна дублювати, то верхні — не бажано. Другий — достатньо високий рівень вокальної майстерності виконавців, який дозволяє технічно виконати той чи інший матеріал. Скажімо, чоловічі голоси повинні вміти співати у мікстовій манері, переходити на «напівмікст» або фальцет. В верхньому регістрі не повинно бути форсованого звучання — тільки м'яке (в першу чергу, це стосується тенорів). Баси повинні бути гнучкими і мати широкий діапазон голосу, доцільно співпрацювати з професійними співаками, які майстерно володіють всіма регістрами голосу. В партесах діапазон басової партії може сягати близько двох октав, а це доступно не всім співакам.

Якою, на Вашу думку, має бути вокальна манера, що відповідає партесному стилю?

Вокальна манера не повинна бути академізована, в сучасному розумінні. Це має бути відкритий звук, можливо, дещо ближчий до фольклорного. Передусім дана теза стосується голосних — вони мають бути наближеними до розмовної манери. Приголосні звуки повинні вимовлятися твердіше. Є влучною активна артикуляція, а дихання — достатньо легке, поверхнєве. Часто ми використовуємо грудний тип дихання у поєднанні з черевним. Живіт під час співу не повинен бути твердим, не можна допускати м'язового затискання, тобто важливо віднайти природний тип дихання.

Вібрато можна використовувати як природну прикрасу. Якщо звук повністю «рівний» — на мою думку, це не звучить природно, а у виконанні партесів штучності потрібно уникати. Але я проти академічного вібрато. Під час правильного відтворення партесної музики, за принципами тотожними західноєвропейській бароковій школі: вимовляти тексти, формувати правильно голосні та приголосні, то не буде часу робити вібрато, оскільки немає розспівів і довгих нот.

Яку редакцію церковно-слов'янського тексту Ви використовуєте у своїй роботі, і на які джерела спирались при транслітерації тексту, чому саме на такі?

Ми орієнтувалися на роботу Ганни Куземської «Якою мовою молилась давня Україна». Крім того, допомагала наша наукова консультантка — Євгенія Ігнатенко, у якої великий досвід роботи з текстами партесних творів, я консультувалася з нею з питань вимови. Вона коригувала суперечливі питання, в залежності від свого досвіду. Я не можу сказати, що ми використовували загальноприйняті варіанти вимови текстів, не було універсального підходу, якого б ми притримувались, наприклад, характерного для Київського патріархату чи Греко-Католицької церкви. Ми точно не використовували російськомовну редакцію, хоч ми не можемо заперечувати, що на території Росії партеси виконувались з російською вимовою, але якщо ми говоримо про територію України, зокрема західну її частину, яка була в той час повністю україномовна — ця музика виконувалась саме українською. Про це свідчать збережені документи.

Про склад виконавців ми уже говорили. У Вас, як я розумію, був один виконавець на кожну партію?

У мене був різний досвід. Ми експериментували з різним складом, ми пробували один і той самий твір співати то з хором, то з ансамблем. І це створювало дуже різний ефект. Деякі твори ми залишили в хоровому варіанті, але невеликим складом, наприклад, четверо виконавців на партію. Все ж таки, на мою думку, ставити по кілька чоловік на одну партію — це більш пізня традиція. Ми дійшли висновку, що оптимально, коли кожна людина виконує свою партію: так краще доноситься зміст, експресія, виразність тексту, це більш природно для партесної музики.

Чи застосовували Ви такі прийоми як антифоність та концертування в репетиційній, концертній діяльності або під час запису? Як присутність або відсутність даних прийомів позначається на художньому результаті?

В тих творах, що ми виконували не було антифонного принципу. Ми просто експериментували зі співом в різних частинах храму: з балконів, біля вівтаря, це

створює абсолютно різні акустичні умови. Найприродніше, на мою думку, виконання звучить з балкону, тому що тоді найкраще озвучується весь простір храму, це нагадує янгольський спів. Але ми зазвичай виконували і записувались в центральній частині храму — перед вівтарем, хоча зрозуміло, що історично хор стояв або в боковій частині храму на кліросі, або в верхній — на балконі.

У нас був поділ на три хори — по четверо співаків в складі кожного хору, ми експериментували в репетиційному процесі, стаючи на різній відстані один від одного. Але така форма розміщення хорів можлива лише для живого концерту — для запису ми мали стояти поряд, антифонне звучання складно під час запису організувати з технічної точки зору.

За яким принципом Ви організовували музичний синтаксис творів? Як Ви досягали композиційної цілісності, враховуючи, що текст складається з великої кількості контрастних, різнофактурних, різнометрових епізодів.

Якщо говорити про музичний синтаксис, перш за все потрібно проаналізувати словесний текст: як будуються фрази, які в них змістові акценти, на які слова припадає кульмінація або каданс. Кожна фраза будується окремо, відповідно до тексту, і до його співвідношення з музичним матеріалом.

Композиційна цілісність — це достатньо складний орієнтир. Якщо партесний концерт триває, наприклад, дванадцять хвилин, то темпи різних частин важливо між собою правильно узгоджувати. Одна частина може мати дводольний метр, а наступна — тридольний. Їх співвідношення може бути простим, наприклад, пів-такту дводольного — це один такт тридольного, а може бути і більш складним. Це, до речі, добре описано в трактатах західноєвропейської музики, є кілька варіантів таких пропорцій. Твір повинен звучати так, ніби він виконується в одному темпі, незважаючи на те, що пульсація змінюється.

За яким принципом Ви визначаєте основний темп партесного твору?

Мій головний принцип — зручність виконання, щоб на одному диханні можна було повністю проспівати цілісну текстово-мелодичну фразу. Але зміст, звісно, не повинен втрачатись. Для мене основним орієнтиром у виборі темпу є природність та зручність озвучування тексту. Вибір темпу також залежить від акустичних умов: наприклад, у великому соборі темп може бути повільнішим, а у невеликому храмі — трохи швидшим.

Чи змінюється темп при зміні метру, це має бути якась математична пропорція, чи це відбувається довільно?

Є певні правила, за якими можна змінювати темп. В українській бароковій музиці найбільш розповсюджений варіант — одна доля геміоли дорівнює одній долі *alla breve*. Можна використовувати різні варіанти пропорцій, насправді їх достатньо багато, тому є можливість підібрати відповідну до характеру тексту. Пульс може змінюватись, в залежності від пропорції і характеру твору.

Чи можлива агогіка не лише в кадансах, а і всередині епізоду?

В межах однієї долі можуть бути агогічні відхилення, але сама пульсація залишається незмінною в межах одного великого епізоду, крім кадансів — каданси можна часом притримати.

Як би Ви описали характер виконання творів даного періоду?

Характер виконання — емоційний. Він не філософський, не споглядальний, а з особистим відношенням. Партесні твори орієнтовані на яскраву подачу, на чуттєве сприйняття, на те, щоб люди «долучались емоційно», тобто потрібно відштовхуватись не лише від духовної складової партесної музики. Виконання має справляти враження на слухача, захоплювати, звучання має бути яскравим, різноманітним і контрастним.

Ви багато говорили про спорідненість західноєвропейського бароко і українського, а якщо говорити про відмінність, що б Ви виділили саме у виконавському тексті?

Головна відмінність — наша національність. Це питання, яке треба досліджувати окремо. Ми співаємо відмінно від німців чи англійців, у нас є особиста манера співу, притаманна саме українцям. І це пов'язано, з нашою історією, досвідом поколінь, нашою культурою і повсякденням. Коли в Україну приїжджають західні диригенти, і ми співаємо, наприклад, барокову музику, що походить з Європи — це, все одно, не європейське бароко, це — українське бароко, адже, не зважаючи на прагнення виконати музику, дотримуючись стилістики, наша специфічна манера все одно залишається.

В чому полягає специфіка практичної роботи з базовими елементами вокально-хорової техніки, такими як інтонування, тембр, дикція, артикуляція. Чи є відмінності в методиці роботи над партесами в порівнянні з вокальними творами інших стилів?

Методика роботи з партесами має свої особливості, через те, що стоять специфічні виконавські завдання. Ансамблевий виконавський склад вимагає принципу взаємодії, коли виконавці слухають один одного і самі вибудовують баланс між партіями, ритмічний і інтонаційний ансамбль. Тут я не дирижую, як це було б з хором, учасники ансамблю не орієнтуються лише на мою руку. Принципи ансамблювання відштовхуються від природного звучання голосу і зручності для співу.

По відношенню до яких елементів художнього тексту у Вас є запитання, невизначеність або сумніви в процесі інтерпретації?

У нас було дуже багато суперечливих питань, що властиво ансамблевій роботі. Але ми знайшли рішення: ми спирались на природність у виконанні. Дуже важливо правильно підібрати співаків, щоб їхні голоси пасували до цієї музики. Якщо говорити, наприклад, про оперного співака, йому не буде зручно співати в манері, яка є влучною для виконання партесів.

Чи є для Вас стилістична коректність виконання базовим орієнтиром?

Так, звичайно. Ми не зможемо повністю відтворити автентичне звучання, але орієнтуємось на те, що закладено самій музиці, а потім вже на те, щоб висловити себе в ній.

Що на Вашу думку є причиною помірної популярності партесних творів серед сучасних професійних виконавців?

Я думаю, що по-перше — складність більшої частини партесних творів. Друге — ці твори довгий час досліджувались не так активно, як післябарокова музична спадщина. Мабуть, ще не було таких людей, таких команд, які б зробили фігуральну музику настільки популярною, щоб вона увійшла до учбових програм.

Я не хочу сказати, що українська барокова музика недосконала чи не варта того, щоб її виконувати. Просто ще не настав її час. Ця музика вимагає інтелектуального підходу, потрібно серйозно нею займатись, що вимагає часу, навичок і розуміння її специфіки.

ІНТЕРВ'Ю АВТОРКИ ДИСЕРТАЦІЇ З ОЛЕНОЮ ХОЛОДОВОЮ

Назвіть повний перелік партесних творів з якими доводилось працювати та часовий період (в якому році) здійснення аудіозаписів або концертних відеозаписів.

Результатом інтенсивного вивчення барокової фігуральної лексики, музичної риторики, нотації й пропорцій у творах композиторів XVII ст., перш за все представників венеціанської школи (Д. Габріелі, Г. Шютца та К. Монтеверді), було включення до постійного репертуару вітчизняної літератури цього стилю, а саме партесів та спадщини М. Дилецького (мається на увазі ансамбль «*Artes Liberales*»), а запис Воскресенського канону, концертів М. Дилецького «Вошел еси во церков», «Іже образу Твоєму» — внутрішньою потребою. Ми тоді, на початку 90-тих років, справді відчули себе європейцями, а Україну — органічною частиною європейської культурної традиції. Крім того в нашому репертуарі з'явилися анонімні твори XVII століття: «Виждь мою скорбь...», «О горе мне грешному». З шедеврів українського бароко XVIII ст. — «Не отвержи мене» та причасні стихи М. Березовського. До сьогодні збереглися записи, здійснені у Національному будинку звукозапису, на основі яких ми самі випустили CD. Наш колектив «*Artes Liberales*» проіснував з 1990 до 1996 року.

Що, на Вашу думку, є стилетворчим у виконанні української барокової музики?

Стилетворчою є єдина європейська традиція, яка пішла з Венеції. Це традиція поліфонічного співу: музично-риторична традиція, основою якої є трактування голосу як інструменту, опора на фігуральну лексику. В музичному просторі кожної країни ця традиція була втілена мелодично і фонетично по-різному. До прикладу, Шютц брав псалми не латиною, а німецькою, і в цьому була своя специфіка, але музично-риторичний, фігуральний принцип у нього залишався основою стилю. Так само відбулось і з партесами. Стилетворчі принципи є риторичними, головне — це втілення афекту. Я не можу розділити композиторський стиль і виконавський. Сенс діяльності виконавця — передати у звучанні інструменту задум композитора.

Для мене стилетворчими є такі базові елементи інтерпретації:

1. примат тексту за Каччіні (*prima le parole, dopo la musica*)
2. баланс між псалмодуванням, мелодекламацією та вокалізацією;
3. голос як інструмент — ідентифікація голосу з інструментом.

Якою, на Вашу думку, має бути вокальна манера, що відповідає партесному стилю?

Ми трактуємо голос як інструмент. Наприклад, барокові скрипалі користуються вібрато, при цьому стверджують, що вібрато потрібно використовувати у відповідності зі стилем або фігурою. Таким чином, все

аргументується властивостями інструменту, в нашому випадку, людського голосу: немає співу без вібрато, однак доцільним для партесної музики є саме природне вібрато голосу. Вітчизняні оперні співаки використовують таке вібрато, що суттєво збільшує масу звуку – такого роду голосове вібрато, очевидно, протирічить бароковій манері.

Яку редакцію церковнослов'янського тексту ви використовували в своїй роботі? На які джерела спиралась при транслітерації тексту? Чому саме на такі? Наскільки важливим, на Вашу думку, є це питання?

Старослов'янська мова (як латина в Європі). Ми співаємо латинською мовою твори Монтеверді, Шютца та ін., і фонетика цієї латини в кожному випадку різна. Італійці вимовляють: «Осанна Ін Екчельсіс», а німці — «Осанна Ін Ексельсіс», тотожний принцип зі старослов'янською мовою.

Я консультувалася із славістом, фахівцем з україністики С. Саржевським — він підтримував ту точку зору, що старослов'янська мова партесів фонетично наближена до вимови Наддніпрянського регіону. Ми співали «Воскресення День», «Просвітимся людіє» (О. Холодова наводить приклад з Воскресенського канону М. Дилецького). Отже в мене концепція така: вимовляємо відповідно до традиції регіону походження твору. (наприклад, якщо б твір був написаний на Галичині, ми б спиралися на особливості вимови галицької говірки). Отже в нашому випадку наслідуємо традиції Києво-Могилянської Академії, живемо в Києві, тому орієнтуємося на наддніпрянські мовні традиції.

З яким складом виконавців ви працювали (в контексті виконання української барокової музики), чому саме такий?

Ми працювали у складі шістнадцяти виконавців, виконуючи Воскресенський канон, але коли брали п'ятиголосні концерти — чергували тутті з сольними епізодами (тріо). Також можливо співати сольо кожен партію, по двоє — найгірший варіант. Треба виконувати по одному або по троє співаків на партію (три — оптимальний варіант). Тут не має бути догматизму, на мою думку.

Олено, Ви говорили про те, що співпрацювали з різними ансамблями та мали свій камерний колектив.

У нас була вокально-інструментальна група. Інструментальна група: барокові скрипки, модерна віолончель, чембало, ренесансні духові, цинки, блокфлейти. В Києві був майстер, що створював ці інструменти — Є. Іларіонов. До речі, нині його інструменти здобули інтернаціональне визнання серед фахівців. Потім деякі з учасників нашого ансамблю вчилися в Базелі. Зі складом вокального ансамблю (постійна концертна група — шістнадцять співаків) ми виконували різні програми старовинної музики: твори Монтеверді, мотети та пассії Баха, програми з творів Шютца та Габрієлі. Працювали і повним, і камерним складом — всі виконавці були солістами.

Чи реалізовували Ви такі прийоми як антифонність та концертування в репетиційній, концертній діяльності або під час запису? Як присутність або відсутність даних прийомів позначається на художньому результаті?

Треба виходити із реальних можливостей. Якщо це музика до богослужіння, визначальною є кількість кліросів. Наприклад, Монтеверді використовував весь простір собору Сан Марко для антифонного багатогорорового співу і відповідно,

інструментальних хорів, що було типовим явищем Європейської виконавської практики. Оскільки ми працювали як концертний колектив, нас цікавила в першу чергу акустична драматургія, отже, ми намагалися урізноманітнити перформенс.

За яким принципом Ви організовували музичний синтаксис творів?

Як досягали композиційної цілісності (враховуючи, що твір складається з великої кількості різнофактурних та різнометрових епізодів)?

Відповідно до словесного тексту — це головний критерій.

Для мене організація музичного синтаксису в поєднанні характеру тексту і характеру музики, відповідно до обраної композитором пропорції. В XVII столітті ми перебуваємо в часі, коли *Alla breve* — це людський пульс, який прирівнюється приблизно до *Andante*. Він може бути від 60 до 72 (це все ще «натурально», і буде орієнтиром для *Ordinario*).

Композиційна цілісність реалізується за рахунок збереження пульсу і дихання. Усі епізоди — від першого до останнього — можуть афективно рухатись, але не за рахунок темпових контрастів, а за рахунок того, що є в самій музиці, в її ритміці, фігурально, і це завжди пов'язано з текстом. Мені багато дає сам нотний текст, адже єдність між епізодами закладена в творі. Мені треба тільки його (нотний текст) реалізовувати. При правильному втіленні композиторського задуму композиційна цілісність буде досягнута, якщо її немає — можемо констатувати помилку інтерпретатора.

За яким принципом Ви визначаєте основний темп партесного твору? Чи змінюєте темп при зміні метру? Чи вважаєте доречною темпову агогіку? Чому?

Темпову агогіку вважаю дуже доречною в рамках фігури і на рівні афекту, але це має відбуватися в межах основного метричного пульсу.

Якщо взяти фрагмент Воскресенського канону, наприклад, епізод «скакаше играя» — сама фігура передає танцювальний характер, однак важливо, щоб цей танець не перетворився на хаос. Пульс, закладений в ритміці епізоду, організовує танець. Отже, агогіка має важливе значення на фігуральному рівні та є доречною в кадансах.

Як би ви описали характер виконання творів даного стилю?

Це перш за все духовна музика. Я би сказала, що вона має бути прочитана серцем. З текстової точки зору майже всі текстові джерела — це псалми, а псалми є духовною поезією. Краса цієї музики в тому, що до поетично артикульованого змісту тексту долучається й невимовне — музичне. Немає жодної поезії без ритму, без афекту, без фонетичної складової, але, крім того в ній завжди присутнє і щось невимовне. Якщо ми говоримо про партеси, то ми завжди можемо поглибити та посилити поезію псалмів, саме завдяки музично-риторичним прийомам, що притаманні бароковій стилістиці.

В чому полягає специфіка практичної роботи з основними елементами вокально-хорової техніки: інтонування (технічне), дихання, тембр, дикція, артикуляція (штрихи, атака звуку). Чи є відмінності в методиці практичної роботи з партесним матеріалом в порівнянні з вокальними творами інших стилів?

Коли ми співали з органом в натуральному строї, маючи інтонаційні навички вітчизняної школи, скеровування інтонації виходило автоматично, без зусиль. Але звичайно, що це не те інтонування, що було в епоху бароко — ця музика більш модальна, що чутно в самій мелодиці.

Я б спробувала з інструментами виконувати партесні концерти, суто задля практичного досвіду співаків (не для концертного виконання) поставити грати дульціан з тенорами, скрипку — з першим сопрано, наприклад. Щоб виконавці зрозуміли, що від них очікується, їм було простіше змінити манеру виконання. Ми колись робили так: в один концерт включали Габріелі, Шютца та Дилецького. Габріелі — з хором, духовими та струнними, а Шютц — частково таким само складом, а частково — *basso continuo* та голоси, Дилецький — *a cappella*. Але по своїй природі — це музика, що має єдине коріння.

Стосовно яких елементів художнього тексту у вас є запитання, невизначеність або сумніви в процесі інтерпретації?

В мене нема питань, в мене є впевненість завдяки досвіду. Дуже багато я музики проспівала та продиригувала: і європейської, і нашої, партесна музика мені дуже близька. Двадцять п'ять років тому все було більш інтуїтивно та експериментально, але я завжди відчувала, що базово це музика однієї традиції, природи — за змістом, ідеєю, композиційною технікою. Наша справа - це передати, незалежно від мовного походження: латиною, англійською, німецькою або старослов'янською.

Пульс, темп, афект, зміст тексту, фонетика, артикуляція — разом це дає адекватний та цілісний звуковий образ.

Чи є для вас стилістична коректність виконання базовим орієнтиром?

До партесної музики я прийшла через музику Й. С. Баха. Коли чула вітчизняні виконання його творів, відчувала, що щось не так — не може ця музика звучати так хаотично. Її звучання на органах у нас — якась «маса великого звуку», де все змішано, «звукова каша». Інтуїтивно відчувала, що музику Баха потрібно виконувати по-іншому.

Якось мене запросили до Північної Німеччини, в регіон Східної Фрізії, де місцеві мешканці пропонували екскурсії по містечках, в яких збереглися автентичні старовинні інструменти. Разом з автобусною екскурсією їхав органіст, котрий грав в церкві музику відповідної епохи. Ми почали екскурсію з середньовічної музики і закінчили романтичною. Коли я почула музику Д. Букстехуде саме на тому органі церкви Діви Марії в Любеку, на якому її грав сам автор (куди приходив пішки Бах, щоб послухати самого Букстехуде), я зрозуміла, що справа в інструменті, оскільки у нас роблять реєстровки тільки романтичні — не барокові.

Подібна історія з вокальною музикою. Поліфонічна музика має звучати транспарентно, бо це є в самій суті цієї музики, так само зі співами: важливо, щоб кожен голос мав свою функцію, кожна лінія прослуховувалась. І це має сприйматись слухом будь-якого глядача: підготованого чи непідготованого.

Завдяки роботі з європейською старовинною музикою сформувалось розуміння того, що являє собою стилістично коректне виконання. Так народилась ідея та бажання виконувати партесну музику.

Тоді ми почали працювати з двома творами Дилецького (Воскресенський канон та концерт «Вошел еси во церков»). В процесі роботи в колективі В. Іконника виникла тотожна ситуація — відчуття проблеми з інтерпретацією: по-перше, постійно не вистачало дихання, по-друге — коли закінчувалась фраза, вже забувався її початок, контекст. Я зрозуміла: якщо мій голос — інструмент, то не можна його так використовувати для партесної музики. Крім того, не може бути такий темп, що по закінченню речення втрачається зміст тексту, слух вже його не фіксує.

Що, на Вашу думку, є причиною помірної популярності партесних творів серед сучасних професійних виконавців?

Перш за все, через текст. Якщо виконавець точно знає, що він хоче сказати, якщо в нього є потреба цією музикою займатись і в цю духовну поезію, поглиблену музикою, донести «невимовне», то це буде точно добре сприйматися публікою. Партесна музика — це музика, що потребує заглиблення, практики життя та мислення “цією мовою”. Це має бути мова якою ти думаєш та висловлюєшся. Вона потребує практики — якийсь час нею треба займатися, тоді з’явиться розуміння, як висловлюватись цією мовою повноцінно.

Дійсно, ця музика не дає виконавцю великого простору для зовнішніх ефектів, для цього існує інша музика. Але вивчення, практичне опанування та популяризація партесної музики є дуже важливим завданням для самоідентифікації нашої культури.

ІНТЕРВ'Ю АВТОРКИ ДИСЕРТАЦІЇ З ІГОРЕМ КОЛОМІЙЦЕМ

Назвіть повний список партесних творів, з якими Ви працювали, які записували в студійному або концертному варіанті?

Я починав зі збірника «Українські партесні мотети», який видала Н. О. Герасимова-Персидська, а саме з мотетів «Тебе, одеюючого светом», «Пречистому Твоєму образу покланяємся», «Господи, оружие крест Твой». Починаючи з 2018 року ми з ансамблем «Мусикія» записали декілька літургій Титова за публікацією Н. Плотнікової, Службу Грицькову (моє власне розшифрування) та сім концертів Г. Левицького, розшифрованих Б. Дем'яненко, але в моїй редакції.

Які елементи виконавського тексту, на Вашу думку, є стилетворчими для партесної музики? Що має відрізняти звучання партесних творів від інших стилів вокальної музики?

Відмінна риса партесної музики — особливе ставлення до слова і до риторичних фігур. Заглиблення в сам зміст богослужбового тексту, оскільки вся вітчизняна барокова музика — духовна. Ця музика написана так, що музичний матеріал підкреслює слово і допомагає розкрити зміст твору, увага до риторичних фігур формуватиме штрихову, динамічну та фразувальну роботу. Якщо барокову

музику виконувати в манері класичних концертів, з більш скупим набором гармоній і тих же риторичних фігур — «картинка» не буде складатися.

Загострення уваги на риторичних фігурах формуватиме роботу зі штрихами, динамікою і фразуванням. У партесній музиці міститься значно більше риторичних фігур, ніж в монодії або в класицизмі, адже путівником, що направляє музичну думку, є слово.

На мою думку, потрібно звертати увагу на західні ансамблі, на виконання музики Мільчевського і Габріелі.

У секторі виконання я виділяю чотири основні риси: а) слово; б) соліст – хор (принцип концертування); в) склад виконавців; д) вокальна манера (прагнення до відсутності вібрато).

Якщо взяти історію західноєвропейської музики, спів в епоху бароко був безвібратним. Навіть у струнних інструментів практика вібрато з'явилася тільки в епоху романтизму.

Стосовно вібрато, на мою думку, не варто прагнути до абсолютно стерильного звучання — це проти слов'янської природи. Вібрато може бути присутнім в голосі для виразності. У прагненні до стилістичної коректності вокальної манери орієнтиром для мене було виконання партесних творів ансамблем «*A cappella Leopoldis*» та колективами, які виконують слов'янську старовинну музику, монодію — ансамблями «Хронос» і «Сирин». Вони були для мене путівниками у ставленні до тексту і способу артикуляції. Якщо узагальнити, я намагався не вигадувати «п'яте колесо» і йти шляхом простоти у виконанні.

Яку редакцію церковнослов'янського тексту Ви використовували в роботі? На які джерела спиралися і чому саме на ці?

Оскільки я працював з музикою, яка відноситься як до московської школи, так і до київської — користувався синодальним ізводом, хоча логічніше було б використовувати старомосковський. У концертах композиторів київської школи і анонімних концертах українських авторів користувався київської редакцією і київським ізводом.

Досвід транслітерації я почерпнув частково з самих поголосників і творів, де на вимову якихось букв мені вказувало навіть помилкове написання слів. Основною опорою стала робота Г. Куземської «Якою мовою молилась давня Україна», але і вона не стала остаточним варіантом транслітерації. У деяких творах використовувалися діалектизми, в деяких якісь нестандартні форми. На іншу транслітерацію, не ту, яку використовують зараз, вказувало написання деяких слів.

Фактично, я виводив свою модель транслітерації шляхом досліджень, і вона також не є остаточною, чіткої моделі з читання текстів немає.

З яким складом виконавців Ви працювали і чому саме таким?

Склад, з яким я працював не є абсолютно автентичним, оскільки в ньому немає дитячих голосів. Однак мішаний ансамбль — це вихід. У всіх моїх записах я обрав принцип «людина на партію» — я вирішив подивитися, як звучить вокальний ансамбль при рівномірному розподілі ресурсів без використання контртенорів. Дитячі голоси — альти і дисканти — замінювалися жіночими сопрано і альтами.

Чи реалізовували Ви такі прийоми як антифонність та концертування в репетиційній, концертній діяльності або під час запису? Як присутність або відсутність даних прийомів позначається на художньому результаті?

Оскільки у мене не було досвіду концертних виступів, я не міг спробувати даний прийом, а умови, в яких ми записувалися, не дозволяли використовувати різні локації в приміщенні.

Принципи антифонного співу вже закладені в музичному творі. У деяких дослідників немає однозначної відповіді про розміщення виконавців на етапі побутування партесних концертів. Перший і другий хор стояли окремо або в одному місці? Або розміщувалися в різних місцях похорно? Частина творів вказує на двохорне розміщення, а частина написані в стилі постійного багатоголосся, хоча є творами вже XVIII століття (як, наприклад, концерт Домарацького «Услишит тя Господь»). У випадку постійного багатоголосся двохорне розташування не є художньо виправданим.

Є твори, які написані для шести хорів — двадцятичотирьохголосні. Як розміщувалися групи хорів і як синхронізувалися? Може, в складних творах групи хорів далеко не розміщувалися, тому що храм міг фізично не дозволяти цього, та й в цілому — це складно. Дане питання для мене відкрите.

За яким принципом Ви організовували музичний синтаксис творів? Як досягали композиційної цілісності під час виконання?

Досягти цілісності допомагає усвідомлення композиторських прийомів. Головний орієнтир — словесний текст, що може будуватись за принципом «епізод + рефрен» (як в деяких концертах І. Домарацького, які складаються з вірша і приспіву «Алилуя»). У деяких концертах текст розташовується просто: наскрізний розвиток, все в строфічній формі, і кожній строфі або образу в тексті відповідає новий епізод.

Зібрати епізоди воєдино можливо завдяки осмисленню форми літературного тексту і зони його кульмінації. У деяких концертах риторичні фігури свідчать про найбільш значуще місце для композитора. Часті повтори тексту також можуть говорити про головну думку. Зазвичай, текст і музика в партесних творах — це практично одне ціле.

Партесні концерти зазвичай не є циклічними, як канон, служба і т. д. Вони завжди одночастинні і складаються з великої кількості різних епізодів. Для мене було цікаво мати справу з формотворенням в концертах Германа Левицького. У нього словесні арки вишикуються за рахунок тексту, іноді — за рахунок тональної сфери. Серед цих роз'єднаних епізодів вибудовується внутрішня форма.

Деякі дослідники вважають більшість партесних концертів не надто вдалим за формою. Лише класичний концерт встановив якісь рамки — саме це стало початком формотворення у вітчизняній музиці. Але на мій погляд, кількість частин в партесній музиці відповідало світовідчуттям композиторів і слухачів — швидше за все, в цьому була потреба.

За яким принципом Ви визначаєте основний темп твору? Чи змінює темп при зміні метра? Чи вважаєте ти доречною агогіку?

У партесних творах темп і характер ніколи не вказуються композитором. Малося на увазі, що виконавець зможе прочитати цей код в музиці. Партесні

концерт и виглядають більш-менш однаково по фактурі, тому спиратися треба на текст. Додаткових позначень немає і єдине що залишається — це інтерпретація виконавця.

На мою думку, метрична зміна має відображатися на темпі, і якщо це не математичні співвідношення, то хоча б умовні — тридольні метри повинні бути швидшими.

В опублікованому Б. Дем'яненко трактаті «Препорцыя...» йдеться про прирівнювання чверті у всіх різновидах музичного метру. Але, як вказує мій досвід, це майже неможливо зробити з огляду на вокальне дихання, темпи та характер цих самих метричних змін всередині творів.

Я користувався традицією прирівнювання тридольних метрів до чотирьохдольних, де такт $\frac{3}{4}$ дорівнює половині попереднього такту і відповідає тріолі чвертями в чотиридольному такті. Ця традиція відповідає західноєвропейській бароковій музиці. Але все залежить від слова, і такі співвідношення не є якоюсь математичною пропорцією. Я помітив, що, як і в західній музиці, тридольні метри в партесах використовуються для епізодів, які символізують радість, до того ж, тридольний розмір асоціювався з танцем.

Я дотримуюся принципу єдиної пульсації. Агогіка доречна, якщо це аргументовано виконавцем, якщо музика і слово вимагають даного прийому для виразності.

У чому полягає практична робота з вокально-хоровою технікою: інтонування, дихання, тембр, дикція, артикуляція. Чи є відмінності в методиці роботи з партесним матеріалом і іншими вокальними стилями?

Різниця, звичайно ж, є. Я намагався, щоб тембральне звучання було максимально природнім. Без будь-яких навмисних прийомів, напрацьованих в ХХ столітті, без зайвого копіювання манери тієї ж епохи відродження. Тембр повинен бути природнім в рамках ансамблю. Жіночі тембри потрібно наблизити до звучання дитячих голосів.

Що стосується інтонації, велика проблема в тому, що неможливо витратити багато часу на вибудовування кожного акорду, в якому може бути 3–4 терції, 2 квінти тощо. Кожен акорд і кожне розташування абсолютно непередбачувані. Навіть в режимі восьми голосів їх може бути величезна кількість. І якщо ми звикли в нормальному репетиційному процесі вибудовувати кожен нестандартний акорд, то тут такої можливості немає. Швидше за все, повинна проводитися робота зі співаками щодо лінійного інтонування.

Щодо дикції — на мою думку, дещо перебільшена дикція, явне промовляння приголосних і додаткова йотація голосних після голосних є влучними для виконання музики партесного стилю.

Я йду по шляху «від зовнішнього до внутрішнього». Якщо мною продумана гідна концепція твору з штрихами, артикуляцією і динамікою, а виконавці будуть точно слідувати даним інструкціям — ми досягнемо єдності в розумінні цього твору.

Стосовно яких елементів художнього тексту у вас є запитання, невизначеність або сумніви в процесі інтерпретації?

Для мене текст досі викликає питання: транслітерація і фонетика. Питання вибору основного темпу, характеру твору. Відкритим залишається питання, чи використовували тенори фальцет в подібній музиці. Питання агогіки викликає сумніви, оскільки мною не знайдена єдина модель — потрібно прислухатися і шукати щось своє.

Поки що я визначаю для себе три моменти: перший пов'язаний з текстом, другий — з темпом, і третій — з об'єднанням всього твору в драматургічну цілісність.

Чи є виконання, наближене до умов виникнення твору для Вас базовим орієнтиром під час інтерпретації? Або є більш важливі моменти?

Я прихильник наближеного до автентичного виконання в музиці, не тільки у вітчизняній. Від такого орієнтиру я відштовхувався як в своїй інтерпретації, так і в підборі виконавців. На мою думку, до автентичності все-таки важливо прагнути хоча б в основних рисах стилю: складі виконавців, ставленні до тексту, темпах.

Що, на вашу думку, є причиною помірної популярності партесних творів серед сучасних професійних виконавців?

Причина в складності виконання, непідготовленому слухачеві і відсутності великої кількості друкованих матеріалів. Цю музику потрібно зрозуміти з точки зору краси поєднання слова з текстом. В епоху партесного співу рівень складності творів був набагато вищим, ніж в епоху класицизму, тощо, - на мою думку, концерт класицизму або романтизму набагато простіше написаний і тому й відтворити його зараз не велика проблема. Так, класичний концерт може бути більш цікавим з музичної точки зору, але в партесах настільки зчеплена зв'язка музики з текстом, в цьому його особлива краса, яку потрібно побачити та відтворити. Сподіваюся, що з часом наше суспільство буде підготовлене до сприйняття такої незвичної музики, як українські партеси.

ІНТЕРВ'Ю АВТОРКИ ДИСЕРАЦІЇ З МИКОЛОЮ ГОБДИЧЕМ

З якими партесними творами ви працювали та коли саме?

Перелік величезний. Ми починали у 1990-х роках із музики композитора М. Дилецького. Тоді я почав співпрацювати з Н. О. Герасимовою-Персидською. Вона настільки захопливо розповідала про партесну музику, що я загорівся. Тоді ще не було ксерокопій, і я просто переписував партитури на її лекціях.

Перша партитура, яку я ставив — чотириголосна літургія Миколи Дилецького. Ніна Олександрівна її реставрувала і редагувала, бо там був втрачений голос. Тривалий час ми працювали тільки з творами згаданого композитора — інших імен не було. Пізніше з'явилося два нових: Іван Домарацький і Герман Левицький.

Зараз в нашому репертуарі сімнадцять концертів І. Домарацького, сім — Г. Левицького, диск з цими творами знаходиться на етапі монтажу.

Що, на Вашу думку, є стилетворчим для української барокової музики? Що має відрізняти твори партесного стилю від інших творів вокальної музики?

Якщо говорити про музичну партитуру, то вона відрізняється від усього, що існує — від середньовіччя і класицизму, як день і ніч. Це композиторські фактори стилетворення.

Щодо виконавських — це вокальна манера, склад виконавців і динамічна драматургія. Перший принцип — *non legato*, особливо у верхніх партіях. Другий — партитури писались під конкретну кількість співаків, яка була в наявності у композитора на той момент.

Також треба пам'ятати, що українське бароко походить від інструментальної музики західної Європи. Під час виконання потрібно обов'язково дотримуватись принципів інструменталізму.

Стосовно динаміки: *forte* в музиці бароко не існувало, якщо порівнювати з класицизмом, романтизмом чи сучасною музикою, використовувалась динаміка *mezzo forte* і *mezzo piano*, а також *piano*.

Яку редакцію церковнослов'янського тексту Ви використовували у своїй роботі та на які джерела спирались при транслітерації тексту?

Я керуюсь підходом Ганни Куземської до транслітерації. Дещо редагую в сторону більш загальноприйнятих норм. Вона написала книгу «Якою мовою молилась давня Україна» у співпраці з провідними лінгвістами — В. Німчуком, В. Шевчуком тощо. Я відсилаю Г. Куземській тексти, а вона їх коригує, згідно з правилами. Є і винятки: зараз ми ставимо черговий концерт М. Дилецького, де дослідниця не змогла знайти жодних аналогів у церковному обиході, і написала, що, найімовірніше це вірші невідомого українського автора XVII століття. Це щось на зразок західних мотетів.

Який Ваш підхід стосовно складу виконавців? Чи вважаєте правильним склад з восьми-дванадцяти виконавців?

Я вважаю, що правильний той склад, який був задуманий автором.

На свята в київських храмах працював «четверний» склад — по чотири виконавці на голос, тобто хор з шістнадцяти осіб. Інколи на великі свята співали по п'ять голосів у партії, з підсиленням басом — тоді хор складався двадцяти одного співака.

Мій хор складається з двадцяти п'яти осіб, зазавичай ми співаємо повним складом. Ми використовуємо дуже багато ансамблів: тріо, квартети, дуети, в залежності від самої партитури. Наприклад, дуже віртуозний концерт М. Дилецького для двох басів та двох сопрано практично на 95% виконують дві солістки партій перших і других сопрано. Це дуже технічний концерт. Решта співають *pizzicato*, щоб не заважати солістам. Тобто при визначенні складу виконавців я відштовхуюся від складу колективу, який є в наявності.

Ви почали казати про антифонність та концертування, як дані прийоми позначаються на художньому результаті? Чи завжди ви використовуєте їх під час запису або концерту?

Якщо порівняти старий монозапис і стереозапис, то запис двома хорами з антифонністю дуже відрізняється від стерео. Антифонність дуже збагачує

звучання. Наприклад, останній виступ в церкві на Львівській площі ми відкривали двохорним концертом Березовського. Я поставив перший хор на балкон, а другий — вниз. Цей твір повністю побудований на атифонах, навіть його завершальна fuga. Гріх відмовлятися від цього принципу, бо це дуже потужний засіб виразності.

Наступне питання стосується музичного синтаксису. За якими принципом Ви організовували музичний синтаксис творів?

Це дуже серйозна проблема. Ми повинні врахувати одне — музичний стиль бароко виник, як протест на майже п'ятсот років середньовіччя. Ви ніколи не знайдете нормального наголосу слів, навіть «алілУя» співається як «алілуЯ». Якщо ви хочете будувати фразу згідно традицій, ви одразу орієнтуєтесь тільки на музичну сферу, а не на наголос. Інколи мені здавалось, що автори спочатку писали музику, а потім підставляли текст. Але Дилецький — це велетень, який створив перші композиційні правила, правила цієї естетики. Тобто все це зроблено спеціально: в бароко ви не знайдете ніякого дзеркального відображення чи репризного відображення, тут відсутня форма, як така.

І недарма наступний стиль — класицизм — знову революція, в якій сказали «досить» цьому хаосу. Надмірна пишність бароко призвела до суворого стилю з тричастинною формою і темпом, який було чітко вказано.

Як ви досягали композиційної цілісності, враховуючи, що твір складається з великої кількості різнофактурних епізодів?

Драматургія форми повинна відштовхуватись виключно від музичної лінії і зазвичай не підпорядковується словесному тексту. Особливо треба звернути увагу на каданси — до них прямують всі мелодичні лінії.

Якщо мова йде, наприклад, про літургію, то композиційної єдності можна досягнути. По-перше, не повинен працювати камертон між номерами, по-друге, у літургічних або сценічних піснеспівах можна привести диякона або читця, який буде об'єднувати форму.

А в рамках одного твору?

Якщо мова йде про композиційну цілісність одного концерту, то один концерт — одна емоція. Головне — зрозуміти, яка саме: чи це радість, чи монументальний характер, славильний, скорботний, печальний чи ліричний. Потрібно визначити головний афект твору і розвивати.

Є ризик втратити композиційну цілісність в ансамблі, тому треба підібрати солістів за тембром, щоб вони «вплітались в канву» саме цієї емоції й знайти правильний підхід. Оскільки в нотах не вказано ні темп, ні нюанси, тут велику роль грає фантазія і увага самого диригента.

За яким принципом Ви визначаєте основний темп твору? Чи змінюєте темп при зміні метру?

Питання темпу є дуже принциповим.

В партесних творах розмір часто змінюється. Наприклад, в Воскресенському каноні М. Дилецького розмір спочатку «3/4», раптом змінюється на 3/2, а інколи — 3/1. На думку Н. О. Герасимової-Персидської, такі зміни темпу відбуваються при зміні фактури, але пульс не повинен змінюватись. Я вважаю, що повинен бути єдиний пульс для всього твору.

Якщо від початку до кінця заспівати партесний концерт, навіть невеликий, під метроном — це буде мати певний успіх. Якщо в деяких моментах зробити невелике уповільнення чи прискорення — це збагатить партитуру, при тому, що темп єдиний від початку і до кінця.

Як би ви описали характер творів даного стилю та загальнозвуківий образ?

Основний орієнтир — це інструментальна музика. Партесні концерти були створені не для хору, а для «вокального оркестру». Якщо диригент усвідомить це повною мірою, всі завдання будуть йому зрозумілі.

У чому полягає специфіка практичної роботи з основними елементами вокально-хорової техніки: інтонування, дихання, тембр, дикція, артикуляція? Чи є відмінності в методиці роботи з партесним матеріалом і вокальними творами інших стилів?

Відмінності, звичайно, є. Я вважаю, що музика бароко — найскладніша, при всьому обсязі матеріалу хорової музики, включно з авангардом і середньовіччям. Вона «прозора» і не терпить дисбалансу по силі звуку, я вже не кажу про стрій чи інтонацію.

Ще до карантину мене запросили працювати в Канаду. Задачі постановки бароко лежать не тільки на самому диригентові, але й на колективі, з яким він співпрацює. Проблеми, які були з моїм хором — одні, з канадським — інші. Хоча там найвищий рівень музикантів, і їх тембри, можливо, більше підходять для бароко взагалі.

Які художні елементи тексту викликають сумніви, запитання та невизначеність в процесі інтерпретації?

Це питання постійно мене турбує, але відповіді на нього немає. Велика відповідальність лежить на самому диригентові. Партитуру треба нескінченно грати, співати самому до першої репетиції. Потрібно її не просто знати напам'ять, а «читати між рядками».

Текст дає можливість тільки загально ознайомитись. Питання будуть виникати при вивченні кожної нової партитури, і, навіть, якщо ви маєте приклади інших диригентів в постановці даного твору, і це дещо полегшує справу, у вас можуть виникнути ті питання, які не турбували іншого інтерпретатора. Єдиний шлях повністю пізнати та вивчити партитуру, особливо в незрозумілих місцях — це більше її грати і співати. Інтуїція і досвід щось дають тільки на першому етапі, а основний етап — багато грати на фортепіано, заглиблюватись в саму партитуру, адже відповіді на інтерпретаційні питання знаходяться у самому тексті.

Кожен раз після першої репетиції залишається момент незадоволення. На другий день — краще, на третій — ще краще. Потім я себе питаю, чи виконавці відгукуються, чи це я йду за ними. Через деякий час настає момент комфорту.

Чи є стилістично коректне виконання для Вас базовим орієнтиром?

Щодо автентичності партитури, точного дотримання нот тощо — це велике і складне питання. Записувати нотний текст у вигляді партитур почали тільки при класицизмі, до того вони писались в рукописних поголосниках, а частини із них записані ще в київській квадратній нотації.

Дуже нечасто у списках поголосників, особливо старої музики, є всі голоси. Як правило, якісь голоси втрачені. Це не страшно, якщо це середні голоси. Важливо, щоб збереглася мелодія, тобто перший дискант і бас.

При авангарді ми можемо допустити великі дисонанси, але часто можна запитати живого автора, чи дійсно він мав на увазі «цю малу септиму». В бароко, все-таки, благозвучність — це основа, і такі моменти треба вивіряти, тут доцільною буде консультація теоретика, який веде тебе по партитурі. Інколи зірочкою вказуємо, що в джерелі в такому-то такті, в такій-то долі була певна нота, щоб наступний диригент вже знав.

Історичність виконання — це вже питання традицій, які зараз відновлюються. Тобто, я уявляю собі, яким чином цього можна досягнути. Наприклад, один хормейстер поставив цикл партесних концертів. Минуть кілька років — інший звернеться до них, уважно вивчить, що зробив його попередник і додасть щось своє. Тоді, можна говорити про якісь традиції і про автентичність виконання.

Що, на вашу думку, є причиною помірної популярності партесних творів серед сучасних професійних виконавців?

Думаю, що найбільша проблема — це відсутність відповідного досвіду і знань у керівників колективів. Крім того, існують більш популярні жанри, які є затребуваними у публіки.

Складнощі полягають також у необхідності більшої кількості репетицій з колективом. Крім того, робота з партесним стилем вимагає від диригента особливих навичок і досвіду, а самопідготовка хормейстера — надзвичайної працездатності, занурення й величезного часу.

Додаток: Ми підходимо до концертного виконання — це те, до чого спрямована наша діяльність. Естетика диригента в бароко абсолютно відрізняється від усіх інших музичних стилів. Диригент в бароко поводить себе зовсім інакше, ніж у романтизмі, класицизмі чи модерні. Це не може бути диригент у костюмі, він повинен бути одягнений в смокінг або фрак. І жестикуляція має бути більш лаконічною. Штриховий диригентський жест, випереджувальні ауфтаки — все повинно виглядати вишукано, відповідно до музики.

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство»

1. Марченко М. О. Проблема достовірної реалізації вербального тексту партесних творів XVII — перша половина XVIII ст.) // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 53. Київ, 2016. С. 98–108.

2. Марченко М. О. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези // Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 224–231.

3. Марченко М. О. Музичні, лінгвістичні та риторичні трактати XV–XVIII ст. та інші джерела інформації щодо виконання української барокової музики // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрям : Мистецтвознавство / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 239–246.

4. Марченко М. О. Осмислення звукового образу партесного твору через зв'язок музичного та риторичного мистецтв у XVII столітті // Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 58. Київ, 2019. С. 149–161.

Стаття в іноземному виданні внесеному до міжнародних наукометричних баз даних

5. Марченко М. О. Принципи роботи диригента-хормейстера з українським партесним твором в контексті сучасної вітчизняної виконавської культури // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум. 2019. Вип. 35. С. 330–336.

6. Марченко М. О. Інтерпретаційна модель партесного твору як інструмент відтворення партесної спадщини в реаліях сучасної виконавської культури // Innovative Solutions In Modern Science. 2020. № 6 (42). Р. 188–203.

ДОДАТОК В

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати дисертації оприлюдненні на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Міжнародні: міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, 2020); XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 2017); «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 2017); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2017); II Всеросійська (з міжнародною участю) науково-практична конференція «Дегтяревские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства» (Белгород, 2016); Всеукраїнська: молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2020).